

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS  
E LITERÁRIOS EM INGLÊS

MARIA LUISA PRANDINA RODRIGUES

**Representação e identidade cultural em “Tabu Brasil”  
e a linguagem dos documentários da National Geographic para a TV**

São Paulo

2014

MARIA LUISA PRANDINA RODRIGUES

**Representação e identidade cultural em “Tabu Brasil”  
e a linguagem dos documentários da National Geographic para a TV.**

Dissertação apresentada ao  
Departamento de Letras Modernas da  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências  
Humanas da Universidade de São Paulo  
para a obtenção do título de mestre em  
Letras.

Área de concentração: Estudos  
Linguísticos e Literários em Inglês

Orientadora: Profa. Dra. Anna Maria  
Grammatico Carmagnani

São Paulo

2014

Nome: RODRIGUES, M. L. P.

Título: Representação e identidade cultural em “Tabu Brasil” e a linguagem dos documentários da National Geographic para a TV.

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovada em:

\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

Banca Examinadora

Prof. Dr. Carlos Renato Lopes

Instituição: UNIFESP

Julgamento:\_\_\_\_\_

Assinatura:\_\_\_\_\_

Profa. Dra. Suzana Mizan

Instituição: UNIFESP

Julgamento:\_\_\_\_\_

Assinatura:\_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento:\_\_\_\_\_

Assinatura:\_\_\_\_\_

A Luiz (*in memoriam*),

Irene, Giovanna, Victoria e Matheus.

## AGRADECIMENTOS

À professora Anna Maria Grammatico Carmagnani, pela orientação valiosa, pelos conhecimentos transmitidos, pelo apoio e presença permanentes, por sua sabedoria, bondade e carinho incomensuráveis, além da grande amizade que certamente perdurará;

À CAPES, pelo auxílio financeiro essencial para a realização desta dissertação;

Aos professores Carlos Roberto Lopes e Suzana Mizan, pelas sugestões úteis e pelos conselhos sábios na Qualificação;

À Christiane Araújo, pelo estímulo permanente, pelo apoio carinhoso e firme, pelas conversas rápidas e longas, pelos cafés sempre muito divertidos e benéficos, com ou sem doces;

À Maria Irene Montezzo, minha grande companheira de profissão e voluntariado, por sua enorme gentileza e dedicação para com a revisão de meu texto;

Aos colegas do GEDIM, pelo companheirismo, pelas discussões e pelo incentivo;

To John Scurich, for his readiness and advice.

And finally, to my American sister, Kathy O'Neil, for her encouragement and enthusiasm during all those years of reading, thinking and writing.

Aprendi a não tentar convencer ninguém.  
O trabalho de convencer é uma falta de  
respeito. É uma tentativa de colonização  
do outro.

José Saramago

## RESUMO

Rodrigues, M. L. P. **Representação e identidade cultural em “Tabu Brasil” e a linguagem dos documentários da National Geographic para a TV.** 2014. 121p. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Esta dissertação se propõe a problematizar as representações de tabu da sociedade brasileira, apresentadas na série de documentários Tabu Brasil, produzidos sob o viés do olhar da National Geographic Society. A hipótese que norteia este estudo é de que as representações de tabu na série focal, para além da mera exposição de casos, acabam marginalizando outros saberes e culturas, a partir de uma perspectiva situada e defendida por grupos hegemônicos no ocidente. A fundamentação teórica para esta análise apresenta como suporte principal os estudos discursivos de teóricos como Pechêux (1975, 1988, 1999), Foucault (1971, 1984, 1977) e Deleuze (1992), cujos conceitos de formação discursiva, sociedade disciplinar, relações entre poder, saber e verdade e de sociedade de controle serviram de base para a discussão. A análise versa sobre o imaginário construído em torno da questão de tabu, relativo à sociedade brasileira, a partir do ponto de vista dos produtores dos documentários, vislumbrando uma possível estereotipização e/ou um silenciamento para questões mais fundamentais na sociedade ocidental. O trabalho está organizado em três capítulos que investigam a construção dos documentários feitos para a TV, sua importância e condições de produção. Por meio das imagens, dos dizeres do narrador em off, e dos sujeitos representados, cujas identidades supostamente constituem um tabu, observa-se que as representações oferecem ao público uma visão parcial de um outro subalterno, sob o ponto de vista do grupo hegemônico. Ao mesmo tempo, imagens e texto fortalecem a representação de tabu, sugerindo a existência de uma “sociedade ideal”, diferente da retratada, revelando, a partir de nossa discussão, uma preocupação com possíveis abalos à gestão da sociedade de controle.

**Palavras-chave:** documentário, tabu, representação, relações saber-poder, sociedade de controle.

## ABSTRACT

Rodrigues, M. L. P. **Representation and cultural identity in “Tabu Brasil” and the language of National Geographic TV documentaries.** 2014. 121p. Dissertation (Master) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This dissertation aims to discuss the representations of taboo in the Brazilian society. Originally presented in the documentary TV series “Tabu Brasil”, it was produced by the National Geographic Society. The hypothesis postulates that representations of taboo in the target series, apart from mere case exposures, end up marginalizing other knowledges and cultures, from a perspective situated and advocated by Western hegemonic groups. The theoretical basis for this analysis is mainly grounded in discursive studies of theoreticians such as Pechêux (1975, 1988, 1999), Foucault (1971, 1984, 1977) and Deleuze (1992), whose concepts of discursive formation, disciplinary society, relations of knowledge, power and truth, and of society of control were the basis of the discussion. The analysis problematizes the constructed imaginary of taboo, as it relates to Brazilian social issues, based on the documentary producers’ point of view. The perception is of the stereotyping and/or silencing of more fundamental matters in Western society. The work is divided into three chapters that examine the production of TV documentaries, their relevance and conditions of production. Through the images, the speech of the narrator and the subjects whose identities are supposedly considered as a taboo, we can observe that the representations offer the public a partial view of a subaltern other, through the point of view of the hegemonic group. At the same time, images and text reinforce the representations of taboo, suggesting the existence of an “ideal society”, different from the depicted one, revealing, from our discussion, a concern with possible disruptions to the management of the society of control.

**Key words:** documentary, taboo, representation, knowledge-power relations, society of control.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	10
<b>CAPÍTULO 1: O gênero documentário e o mundo criado pela National Geographic</b>	23
1.1 O gênero documentário	23
1.1.1 Reflexões sobre o conceito de representação, fora e dentro dos documentários	30
1.1.2 O documentário na TV e no Brasil	31
1.2 A National Geographic Society no mundo e no Brasil	33
1.2.1 National Geographic: breve história	34
1.2.2 A série Tabu	38
<b>CAPÍTULO 2: A ideologia da National Geographic Society através dos dizeres em Tabu Brasil</b>	41
2.1 O documentário na TV como janela para o exótico	56
2.2 A força do saber-poder do discurso ideológico hegemônico	59
<b>CAPÍTULO 3: Tabu no espelho: (pré) conceitos revelados</b>	64
3.1 O tabu e a religiosidade	67
3.2 O tabu e o risco	78
3.3 O tabu e o poder parental	92
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	106
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	112

## INTRODUÇÃO

“Nada e ninguém existe neste mundo cujo próprio ser não pressuponha um espectador. Em outras palavras, nada do que é, à medida que aparece, existe no singular; tudo o que é, é próprio para ser percebido por alguém.”

Hannah Arendt

Como produtores populares de materiais científicos e educacionais, canais como o National Geographic Channel – Brasil (NGC) posicionam-se como uma voz de autoridade no mundo da mídia escrita e televisiva, autodefinindo-se como “uma janela para o mundo, inovadora e sem preconceitos”<sup>1</sup>. Porém, mesmo assim, o NGC produz séries de documentários intituladas “Tabu”, “Tabu América Latina” e a mais recente “Tabu Brasil”, que têm como objetivo explorar temas exóticos e controversos, sob o seu ponto de vista, visando despertar interesse, espanto, desconforto ou, como o próprio NGC define em seu site<sup>2</sup>, “uma sensação de tabu nos espectadores”.

Através de representações de tabu retiradas de uma variedade de realidades e de uma multiplicidade de regiões do mundo dos outros, incluindo o Brasil, estas séries apresentam características, comportamentos, costumes e hábitos considerados “diferentes” dos moldes aprovados pela National Geographic Society (NGS), mantenedora do NGC.

Depois de anos como espectadora e tradutora de documentários produzidos pela NGS e transmitidos pelo canal de televisão por assinatura NGC, senti-me especialmente motivada a estudar as representações de tabu apresentadas nos episódios da série de documentários Tabu Brasil, especialmente produzida em território nacional pela NGS e veiculada pelo NGC, que apresenta sujeitos cujas identidades supostamente constituem um tabu, uma extravagância, cada um a seu modo, dentro da sociedade brasileira e mundial, sob a ótica da NGS.

---

<sup>1</sup> <http://viajeaqui.abril.com.br/materias/historia-national-geographic-convite-a-exploracao> Acessado em maio/2013.

<sup>2</sup> <http://www.foxplaybrasil.com.br/show/7463-tabu-brasil> Acessado em abril/2012.

O que chama a atenção e se torna um dos motivos para esta investigação é o posicionamento no mínimo parcial que a NGS parece assumir ao optar por determinadas representações de identidades culturais brasileiras, considerando-as extravagantes sob seu ponto de vista, incluindo-as na temporada de estreia da série e listando-as como paradigmas do diferente, do tabu, e que se tornam o fio condutor de seus dizeres entremeados por noções euroamericanas, com requintes colonialistas, utilizados na representação do outro, distante geográfica, histórica e socialmente.

Outra razão que serviu de estímulo para este estudo foi a reação de estranheza despertada em mim ao assistir aos episódios; uma sensação de que havia algo mais naquelas representações de tabu, algo que fugia do olhar, que não estava na superfície, que não era exposto abertamente. Havia ali uma opacidade no discurso que ia além do esperado.

Assim, surgiram os primeiros questionamentos que culminaram com esta pesquisa, a qual parte da hipótese de que as representações de tabu na série Tabu Brasil, para além da mera exposição de casos, acabam marginalizando outros saberes e culturas, a partir de uma perspectiva situada e defendida por grupos hegemônicos no ocidente.

Tal hipótese suscita as seguintes perguntas de pesquisa, que são respondidas ao longo desta dissertação e que também orientam a divisão dos capítulos:

- a. Como o gênero documentário pode tornar-se ferramenta de manipulação da noção de tabu?
- b. Como é construído e articulado o discurso da NGS, através do narrador em *off*, para provocar a sensação de tabu exigida pelo documentário?
- c. Que representações de tabu resultam dos dizeres da série Tabu Brasil?

Passemos, então, à questão dos documentários e sua base articulada em sons e imagens em movimento. O propósito de trabalhar com imagens faz parte da natureza humana desde os primórdios. Os homens primitivos deixaram seus desenhos para que as gerações seguintes conseguissem aprender um pouco mais

sobre sua civilização. Através de suas representações é possível ter uma ideia das emoções de sua vida. Com o desenvolvimento das técnicas, as representações passam a ser pintadas, e a reprodução das emoções, assim como a sociedade, torna-se mais refinada. Depois da pintura, surge a fotografia e as reproduções ficam mais fiéis e igualmente emocionantes. Não satisfeito com a imagem fixa, o homem junta uma sequência de vinte e quatro quadros em um segundo e cria o cinema, aproximando-nos ainda mais da reprodução da realidade. Através de efeitos requintados, o cinema torna-se, por um lado, uma fábrica de ilusões e, por outro, oferece-nos representações do real por meio do filme não ficcional, o documentário. Em um salto da sala de exibição para a sala de estar, a televisão reúne as mesmas características do cinema, com a vantagem da praticidade que a transformou um dos meios mais poderosos de divulgação de informação, conhecimento e ideologias do século XX.

Com transmissão por ondas eletromagnéticas, a televisão aberta chegou ao Brasil na metade do século passado e, a partir da última década do mesmo século, foi evoluindo até alcançar a moderna transmissão por cabo, satélite e micro-ondas. Esses sistemas têm grande potencial comercial e passam a oferecer uma gama de serviços e canais para seus assinantes, incluindo canais de variedades e filmes, e os especializados em documentários, como o National Geographic Channel e a BBC, entre outros. A chegada da TV por assinatura e dos canais estrangeiros revoluciona a mídia audiovisual brasileira, abrindo uma nova janela para se enxergar o mundo e trazendo um espelho que vai refletir as semelhanças e diferenças de cada cultura.

Por outro lado, nem só de imagens sobrevivem as produções feitas para a TV. A linguagem verbal também vai exercer função importante nas práticas documentárias. Bruner (1987) enxerga a narrativa como uma predisposição para criar relatos verossímeis, tendo como objetivo a transmissão de experiências aos outros, possibilitando a partilha de significados e conceitos, produzindo discursos que integram diferentes significados e interpretações.

A partir de uma visão discursiva da linguagem, do sujeito e da produção de sentidos, este trabalho propõe-se a uma análise discursiva dos depoimentos dos sujeitos em questão, problematizando a opção por tais narrativas. Desse modo,

além das imagens, o estudo das narrativas pode servir como uma das justificativas para o sucesso do formato utilizado pelos documentários produzidos especialmente para a TV.

A série Tabu Brasil do NGC foi veiculada na TV por assinatura no primeiro semestre de 2012. Os episódios foram gravados diretamente da TV (e também estão disponíveis em sites especializados na Internet) e, como já estão em língua portuguesa, dispensam qualquer tipo de tradução para a sua análise. Assim, o objeto de nossa análise é uma produção totalmente feita e veiculada no Brasil, seguindo os padrões internacionais da série original, podendo ser exibida em outras partes do mundo. Embora os produtores afirmem que a escolha dos temas e representações de tabu foi determinada depois de uma análise do gosto do público brasileiro, consideramos que os assuntos tratados são capazes de chamar a atenção de espectadores estrangeiros também. Segundo a diretora da série, Tatiana Lohmann, em depoimento para o site do canal<sup>3</sup>:

Dirigir a série Tabu foi um desafio. Afinal, os temas e personagens são escolhidos justamente por representar aquilo que parece estranho para a sociedade de modo geral, aquilo que sentimos como questionável ou até inaceitável. Tanto pra mim quanto para o resto da equipe esta situação mexeu com os valores e conceitos. Algumas situações me pareciam particularmente difíceis antes de começarmos a gravar, mas, como acredito que só é possível produzir um bom material quando olhamos com interesse verdadeiro o que retratamos, foi necessário muito desprendimento.

Para melhor entender e analisar a inquietação despertada, fez-se necessária uma delimitação dos elementos constitutivos do corpus inicial, para que o estímulo originado pela série fosse problematizado. Assim, para esta análise, com base em Courtine (2008, p.13), que afirma que “todo enunciador é um sujeito, ou seja, ao mesmo tempo, um sujeito histórico e um sujeito falante”, decidi focar, primeiramente, os dizeres do narrador em *off*, também chamado “voz de Deus”, que dá voz ao produto de um autor textual e assume o lugar de representante da NGS, produtora

---

<sup>3</sup> <http://www.natgeo.com.br/br/especiais/tabu-brasil/notas-da-diretora/> Acessado em ago/2012.

dos documentários. É nesse discurso organizado que as propostas estéticas e ideológicas inerentes ao criador serão identificadas. O narrador em produções audiovisuais, diferentemente do narrador de obras escritas, vai exercer uma função de “operador de imagens” (MOREIRA, 2005), já que vai contar com a ajuda de outros meios além do texto (imagens, sons etc.) para despertar o imaginário do espectador. Conforme afirma Moreira (2005, p.29):

Na narrativa audiovisual, temos o ato de narração, que compete ao narrador (o responsável pela organização da história), compartilhado. Se num romance convencional temos um narrador identificável nos rumos da história e no ponto de vista apresentado, de um filme (ou qualquer produção narrativa audiovisual) não podemos dizer a mesma coisa. Há que considerar o papel do roteiro e da direção do filme propriamente dito, já que a história, no formato audiovisual, chega ao leitor/receptor (e/ou destinatário) como resultado de um ato narrativo que passou pelo compartilhar de vários operadores de linguagens.

Em segundo lugar, foram selecionados dizeres de sujeitos envolvidos nas representações de tabu mostradas, uma vez que os depoimentos e autonarrativas dão um toque de veracidade aos temas. A narrativa dos depoentes em documentários, além dos documentos imagéticos, traz a dimensão do testemunho, tornando-se essencial muitas vezes pela escassez de outros tipos de fonte. Bruner (1987, p.691), com sua análise das construções narrativas a partir das autonarrativas, ou autobiografias, oferece arcabouço teórico para este estudo. Usando a citação de Henry James, que declara que “as histórias acontecem com as pessoas que sabem como contá-las”, Bruner procura explicar que as autobiografias são construídas e não devem ser vistas apenas como um registro do que aconteceu, mas uma interpretação contínua das experiências pessoais. Uma narrativa é organizada a partir da reunião de informações aparentemente desconectadas de forma a construir significado. Não pode ser considerada como algo acabado, e sim algo que está em modificação contínua.

Ricoeur (2007, p.174), por sua vez, destaca o fato de o testemunho ser fundado no diálogo e no desejo da testemunha de que acreditem em sua fala. Ele mostra que a autonarrativa passa a ser um “fator de segurança no conjunto das

relações constitutivas do vínculo social”. Assim, o depoimento está estabelecido em uma relação de confiança, como a que o documentário pretende criar com seus personagens e transmitir aos espectadores. Para os produtores, essa técnica permite abrir a oportunidade de os personagens sentirem que suas histórias estão sendo de fato ouvidas e trazem consigo o paradigma da verdade.

Em terceiro e último lugar, era preciso também voltar nosso olhar para as imagens, porque a linguagem não verbal ajuda a compor o produto final. Dada a quantidade ilimitada de imagens<sup>4</sup>, e dada a limitação espacial deste trabalho, optamos por escolher algumas imagens que vão ilustrar e contribuir para a análise da materialidade linguística que as acompanha. É necessário lembrar que em nenhum momento foi nossa intenção esgotar as possibilidades de análise. Temos consciência de que a fonte é profícua e capaz de despertar inúmeras discussões e interpretações.

Através dos excertos escolhidos, analisaremos as representações das identidades culturais de sujeitos brasileiros, espelhadas no paradigma que pode interessar um público além do nacional, visto que a exploração do estranho e do diferente em determinados grupos sociais pode ajudar a formar estereótipos que “uma vez construídos, só farão, uns e outros, reforçarem-se na mesma proporção do uso repetido que deles será feito” (LANDOWSKI, 2002, p.13).

Este estudo insere-se em um campo de investigação convergente entre os estudos discursivos e os da mídia e tem como objetivo geral colaborar com as reflexões sobre o imaginário construído em torno da questão de tabu percebido na identidade cultural brasileira, levando a uma possível estereotipização, baseada em um pensamento abissal (SANTOS, 2007), que separa o norte do sul, o certo do errado, o normal e do tabu. Interessa-nos, também, discutir se as representações dos brasileiros nestes casos foram ou não influenciadas por fatores externos à sociedade local e, fundamentalmente, tentar aliviar a sensação de que algo mais existe além daquilo que se vê.

---

<sup>4</sup> Para uma fluidez satisfatória, cada segundo de filme feito para a TV apresenta 30fps, ou seja, são 30 quadros ou imagens por segundo.

Nosso objetivo está longe de ser um julgamento, mas é uma intervenção e talvez uma tentativa de rompimento de paradigma; e visa a trazer uma percepção para a maneira como esse tipo de documentário atua no imaginário cultural predominante sobre o “outro” através de suas opções de representação, observando se há algum filtro ou tendência ou algum empoderamento implícito focado nas diferenças culturais.

A perspectiva crítica a partir da qual focalizamos a série de documentários e seus contextos sociais está ligada a vários questionamentos sociais: questões sobre como imaginar e valorizar as diferenças sem tomar consciência das semelhanças, além da questão de avaliar as tentativas de controle por parte dos produtores da série.

A proposta desta dissertação é também colaborar e servir de incentivo para mais estudos acadêmicos que analisem e problematizem produções feitas para a TV, pois acreditamos que, apesar dos avanços tecnológicos, a TV vai permanecer como importante veículo de divulgação de cultura e conhecimento.

A fundamentação teórica para esta análise apresenta como suporte principal os estudos discursivos de teóricos como Pechêux ([1975] 1995, 1988, 1999), Foucault ([1971] 2010, [1984] 2008, [1975] 2004) e Deleuze (1992), a partir dos quais utilizamos os conceitos de formação discursiva, sociedade disciplinar, as relações entre poder, saber e verdade e considerações sobre a sociedade de controle. Para o aprofundamento teórico sobre o gênero documentário, os estudos de Nichols (2005) servirão de base. Uma vez que nosso corpus não é composto apenas de textos monomodais ou monosemióticos, vamos considerar e analisar também como os produtores de textos usam a língua em conjunto com imagens, gráficos, desenhos, música, baseando-nos nos estudos de Kress e van Leeuwen ([1996] 2006), já que “o uso de signos visuais não é neutro, ao contrário, trata da definição da realidade social” (MACHIN, 2007, p.XIV, tradução nossa). Além desse aparato teórico indispensável para o estudo, contaremos com as teorias de Rancière (2010) sobre o dissenso e de Santos (2007) sobre o pensamento abissal, que serão utilizadas ao longo da análise.



Através da linguagem, o homem se transforma e transforma a realidade em que vive. O homem constrói a existência humana, conferindo-lhe sentido. E é a capacidade do homem de atribuir, incessantemente, sentidos que provoca a constante transformação de si mesmo, e a das coisas, tornando-as temas dos estudos discursivos.

A Análise do Discurso (AD) considera que a linguagem não é transparente e procura apreender de um texto, o que ele significa. O texto é visto como o lugar de uma materialidade simbólica própria e significativa. Assim, com o estudo do discurso, pretende-se apreender a prática da linguagem, ou seja, o homem produzindo sentidos, além de buscar perceber a língua enquanto trabalho simbólico que faz e dá sentido, compõe o homem e sua história. Como consequência, destacam-se dois conceitos: o de discurso e o de ideologia.

Etimologicamente, a definição de discurso já traz em si a ideia de percurso, de seguimento contínuo, de fala e movimento. O discurso é o objeto da Análise do Discurso, ou seja, a AD interessa-se pelo estudo da “língua funcionando para a produção de sentidos. Isso permite a análise de unidades além da frase, ou seja, o texto” (ORLANDI, 2005, p.17).

A AD propõe-se a perceber como a linguagem se materializa na ideologia e como esta se manifesta na língua (ORLANDI, [1999] 2005). Ou seja, busca compreender como a ideologia se materializa no discurso e como o discurso se materializa na língua, de modo a entender como o sujeito, atravessado pela ideologia de seu tempo, de seu lugar social, lança mão da língua para significar(-se).

Partindo da premissa de que há sempre jogos discursivos agitando a construção de sentidos na sociedade e do fundamento teórico que lida com o conceito de discurso como efeito de sentidos entre interlocutores (PÊCHEUX, 1995), voltamos nossa atenção para uma questão que atravessa nosso *corpus* de estudo e que abre caminho para o desenvolvimento da análise que nos move: a relação mídia, discurso e poder, pressupondo a ideologia, tendo como categoria de análise a questão das diferenças, o exótico, o tabu e o tradicional.

Em nosso estudo, tomamos como base da análise as falas dos sujeitos, ou, como Courtine (1982) define, Sequências Discursivas de Referência. As sequências

discursivas de referência escolhidas foram retiradas dos três episódios da série de documentários Tabu Brasil, que traz representações de brasileiros que ocupam posições consideradas tabus. A partir dessas sequências que compõem a trilogia, vamos analisar as condições de produção que formam a discursividade da série em sua materialidade, refletindo o modo como os vestígios culturais de produção de informação na mídia são decisivos para a criação, divulgação e manutenção dos discursos produzidos nas mídias com papel regulador de saberes.

As condições de produção têm os seus elementos estabelecidos nas relações de sentido de um discurso, em que o mecanismo de antecipação irá dirigir a argumentação, com base no lugar de onde o sujeito se constitui. Esse jogo imagético é o que Pêcheux (1969) chama de “jogo de imagens de um discurso”, que se apresenta como a imagem que o sujeito, ao enunciar seu discurso, cria do lugar que ocupa, do próprio discurso ou do que é enunciado, assim como da imagem que o sujeito, ao enunciar seu discurso, faz.

O destaque para a noção de condição de produção consiste em proporcionar ao dispositivo analítico uma maneira de observar como o discurso é formado pela conexão entre as relações de força, que são externas à situação do discurso, e as relações de sentido, que se manifestam nessa situação (PÊCHEUX, 2001, p.87).

É fundamental destacar que esse jogo de imagens, criado pelas condições de produção a partir das quais o discurso é articulado, só se organiza à medida que o próprio processo discursivo se organiza, ou seja, o funcionamento das formações imaginárias não se instaura antes que o sujeito manifeste seu discurso, partindo do lugar que ocupa na estrutura da formação social. Assim, o sujeito, determinado pelo lugar que ocupa no interior da formação ideológica, não é livre para dizer o que quer, quando quer e onde quer. Dessa maneira, a ideia de condições de produção permite à análise do discurso pensar a condição de conexão do discurso com seu contexto sócio-histórico e, conseqüentemente, imaginar que o sujeito não é único, mas parte de uma estrutura, de uma formação social caracterizada pelo modo de produção que a distingue.

Quando consideramos a linguagem como instrumento da comunicação, sugerimos uma reflexão em que a prática discursiva seja vista além da

[...]operação expressiva pela qual um indivíduo formula uma ideia, um desejo, uma imagem; nem com a atividade racional que pode ser acionada em um sistema de inferência; nem com a “competência” de um sujeito falante, quando constrói frases gramaticais; é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa. (FOUCAULT, [1972] 2008, p.138)

Como define Pêcheux (1993, p.77), “um discurso é sempre pronunciado a partir de condições de produção dadas”.

O analista do discurso trabalha em uma esfera teórica que tem como objeto de estudo a língua vinculada, necessariamente, à produção de sentidos e à história dos sujeitos e do discurso. Estas condições são, conseqüentemente, causas que orientam o analista, segundo a teoria discursiva de Michel Pêcheux. De acordo com Orlandi (2005),

pensamos a tarefa do analista de discurso como sendo a da construção de um dispositivo teórico que leve o sujeito à compreensão do discurso, ou seja, à elaboração de sua relação com os sentidos, desnaturalizando-os e desautomatizando-os na relação com a língua, consigo mesmo e com a história. (ORLANDI, 2005, p.14).

A análise das condições de produção baseada na composição do que é dito – veiculado na mídia - é decisiva para a compreensão do discurso. O lugar de onde se fala é regulador de sentidos. No caso da mídia televisiva em questão, tomando como exemplo a série de documentários que trazemos para análise, há que se considerar que existe uma obrigatoriedade de transmitir informações que sejam consideradas verídicas, uma vez que as imagens e os textos com a marca National Geographic têm servido de espelho e janela para os mais diferentes povos e culturas do planeta. Os artigos e programas produzidos pela NGS podem ser considerados representações do real. O que é mostrado nas produções é tomado como autêntico e verdadeiro. Por conseguinte, esse modelo vai ter uma história e seu

desenvolvimento é identificado por dizeres, formas e sentidos que não são aleatórios nem fixos; eles se esboçam na linguagem que, segundo Orlandi, “tende a formular-se, dar-se corpo” (2005, p.17).

Com base nos estudos foucaultianos (FOUCAULT, [1984] 1998 p.11), os quais afirmam que “a verdade não existe fora de uma relação de poder” e que somos produzidos “por jogos de verdade” e que o saber é um instrumento de poder produtor de discursos que passam a ser vistos como “verdadeiros” e direcionam as ações dos indivíduos, discutimos o conceito de verdade nas narrativas apresentadas no documentário objeto de nosso estudo. Sua definição de verdade como “conjunto de regras segundo as quais se distingue o verdadeiro do falso e se atribui, ao verdadeiro, efeitos específicos de poder” (FOUCAULT, [1979] 1985 p.13) e de poder, visto como uma prática social constituída historicamente pelas relações humanas e sua reunião de saberes, orientam nossa análise, já que “o poder é capaz de produzir discursos de verdade, que são, em uma sociedade como a nossa, dotados de efeitos tão potentes” (FOUCAULT 1999, p.28).

Entendemos que, ao incorporar conteúdos simbólicos estandardizados e às vezes adulterados, o produtor pode ser levado a construir, em algumas situações, realidades que estão distante daquilo que se convencionou chamar de "retrato da verdade".

Considerando que a análise proposta se organiza e vai se basear nas representações encontradas nos documentários estudados, é importante discutir seu conceito, principalmente as nuances envolvidas em nossos pressupostos teóricos que abrangem os estudos culturais, de mídia e discursivos.

A representação das identidades culturais vem ganhando cada vez mais destaque na mídia televisiva através dos canais de documentários mundiais e brasileiros, em uma tentativa de destacar semelhanças e diferenças entre povos que, embora estejam geograficamente afastados e sejam culturalmente diferentes, talvez possuam um elo, embora sutil, que os una. Na percepção individual ou coletiva da identidade, a cultura assume função de destaque na delimitação das características de cada grupo. Os fenômenos culturais podem ser definidos como

suportes legítimos de identidade nacional, mas muitas vezes eles não são inéditos nem originais. Eles podem constituir representações de identidades compartilhadas.

O novo cenário mundial, chamado de “pós-moderno” ou “modernidade tardia” por Hall (2006), intensifica as discussões sobre as representações de identidades resultantes da discursividade dentro da perspectiva pós-estruturalista dos Estudos Culturais. Sob essa ótica, a representação das identidades, que são construídas socioculturalmente e que são marcadas pela efemeridade, fragmentação e criadas a partir da relação com o outro, tornam-se foco de vários estudos e discussões.

Por sua vez, Shohat (1995) diz que é sempre necessário se questionar as representações, pois elas sugerem o modo pelo qual os sujeitos são percebidos. Embora as representações possam ser vistas como semelhanças inofensivas, elas podem afetar pessoas e coisas. Elas podem ser usadas para transmitir mensagens e até influenciar ações e opiniões. De certo modo, as representações são instrumentos ideológicos que podem ser usados para construir ou destruir projetos específicos. Assim, deve-se questionar a finalidade ideológica que essas representações pretendem, já que produzem efeitos nos sujeitos reais e em contextos reais. Este é um dos propósitos desta análise, que estuda os documentários da TV na atualidade, porquanto acreditamos que o documentário incorpora certa complexidade ao reconstruir o real e dá um sentido novo à ideia de representação, provocando questionamentos e promovendo polêmicas.

A escolha do arcabouço teórico partiu da necessidade incitada pelas perguntas de pesquisa que orientaram o trabalho e da divisão dos capítulos que levam às considerações finais desta pesquisa.

Assim, a presente dissertação está dividida em três capítulos, além da introdução e das considerações finais.

O primeiro capítulo tem como objetivo responder a pergunta: “como o gênero documentário pode tornar-se ferramenta de manipulação da noção de tabu?” Para tanto, dispomos da ajuda teórica de Nichols (2005) e Ramos (2008) e seus estudos sobre o surgimento e as características principais do gênero documentário, bem como sua chegada à TV através de canais especializados. Introduzimos a discussão sobre o que é representação e sua importância neste tipo de produção, uma vez que

são as representações que dão corpo e espírito ao real, sob determinado ponto de vista.

Acrescentamos também nesse capítulo um breve histórico sobre a National Geographic e suas produções, com destaque especial para a série Tabu, já que foi através dela que tudo começou.

O segundo capítulo é orientado pela pergunta de pesquisa: “como é construído e articulado o discurso da NGS, através do narrador em *off*, para provocar a sensação de tabu exigida pelo documentário?” Com base em Pêcheux ([1975] 1995, 1990) e Orlandi ([1999] 2005, 1992), são apresentadas as condições de produção da série Tabu original e Tabu Brasil, que é o foco principal do estudo em questão. Em especial, vamos analisar a posição da NGS como janela para o mundo, na medida em que se posiciona como transmissora de conhecimento e detentora do saber-poder nas sociedades de controle. Foucault ([1975] 2004) e sua teoria sobre a sociedade disciplinar e Deleuze (1992) sobre a sociedade de controle, além de Santos (2007) e outros estudiosos sobre as questões da diferença na sociedade pós-moderna também compõem o rol de teóricos estudados. Na esfera da linguagem visual, serão comentadas algumas telas, legendas e demais elementos da comunicação não verbal.

O terceiro capítulo é guiado pela pergunta de pesquisa: “que representações de tabu resultam dos dizeres da série Tabu Brasil?” Apresenta a análise das representações de sujeitos brasileiros e as implicações que levaram a essas opções, contemplando as três categorias de análise. Leva-se também em consideração a importância de outros recursos semióticos, além da linguagem verbal, problematizando o posicionamento da NGS. Procuramos também analisar algumas maneiras como os recursos visuais são empregues de maneira particular para produzirem determinados efeitos em seu público (KRESS, 2008, p.174), concorrendo, desta forma, para a construção do que se pretende promover, ou seja, o contraste normal *versus* diferente.

Por fim, apresentamos nossas considerações finais e as referências bibliográficas utilizadas no trabalho.

## CAPÍTULO 1

### O gênero documentário e o mundo criado pela National Geographic

“O documentário se caracteriza como narrativa que possui vozes diversas que falam do mundo, ou de si.”

Fernão Pessoa Ramos

Levando-se em conta que este trabalho analisa a materialidade linguística e as imagens encontradas nos documentários da série Tabu Brasil exibida pelo National Geographic Channel (NGC) e as representações de tabu neles apresentadas, é preciso que se descreva e se comente as noções e implicações do gênero documentário, seu início e sua evolução, até sua chegada aos canais a cabo especializados e representados nesta análise pelo NGC, braço televisivo da National Geographic Society (NGS), cujo breve histórico também será exposto, uma vez que julgamos importante problematizar o posicionamento da NGS em suas produções feitas especialmente para a TV, cujos dizeres despertam questionamentos e se tornaram tema de discussão deste estudo. Para tanto, a pergunta de pesquisa: “como o gênero documentário pode tornar-se ferramenta de manipulação da noção de tabu?” será a base para a discussão a seguir.

#### 1.1 O gênero documentário

O gênero documentário passa por um instante de consolidação no campo audiovisual e, no Brasil, sua trajetória inicia-se a partir dos anos 1960 e alcança seu apogeu nos anos 1990, quando documentário tem lugar de destaque no espaço audiovisual e experimenta uma de suas melhores fases (MARIE, 2008, p.11-12). Dessa forma, é possível dizer que a contemporaneidade se caracteriza pela extraordinária produção e circulação de documentários que, unidos às modernas tecnologias, produzem e reproduzem o conhecimento humano.

Criado como um instrumento para o relato histórico, seu desenvolvimento encaixa-se no longo esforço humano em armazenar o conhecimento em diferentes plataformas e fazê-lo circular no meio social. Com a popularização da TV, tanto aberta como fechada, o documentário se estabelece como um gênero do mundo atual e projeta a possibilidade de disponibilizar uma vasta gama de conhecimentos e, assim, contribuir para o avanço da sociedade. O documentário exerce uma função básica no diálogo sobre a disputa de sentido e a própria existência das forças hegemônicas de representar e significar as experiências que transitam através dos meios da Indústria Cultural, o que revela uma origem de produção de narrativas e histórias que reproduz crenças e valores (CAMPO e DODARO, 2007, p.11-15). Segundo Ramos (2001, p.192),

o discurso documentário seria uma narrativa com imagens, composta por asserções que mantêm uma relação com a realidade que designam. E é neste sentido que deve ser analisado em sua relação com o real que designa.

É através da análise dos dizeres e imagens da série de documentários focal que vamos problematizar as questões do diferente, do exótico e do tradicional, além de outras questões que surgem paralelamente a esses temas, sempre sob a ótica da ideologia dominante da produtora da série, e as representações de sujeitos em destaque nos episódios qualificados com o conceito de “tabu”.

O termo documentário foi usado pela primeira vez nos anos 1920 pelo sociólogo John Grierson no jornal *The New York Sun*, durante um comentário sobre os filmes de Robert Flaherty. Nesse texto, o gênero documentário foi definido como “o tratamento criativo da realidade” (SADOUL, 1983, p.43).

Segundo Nichols (2005), todo filme é um documentário porque toda produção, por mais fictícia que seja, vai trazer informações sobre culturas e representações das pessoas apresentadas. Porém, uma vez que o documentário aborda o mundo em que vivemos e não um mundo criado ou imaginado por seu realizador, torna-se significativamente diferente dos outros tipos de ficção (NICHOLS, 2005, p.26). A não ficção, também denominada por Nichols de “documentário de representação social”



ou simplesmente documentário, é aquela produção tanto para o cinema como para a TV que permite que o espectador tenha acesso à representação de aspectos de um mundo que habitamos e partilhamos, de outros indivíduos, seus ambientes e experiências, ao contrário dos filmes de ficção. Os documentários trabalham com histórias de pessoas que vivem em um mesmo mundo de seus espectadores, embora possuam contextos, culturas ou realidades diferentes daqueles mesmos espectadores.

Jacques Aumont e Michel Marie em seu “Dicionário Crítico de Cinema” definem documentário como

Uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras como reais e não fictícias. O filme documentário tem, quase sempre, um caráter didático ou informativo que visa, principalmente, a restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo como eles são. (AUMONT e MARIE, 2003, p.86)

Apesar da definição léxica, a popularização do gênero, encorajada pelo aperfeiçoamento técnico e as novas propostas em relação ao estilo, levou o documentário para além do cinema. A evolução da tecnologia e a redução de custos estimularam a produção do gênero, levando o documentário para a TV. O caráter mais antropológico do gênero abriu espaço para um estilo mais jornalístico porque, na TV, na maioria das vezes, os realizadores eram também jornalistas e o produto tinha de se adaptar ao novo meio que conquistara. O documentário, que antes competia com o filme institucional e a ficção, passa a ficar mais próximo da reportagem, dando maior valor aos aspectos informativos e do entretenimento. O documentário transforma-se em uma categoria de luxo do jornalismo, sobretudo para os canais que oferecem programação variada por assinatura. Por outro lado, a TV traz um enclausuramento ao gênero, impondo modelos típicos da TV, o limite de tempo e um formato mais estruturado.

As séries de documentários produzidas pelo canal NGC são um bom exemplo desse padrão. A série Tabu Brasil com suas representações de tabu no Brasil e que se constitui *corpus* desta análise traz a mesma estrutura fixa para seus episódios de documentário que normalmente é seguida por episódios de outras temporadas de

Tabu: apresenta três casos com mesmo tema em cada um de seus episódios, marcando assim um traço exclusivo da série original. Dessa forma, o espectador já sabe de antemão a estrutura do programa que vai ver, uma vez que será exposto às representações que o documentário exibirá.

Nichols (2005, p.47-50) afirma que definir o documentário não é uma tarefa simples e, para melhor entendê-lo, ele sugere quatro ângulos sob os quais se pode abordar o tema: o das instituições, o dos profissionais, o dos textos e o do público. Cada um destes ângulos enxerga o documentário de uma forma especial, mas todos levam à conclusão de que o documentário sempre surge para a defesa de um argumento seguindo uma lógica estruturante determinada. O autor chama essa forma de montagem do documentário de “montagem de evidência”, que privilegia a lógica argumentativa e objetiva promover um argumento de maneira convincente.

Neste estudo problematizaremos a temática que se pretende promover por meio dos documentários focais produzidos pela NGS, atravessada por sua ideologia peculiar, construída em mais de cento e vinte anos de atividade na divulgação de produtos de mídia, reconhecidos por seu propósito educativo e de divulgação de conhecimento, e acessados por pessoas do mundo todo, que tenta ser convincente através das representações que exhibe em suas produções, embora repletas de traços característicos de uma sociedade constituída a partir de um ideário com traços partidários e baseados nos grupos hegemônicos.

Outros autores também consideram difícil encontrar uma definição para o documentário. Ramos (2008, p.22) sugere que “o documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo”. No prefácio do livro de Da-Rin (2004), o documentarista João Moreira Salles discute os desafios encontrados pelos criadores de documentários. Segundo ele, a forma como o realizador trata seus personagens e a maneira como ele os apresenta aos espectadores são questões importantes para o documentário. Salles afirma que a dimensão epistemológica é essencial para a definição do documentário, e assim como Nichols, alega que este tipo de produção é uma representação de mundo (SALLES, 2004). Em relação à questão epistemológica, Salles sustenta que o documentarista deve sempre explicar sua base no momento em que faz suas

opções. Para ele, a maneira como o espectador enxerga o filme é o que faz com que o filme seja entendido como documentário: “em princípio, tudo pode ou não ser documentário, dependendo do ponto de vista do espectador” (SALLES, 2004, p.10).

É importante salientar e complementar que, além do ponto de vista do espectador, o posicionamento do realizador é outro fator que concorre com a definição de documentário. O documentário representa aspectos do mundo histórico a partir de um ponto de vista ou de uma perspectiva. Essa perspectiva terá uma voz que personificará a ideologia por trás do documentário, que visará à persuasão dos espectadores em prol de interesses particulares, sendo que, neste caso especial, as produções da NGS são marcadas por seu posicionamento ideológico hegemônico.

Nichols ainda discute o conceito de documentário baseando-se na questão central de modos de representação. Nos documentários, os personagens são pessoas tratadas como “atores sociais”, uma vez que suas vidas não são modificadas com a presença das câmeras e vão servir como provas vivas da autenticidade que o criador tem em mente por ocasião da realização do filme documentário. Na verdade, essa crença na autenticidade é o que leva o espectador a buscar um filme documentário para ver (NICHOLS, 2005). Porém, embora as imagens e narrativas apresentadas tragam uma aura de verdade, a simples presença de equipamentos e pessoas desconhecidas pode influenciar as situações que se pretende mostrar. O documentário vai apoiar sujeitos apresentando argumentos na tentativa de influenciar opiniões e obter aprovação através da escolha das melhores tomadas que representem a sua intenção. Seja para comprovar a ideologia ou o objetivo por trás da produção, os documentários são produzidos seguindo um estilo para transmitir uma intenção (RAMOS, 2008). De acordo com Nichols (2005, p.5),

Documentários, então, oferecem semelhanças ou representações sonoras e visuais de alguma parte do mundo histórico. Elas significam ou representam as percepções de indivíduos, grupos e instituições. Elas também fazem representações, montam argumentos ou formulam estratégias persuasivas próprias, com a intenção de nos convencer a aceitar seus pontos de vista como apropriados. O grau de intervenção de um ou mais desses aspectos de representação vai variar de filme em filme, mas a ideia de representação propriamente dita é fundamental para o documentário.

Segundo Nichols, cada documentário tem sua voz diferente, e cada voz tem um estilo diferente, uma marca que atesta a individualidade do produtor e às vezes até o poder de um patrocinador ou organização controladora.

Percebe-se nesta análise que a voz e o estilo marcados nos documentários espelham a ideologia da National Geographic Society, organização secular e tradicional, com forte influência na produção de representações e narração do real sob seu ponto de vista regionalizado e fortificado por suas origens. Ao se apresentar como “janela de aventuras e singularidades” e “espelho da sociedade”, espera que a verossimilhança de seu texto seja diretamente proporcional ao regime de crença do espectador, que provavelmente acredita no que o filme lhe diz sem questionamentos. Nichols (2005, p.68) avalia a relação documentário-espectador:

Entre as suposições que trazemos para o documentário, então, está a de que os sons e tomadas individuais, talvez mesmo cenas e sequências, terão uma relação extremamente indexadora com os acontecimentos que representam, mas que o filme todo deixará de ser um documento ou transcrição pura desses acontecimentos para fazer um comentário sobre eles ou dar uma opinião sobre eles. [...] Esta expectativa distingue nosso envolvimento com o documentário de nosso envolvimento com outros gêneros de filme.

Para o autor, quem assiste a um documentário espera aprender algo e conta com a linguagem verbal e não verbal para isso. Esse critério também pode ser citado como essencial para a definição de um documentário. De acordo com Salles, “bem mais do que conteúdos ou estratégias narrativas, o que faz um filme ser um documentário é a maneira como olhamos para ele” (SALLES, 2004, p.10). E não se pode deixar de mencionar que, neste quesito, a NGS é exemplar. Seu posicionamento e a riqueza de suas produções procuram comprovar de todas as maneiras seu discurso hegemônico, em uma tentativa de convencer o espectador de que suas produções são documentários.

Apesar da falta de uma definição consensual para o documentário, o foco sempre se volta para a representação do mundo em que vivemos através de uma

montagem lógica que comunica um ponto de vista sobre determinado tema. Para nossa pesquisa, o conceito que melhor se adapta, resume e define o gênero documentário específico escolhido como objeto é o de Ramos (2008, p.27), que afirma que a definição de documentário se sustenta sobre dois pilares: estilo e intenção. Se o produtor de um documentário aplica uma asserção sobre o assunto a ser tratado e observa algumas características de estilo do gênero, o resultado é um documentário. Essa definição pode ter aspecto pouco profundo, mas demonstra que, mesmo tendo estruturas diferentes, todos os documentários possuem um objetivo básico: aliar informações e articulações para sustentar um ponto de vista preestabelecido. Esta é a definição que melhor se ajusta ao documentário expositivo apresentado pelas redes de TV especializadas em documentários e vai pautar as diretrizes desta análise, uma vez que o foco principal serão as representações de tabu exibidas nos episódios da série de documentários Tabu Brasil.

Nichols (2005) afirma que o documentário pode apresentar características diferenciadas que são chamadas de modos de representação e que vão variar segundo a postura metodológica relacionada à realidade analisada. Para o autor, existem seis modos que, embora não sejam “puros”, vão corresponder, cada um a seu modo, a uma forma própria de representar o mundo. São eles: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático. Cada modo possui exemplos que podem ser identificados como protótipos ou modelos.

O que mais nos interessa é o modo expositivo, que se preocupa mais com a defesa de argumentos do que com a estética e a subjetividade. Os documentários com esse formato predominante têm como marca diferencial a objetividade e buscam narrar um fato de modo a manter a continuidade da argumentação. Para isso, um dos recursos é a união perfeita entre o dito e o mostrado. A narração, nesse tipo de documentário, é a voz em *off*, intitulada de "voz de Deus". Para Da-Rin (2004), as imagens nesses filmes são usadas principalmente para ilustrar ou contrapor o argumento. Por tais motivos, o modo expositivo é o preferido para os documentários televisivos. Assim, com popularidade marcante na atualidade, os documentários realizados pela NGS são exemplos desse modo de representação.

### 1.1.1 Reflexões sobre o conceito de representação, fora e dentro dos documentários

O termo “representação” propriamente dito pode ser definido de várias maneiras diferentes, sendo que algumas de suas definições podem causar certa confusão. The Oxford English Dictionary<sup>5</sup> define representação como "presença" ou "aparição." As definições mais sintéticas trazem sempre um componente visual; assim, as representações podem ser imagens claras, reproduções materiais, apresentações e simulações. Pode ser inclusive entendida como “reprodução” de algo verdadeiro em particular. Para Nichols (2005), “representação” pode ser definida como a possibilidade de apresentar novamente (re-apresentar) aquilo que não está presente. Por outro lado, a representação também pode ser definida como um ato de colocar ou expor fatos de modo a influenciar ou afetar as ações de outras pessoas. Porém, embora a representação em determinados casos possa aparecer até como sinônimo de espetáculo e ter também um significado semiótico, o que mais nos interessa é a função que a representação vai assumir como elo conector de significado, verdade e linguagem com a cultura.

Hall (1997) e Soares (2007) consideram a representação como uma maneira de produzir significados. Para Hall (1997, p.25-26), a representação é uma prática "que usa objetos e efeitos materiais, mas o significado depende não da qualidade material do signo, mas de sua função simbólica". Já para Soares (2007, p.6),

O conceito de representação, como anotamos, indica a construção de uma forma simbólica ou de um discurso sobre um evento do mundo empírico, implicando uma relação intrínseca entre o conhecimento e sistemas de signos usados para representá-lo. Já a comunicação está ligada à ideia de tornar comum, partilhar as representações, e está muito associada aos processos de transmissão, envolvendo os meios. A comunicação corresponderia, assim, aos processos de socialização e intercâmbio das representações. Se nosso conhecimento do mundo implica a construção de uma representação sobre ele, comunicar é compartilhar essa representação através dos meios tecnológicos.

---

<sup>5</sup> <http://www.oed.com/> Acessado em julho/2013.

A representação vai usar a linguagem para dizer algo que tenha significado ou retratar algo ou alguém para outras pessoas. As representações podem aparecer em vários formatos: filmes, televisão, fotos, pinturas, propagandas e outras formas de cultura. Essas representações são consideradas de certa forma realísticas, porque se supõe que reproduzam algo ou alguém que existe.

As representações, como veículos de transmissão de conhecimento através da comunicação pelos meios disponíveis na contemporaneidade, constituem um dos focos da análise proposta, já que é por meio de representações que o NGC vai defender sua ideologia em relação a situações de tabu.

Em seu “Orientalismo”, Said ([1978] 2007) destaca que as representações nunca podem ser rigorosamente realísticas. As representações nunca podem ser uma descrição “natural” de algo ou alguém. Ao contrário, elas são imagens construídas e que precisam ser questionadas por seu conteúdo ideológico. As representações podem ser políticas na medida em que reproduzem as necessidades e os desejos de algo ou alguém. Sempre que houver um elemento de interpretação envolvido na representação, é preciso notar quem faz essa interpretação.

No caso desta análise, problematizamos a função das representações nos documentários focais. Os documentários podem ser compreendidos como uma estrutura variada que reúne produção, criatividade, valores simbólicos e imaginários relativos a uma sociedade específica. Pode-se dizer que o documentário vai funcionar como um produto característico da sociedade contemporânea, contribuindo com a formação da consciência e da experiência dos indivíduos. A representação pode ser considerada como um meio de corporificar aparências e dar forma ao espírito e, por que não dizer, representar o real, sob o ponto de vista de uma ideologia que não necessariamente é partilhada por uma maioria.

### 1.1.2 O documentário na TV e no Brasil

Castels (1999, p.413) afirma que a cultura audiovisual teve sua expansão histórica no século XX, assumindo a dianteira sobre a comunicação alfabética,

primeiramente com o filme e o rádio, e depois com a televisão, “superando a influência da comunicação escrita nos corações e almas das pessoas”. A televisão difundiu-se mais consistentemente a partir do final da Segunda Guerra Mundial, criando uma nova galáxia de comunicação, segundo terminologia criada por McLuhan. Durante os anos 1980, as novas tecnologias revolucionaram o mundo da mídia; do rádio ao jornal, passando pela TV, todos os gêneros midiáticos sofreram grandes transformações, modificando sua influência na sociedade.

Apesar das críticas e frustrações dos intelectuais em relação à televisão, a partir dessa década, ela passou a ter grande influência social. A combinação de texto, imagem e sons em um mesmo sistema, o preço acessível e as condições de acesso facilitadas revolucionaram a comunicação. Para acompanhar essa expansão, as produções cinematográficas começaram a ser adaptadas para o ambiente e público de TV. Posteriormente, a invenção do videocassete trouxe uma grande flexibilização da mídia visual. A possibilidade de gravação de programas revolucionou a programação das TVs e possibilitou a ampliação de canais, com sua consequente diversificação. A chegada da década de 1990 trouxe o desenvolvimento ainda maior das tecnologias de televisão com a fibra ótica e a digitalização, provocando a explosão de canais de TV a cabo nos EUA, Europa e América Latina, que apresentam uma multiplicidade de temas para agradar a todos os gostos. Foi então, nessa mesma década, que começaram a surgir os canais especializados em documentários para a TV.

No Brasil, os documentários na televisão começaram a ter destaque maior a partir da década de 1970 com as produções da Rede Globo e TV Cultura, além dos documentários realizados por produtoras independentes. Foi nas TVs por assinatura, entretanto, que os documentários encontraram solo mais fértil. No início dos anos 1990, a TV a cabo foi introduzida no Brasil e os canais especializados nesse gênero vislumbraram um espaço maior para veicular suas produções<sup>6</sup>. Os espectadores brasileiros que sintonizam canais de documentários na TV buscam entretenimento com pequenas porções de conhecimento sobre um mundo além daquele que lhes é familiar. E, sabendo disso, esses canais especializados tentam

---

<sup>6</sup> <http://www.tudosobretv.com.br/historTV/historbr.htm#> Acessado em julho/2013.



apresentar a possibilidade de alternativas a uma mesmice cultural e de lugares onde as pessoas fazem coisas de maneiras curiosamente diferentes daquelas consideradas “normais”, de acordo com o ponto de vista de alguém. É comum perceber que as pessoas ficam bastante seduzidas pelas séries apresentadas por canais como National Geographic Channel, Discovery e BBC. A curiosidade humana é atraída pelo desconhecido, pelo diferente e, neste caso, pelo tabu. A admiração e a necessidade de informação encontradas na sociedade contemporânea talvez justifiquem a produção tão profusa e diversificada de seriados, já que a intenção é atingir um número infinitamente grande de pessoas no mundo todo graças à “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1997), onde o espetáculo não seria apenas um conjunto de imagens, um abuso do mundo visível, mas também um tipo particular de relação social entre pessoas mediada por imagens. Como afirma Pesavento (2003, p.86):

As imagens estabelecem uma mediação entre o mundo do espectador e do produtor, tendo como referente a realidade, tal como, no caso do discurso, o texto é mediador entre o mundo da leitura e o da escrita. Afinal, palavras e imagens são formas de representação do mundo que constituem o imaginário.

As imagens serão as representações visuais atuando como elo conector entre o que o produtor quer transmitir e o que o espectador vai receber, embora as imagens possam transmitir significados diferentes de acordo com a maneira com que forem vistas.

## 1.2 A National Geographic Society no mundo e no Brasil

Através da mídia, a história, a cultura e a realidade sociais de diversas partes do mundo são levadas até as pessoas para serem vistas, discutidas, admiradas e comparadas. Instituições como a National Geographic Society (NGS) e a British Broadcasting Corporation (BBC), por exemplo, tiram proveito da evolução dos meios de comunicação e apostam na espetacularização dos conteúdos culturais com suas

produções culturais industrializadas e padronização dos produtos para a TV para uma fácil assimilação, transformando as diferenças culturais em meros espetáculos difusores de ideologias. O aparelho espetacular tenta criar um controle social através da exposição do “outro” e suas representações. Para Debord (1997, p.138): “o espetáculo é a ideologia por excelência, porque expõe e manifesta em sua plenitude a essência de todo sistema ideológico: o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real”.

Enquanto o National Geographic Channel (NGC) considera os programas que produz como provas diretas do mundo, um espelho simples da realidade, entendemos que eles são de fato provas de um gênero muito mais complexo, profundo e denso. Eles refletem principalmente a leitura de mundo de quem está por trás das lentes, incluindo produtores, diretores e redatores. As séries de documentários podem ser consideradas artefatos culturais, porque seus produtores e espectadores enxergam o mundo com olhos que não são universais nem naturais, mas sim localizados. As narrativas apresentadas nos falam de contextos sociais, culturais e históricos, não conseguindo se afastar nem se libertar das ideologias e formações discursivas<sup>7</sup> das instituições produtoras que se formam a partir da origem social, histórica e geográfica dessas instituições. Talvez sua origem justifique tais posicionamentos.

### 1.2.1 National Geographic: breve história

O livro “The National Geographic Society: 100 Years of Adventure and Discovery”, de Bryan<sup>8</sup> (*apud* MIZAN, 2011), descreve a formação da National Geographic Society. Em 13 de janeiro de 1888, trinta e três homens apaixonados pela ciência com diferentes profissões: geólogos, geógrafos, meteorologistas,

---

<sup>7</sup> Para Foucault, formação discursiva é: “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica e geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT *apud* MAINGUENEAU, 1997, p.14).

<sup>8</sup> BRIAN, C. D. B. **The National Geographic Society: 100 Years of Adventure and Discovery**. Harry N. Abrams edition, 1987.

cartógrafos, banqueiros, advogados, naturalistas e integrantes das Forças Armadas reuniram-se pela primeira vez no Cosmos Club, em Washington DC, e motivados pelo desejo de compartilhar seus interesses, ideais e descobertas científicas fundaram a National Geographic Society e assinaram o estatuto da nova organização.

Há 125 anos, a National Geographic Society documenta “o mundo e tudo o que existe nele, do cume do monte Everest às profundezas do oceano, do mundo microscópio às estrelas do universo<sup>9</sup>.” Dezenas de milhões de membros assinantes recorrem às revistas, aos livros, ao canal de TV, aos produtos educacionais e ao site da National Geographic Society para aumentar seu conhecimento sobre a terra, o mar e o céu, e para se surpreender e se admirar. Grove Karl Gilbert, geólogo americano, John Wesley Powell, pioneiro na exploração do Grand Canyon, Adolphus W. Greely, oficial-chefe de comunicações do Exército dos EUA e explorador polar, e bem como os demais fundadores da National Geographic Society certamente possuíam o espírito de aventura e descoberta que passou a caracterizar a organização.

O advogado e financista Gardiner Greene Hubbard foi o primeiro presidente da NGS pouco depois do primeiro encontro no Cosmos Club. Embora não fosse cientista, Hubbard tinha grande interesse pelo tema e era patrocinador dedicado da pesquisa científica. Anos antes ele havia financiado e incentivado os experimentos de seu genro, Alexander Graham Bell, professor de surdos que inventara o telefone, em 1875.

Em seu discurso de apresentação, Hubbard destacou o fato de não ter estudado ciência e declarou: “Com a minha eleição, notifica-se ao público que os membros de nossa Sociedade não estarão restritos a geógrafos, mas incluirão aquele grande número de pessoas que, como eu, deseja promover pesquisas conduzidas por outrem, e servirá para difundir o conhecimento entre os homens, de modo que todos nós possamos entender melhor o mundo em que vivemos”. A partir daquele mesmo ano, tem início uma era de grandes inovações e descobertas.

---

<sup>9</sup> <http://viajeaqui.abril.com.br/materias/historia-national-geographic-convite-a-exploracao> Acessado em julho 2013.

Thomas Edison inventou o cinematógrafo, protótipo para o cinema, e George Eastman aperfeiçoou a câmera em forma de caixa e o rolo de filme em preto e branco. Surgiram os primeiros automóveis e aviões; telégrafos e telefones começaram a modificar a comunicação entre as pessoas.

Com a morte de Hubbard, seu genro Alexander Graham Bell assumiu a direção e mudanças consideráveis passaram a ocorrer. Ele acreditava que as pessoas leriam mais sobre geografia se ela fosse apresentada de maneira mais compreensível, divertida e leve. Para aumentar a circulação da revista, ele contratou Gilbert Hovey Grosvenor em 1899. Grosvenor, que se tornaria genro de Bell, começou a criar uma lista de regras, chamada de “os sete princípios”, para a edição da revista. Tais regras refletiam seu cuidado com a cultura, criando uma forma de jornalismo bem-sucedido e passando a influenciar a escrita e as opções de fotos.

A exploração do mundo assumiu uma velocidade nunca vista antes e os cientistas reuniam conhecimento rapidamente. Logo, a recém-formada National Geographic Society tornou-se uma força nesse “evangelismo científico”<sup>10</sup>. A qualidade do material produzido pela Sociedade permitiu que a organização se transformasse em uma das associações científicas, educacionais e produtora de mídia mais populares e bem-sucedidas do planeta.

Para divulgar suas descobertas e viagens de exploração, a NGS publica mensalmente uma revista, a National Geographic, que circulou pela primeira vez nove meses depois da fundação da sociedade. Sucesso no mundo todo, a revista é identificada por sua característica moldura amarela e é publicada atualmente em vários idiomas, em muitos países ao redor do mundo. Além dos artigos sobre diversos lugares, histórias de cada canto do planeta, a revista é reconhecida amplamente por sua qualidade editorial com imagens de qualidade, o que a torna uma das publicações gráficas mais famosas do mundo. Uma característica bastante marcante sobre a revista é que, ao contrário das outras revistas que muitas vezes são descartadas depois de lidas, os leitores tendem a colecioná-la e podem adquirir

---

<sup>10</sup> <http://viajeaqui.abril.com.br/materias/historia-national-geographic-convite-a-exploracao> Acessado em maio/2013.

caixas especiais para guardá-la por ano, fato que a transforma em uma fonte de pesquisa.

Em 1995, a National Geographic começou a publicar em japonês, e foi a primeira edição no idioma local. Atualmente a revista é publicada em trinta e dois idiomas, incluindo as versões em português de Portugal e do Brasil.

A National Geographic Society explora também o uso da mídia televisiva como um veículo para levar suas produções de interesses educacionais, culturais e científicos até os lares das pessoas. Nos Estados Unidos, os programas especiais da National Geographic fizeram parte das programações do canal PBS (televisão aberta), passando pelos canais CBS e ABC, voltando para a PBS em 1975. Em setembro de 1997, a sociedade lançou seu próprio canal televisivo, o National Geographic Channel, que pode ser visto via cabo ou via satélite, destinado à apresentação de documentários, séries e programas educativos sobre ciência, tecnologia, história e meio ambiente.

O lançamento do National Geographic Channel (NGC) em 1º de setembro de 1997 celebrou os 112 anos de compromisso da NGS em divulgar a compreensão do mundo à humanidade, dando início a uma nova fase de divulgação das descobertas feitas pela sociedade. A NGS oferece apoio completo ao NGC, fornecendo acesso a suas fontes editoriais, além de uma extensa biblioteca de documentários da National Geographic Television. Dessa forma, a revista e o canal detêm as mesmas características, ou seja, apesar do caráter científico, o apelo tende ao entretenimento.

O NGC é um empreendimento da National Geographic Television, da Fox Entertainment Group e da National Broadcasting Company (NBC), sendo atualmente visto por mais de 160 milhões de assinantes (incluindo as transmissões parciais da programação) em 25 idiomas em 143 países.

No Brasil, o NGC foi lançado em 1º de novembro de 2000 e desde então faz parte de programação da TV por assinatura e satélite. Com qualidade visual e discurso alinhados com os da revista, o NGC, através de seus documentários, proporciona as experiências de “janela para o mundo” e “espelho da sociedade” para os telespectadores, ao exibir representações visuais do que está longe do alcance

de sua mão e dizeres que buscam afirmar posições que nem sempre podem ser consideradas reflexos fidedignos em seu espelho.

Segundo Mizan (2011), a tendência à representação do exótico e de povos “diferentes do padrão europeu” é marca registrada da revista desde a sua segunda edição e mantém-se até hoje como uma das principais orientações de suas produções. É possível perceber a mesma tendência nos programas feitos para o canal. Séries produzidas pelo NGC, como “Lugares Amaldiçoados”, “Histórias Extraordinárias”, “Jornadas Perigosas” e outras, passando por “Tabu”, analisada neste estudo, como já se pode depreender por seus títulos, vão explorar o inusitado, o diferente, o estranho, o exótico e o tabu, sempre do lado de lá da janela, sob um ponto de vista específico e singular.

### 1.2.2 A série Tabu

A série Tabu pode ser considerada um exemplo das produções típicas do National Geographic Channel, uma vez que, sendo parte da NGS, seu objetivo, desde a sua criação, tem sido cobrir uma variedade de tópicos, incluindo os destaques geográficos e culturais, não só dos Estados Unidos e Europa, mas também de países em desenvolvimento, fontes de histórias e imagens de fatos considerados exóticos e curiosos sob o ponto de vista dos realizadores. Através das reportagens, os espectadores entram em contato com uma multiplicidade de fatos culturais e a NGS apresenta-se como uma “janela” aberta nos lares de cada espectador.

Vários teóricos, dentre os quais destacamos Debord (1997), afirmam que a imagem é essencial para a sociedade contemporânea e que as fotos e os filmes assumiram o lugar dos livros e dos educadores básicos. As imagens passaram a desempenhar papel importante na construção cultural das diferenças étnicas e raciais, principalmente nos tempos atuais, em que as pessoas dedicam mais tempo a programas de TV. E é claro que Tabu vai tirar vantagem das imagens de lugares e personagens que servem de pano de fundo e veículo de sua posição ideológica.

O estudo de produções de um canal ligado à National Geographic não se resume a examinar um simples artefato cultural, mas sim uma voz poderosa que participa de discussões de questões culturais e se posiciona através dos dizeres e representações. Segundo a definição do *site*<sup>11</sup> do National Geographic Channel, a série de documentários Tabu original tem como foco principal diversos costumes que “são considerados normais em certas sociedades e desprezados ou vistos como ilegais em outras.” Transpondo a fronteira entre as crenças tradicionais e os hábitos modernos, a série propõe-se a investigar “a ampla gama de semelhanças e diferenças entre os seres humanos.” Os temas analisados estão relacionados à culinária, cerimônias de iniciação, profissões e terapias médicas, incluindo a morte, fanatismo, rituais, crimes e punições, formas de amor e mudanças de personalidade, pois “cada cultura tem seus próprios códigos de conduta, e o que é aceitável em uma cultura pode ser tabu em outra.”<sup>12</sup>

A série mantém o sucesso pretendido após nove temporadas, com uma média de dez episódios cada uma. Cada episódio examina um tópico de uma multiplicidade de culturas e perspectivas, muitas vezes aventurando-se em mundos escondidos e obscuros, raramente vistos. A estrutura de cada episódio da série repete-se: são três ou quatro versões vindas de diferentes partes do mundo que tratam do mesmo tema comum escolhido para o episódio. Todos os temas têm o objetivo de provocar no espectador, além da curiosidade, algum tipo de sensação, que pode ser de espanto, nojo ou desaprovação.

É interessante ressaltar que a série cujos episódios se tornaram foco desta análise tem como objetivo central a palavra que é também o título da série: tabu. Segundo Augras (1989), a palavra “tabu” foi criada pelo navegante inglês James Cook, o qual, em um relato de viagem à Oceania, registrou o comportamento chamado “tapu” dos nativos das ilhas Tonga, cuja expressão era usada para referir-se ao que era sagrado e proibido ao mesmo tempo. Em 1777, em um artigo de jornal, Cook afirma que essa palavra de origem tonganesa “tem um significado muito amplo, mas em geral significa proibido”<sup>13</sup>. A autora ainda destaca que Tapu – que

---

<sup>11</sup> <http://www.natgeo.com.br/br/especiais/taboo/> Acessado em maio/2013.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> <http://www.thefreedictionary.com/taboo> Acessado em maio/2013.

posteriormente se transformou em taboo em língua inglesa – não designava apenas o aspecto sagrado daquilo a que referia, mas, outrossim, os dispositivos criados para lidar com esses itens. Em inglês, “taboo” significa uma proibição ou restrição resultante de convenção social. Em língua portuguesa, a definição de tabu genericamente descreve uma proibição da prática de qualquer atividade social que seja moral, religiosa ou culturalmente censurável. Dizer que algo é tabu pode significar que é sagrado e por isso proíbe qualquer contato. Pode também significar algo perigoso, imundo ou impuro. E, segundo o dicionário Aulete Digital, tabu pode significar “uma forte restrição a certos tipos de comportamentos ou expressão”<sup>14</sup>. Os tabus surgem através de convenções sociais, religiosas e culturais, servindo para limitar a prática de determinados atos ou evitar falar de assuntos polêmicos. Conforme os estudos de Freud e posteriormente de Levi-Strauss, “tabu” seria um sentimento social coletivo sobre determinado comportamento ou assunto, seria uma ponte entre duas determinações comportamentais, uma biológica e outra cultural.

Em certas situações, o conceito de tabu pode confundir-se com o de exotismo, o qual, por sua vez, é definido como “qualidade de exótico, proveniente de outro país, principalmente longínquo e com costumes diferentes”<sup>15</sup>. É importante destacar que exótico “é tudo aquilo que vem de fora, que não é originário do mesmo país”<sup>16</sup>. Tal definição ilustra de forma bastante adequada a posição de uma produção intitulada “Tabu”, que vai explorar o interesse pelo exótico inerente às pessoas.

Assim, unindo esses conceitos às teorias: do dissenso (RANCIÈRE, 2010) das sociedades disciplinares (FOUCAULT, [1975] 2004), de controle (DELEUZE, 1992) e do pensamento abissal (SANTOS, 2007), vamos problematizar a questão do tabu, do exótico e do diferente, verificando como isso é mostrado nas representações exibidas nos documentários analisados. A partir das definições, percebe-se que a discussão sobre tabu está vinculada à questão social. E cada grupo social possui seus padrões morais específicos, sendo que os tabus existentes em uma cultura podem não existir em outras.

---

<sup>14</sup> [http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete\\_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=tabu](http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=tabu) Acessado em maio/2013.

<sup>15</sup> <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/exotismo> Acessado em maio/2013.

<sup>16</sup> <http://www.dicionarioinformal.com.br/ex%C3%B3tico/> Acessado em maio/2013.



## CAPÍTULO 2

### A ideologia da National Geographic Society através dos dizeres em Tabu Brasil

“As ideologias são desculpas para nos aferrarmos ao poder ou pretextos para nos apoderarmos dele.”

Friedrich Durrenmatt

De maneira inédita, o canal por assinatura National Geographic Channel (NGC) produziu uma de suas séries de maior popularidade com episódios dedicados a um único país, o Brasil. A primeira temporada brasileira de Tabu, que estreou em março de 2012, trouxe três episódios de cerca de uma hora de duração, que contam diferentes histórias de pessoas com hábitos e culturas polêmicas, passíveis de causar rejeição por parte de algumas sociedades. Crianças com atitudes e responsabilidades de adulto, hábitos alimentares particulares e uma prática espiritual que pode se confundir com transe compõem a versão 100% brasileira da série do canal da National Geographic<sup>17</sup>. Segundo o site do canal, o Brasil já tinha sido palco de Tabu em um dos episódios da versão latino-americana. Agora, nesta versão regional, além das locações e personagens, a produção é toda brasileira e a estreia reforça o foco em conteúdo nacional. Assim sendo, consideramos que a série focal fornece subsídio suficiente para orientar nossa análise a partir da pergunta de pesquisa: “como é construído e articulado o discurso da NGS, através do narrador em *off*, para provocar a sensação de tabu exigida pelo documentário?”

Segundo os produtores<sup>18</sup>, a escolha dos temas foi determinada depois de uma análise do gosto do público brasileiro sobre alguns deles. A primeira temporada da série é composta de três episódios os quais prometem explorar e trazer a público assuntos e representações de sujeitos brasileiros, que vão parecer estranhos para uma maioria, porque discutirão situações diferentes e, de certo modo, pouco aceitáveis, que provocam sensação de tabu, sob o ponto de vista do canal.

---

<sup>17</sup> Doravante usaremos **NGC** ou o termo *canal*, que deverá ser entendido como o National Geographic Channel, um dos canais de comunicação da National Geographic Society (**NGS**).

<sup>18</sup> <http://www.foxplaybrasil.com.br/factual/?ref=natgeo&folder=/br/especiais/tabu-brasil/notas-da-diretora/>  
Acessado em maio/2012.

No primeiro programa, *Infância Incomum*, estão presentes: a pequena missionária Alani, que desde bebê é procurada por milhares de pessoas que acreditam que a simples imposição de suas mãos pode curá-las de doenças graves; a mini miss Ana Clara, com sua agenda cheia de compromissos para garantir seu sucesso nos concursos de beleza; e o cigano Bruno, que vai se casar aos 16 anos com uma quase desconhecida. Os três experimentam a sensação de assumir algumas atitudes típicas de adultos, mesmo com a pouca idade. *Dietas Exóticas* é o tema do segundo episódio. Três histórias diferentes mostram como a alimentação está intimamente ligada aos costumes. O consumo de carne de cavalo é apresentado como representação de tabu, pois divide admiradores do animal e consumidores de sua carne. Por outro lado, no interior de Minas Gerais, um professor de ioga vive sem consumir alimentos sólidos desde 2010, com o intuito de alcançar altos níveis de espiritualidade. Para concluir o episódio, a série mostra o Mercado Ver o Peso, de Belém do Pará, com suas comidas regionais exóticas e afrodisíacas. Fechando esta temporada está o episódio *Segredos da Ayahuasca*, que traz o chá feito com duas ervas da Amazônia e usado em rituais religiosos. Os frequentadores de seitas ayahuasqueiras afirmam ter experiências transcendentais, como visões do passado que desenvolvem a espiritualidade. Os índios Ashaninkas usam a Ayahuasca em rituais xamânicos desde antes da colonização europeia. Para eles, a substância permite contato com os mortos e dá acesso aos ensinamentos divinos. Por outro lado, há quem afirme que a bebida é um alucinógeno capaz de desencadear surtos psicóticos.

Os três episódios da primeira temporada parecem querer justificar o slogan da série: “Não é certo, não é errado, é Tabu Brasil”, já que trazem a público temas controversos e representações de tabu que discutirão o diferente dentro da realidade brasileira, colocando-os em perspectiva com outras realidades. O modelo a ser seguido foi o mesmo adotado pela série original: três histórias de diferentes regiões geográficas dentro do Brasil teriam suas características consideradas extravagantes, de acordo com o julgamento do canal, sendo exibidas como representações de tabu, de acordo com os modelos de normalidade defendidos pela produtora.

Quando se decide assistir a um episódio de uma série intitulada *Tabu Brasil*, a multiplicidade de temas que se imagina encontrar é bastante variada, dada a

diversidade cultural profusa de um país como o Brasil, com riquezas naturais e forasteiras, graças a sua condição de nação colonizada. De antemão, mesmo que o espectador não saiba que tipos de “tabu” serão apresentados, ele já sabe o que verá em episódios com essa marca: representações de sujeitos que assumem identidades exóticas ou diferentes, sob o ponto de vista de alguém, e que podem causar certo espanto ou sensação de tabu. É isso que se espera (e se vê) na série Tabu original; é isso que se espera (e se vê) na série Tabu América Latina; e é o que se espera na série produzida no Brasil. Porém, se mesmo assim o espectador não perceber a intenção, a advertência que aparece no letreiro inicial de todos os três episódios da primeira temporada da série é bastante clara. O convite para a polêmica também surge logo nos primeiros segundos de exibição de cada documentário em forma de aviso na tela:

Tela 1

TC<sup>19</sup> 00.00: O programa a seguir contém **cenas fortes e inadequadas** para menores de 14 anos.

TC 00.05: 14 Não recomendado para menores de 14 anos.

Tema: Documentário Cultura Mundial

Contém: Cenas fortes

O GC<sup>20</sup> inicial contendo os adjetivos “fortes” e “inadequadas”, que caracterizam o substantivo “cenas”, vai evidenciar a sensação de ilicitude que o episódio visa a criar. A classificação indicativa (14) alerta sobre o conteúdo da programação a ser exibida, identificando programas que contenham risco de ferir os direitos do menor e do adolescente. Cabe esclarecer que a classificação indicativa é

---

<sup>19</sup> **Time Code (TC):** É o cronômetro exibido simultaneamente na tela do editor e do dublador, que determina o início do trecho do filme e a sequência que está sendo trabalhada.

<sup>20</sup> **GC:** Significa gerador de caracteres, ou seja, seriam aquelas palavras ou textos, que são colocadas em cima de vídeos, clipes, documentários, comerciais, VT’s. Outras formas que também chamam o GC: Lettering ou Letreiros.

regulamentada pela Portaria número 368<sup>21</sup>, de acordo com os critérios definidos no Guia Prático de Classificação Indicativa (MINISTÉRIO DA JUSTIÇA, 2012). Todos os canais, abertos e pagos, têm de informar a que idade se destina cada programa. E, no caso de programas não recomendados a menores de 16 e 18 anos, devem informar o conteúdo que determina tal restrição. Neste caso, a advertência produzida pelo canal classifica o conteúdo como inconveniente para menores de 14 anos. Assim, não traz o conteúdo que define tal restrição e corrobora a sensação de tabu que se quer criar. Embora ineficaz nos tempos atuais, já que qualquer criança consegue manejar os controles remotos das TVs sem o conhecimento ou assistência de um responsável, a existência da classificação indicativa vai se prestar a estimular a memória discursiva do espectador.

Com relação à memória, concordamos com Pêcheux (1999, p.50), que afirma que “memória deve ser entendida não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas no entrecruzamento da memória mítica, da memória social inscrita em práticas e da memória construída do historiador.” A memória discursiva consistiria naquilo que, “face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os implícitos de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível” (PÊCHEUX, 1999, P.52), ou seja, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível. Assim, memória discursiva pode ser definida como o “efeito da presença do interdiscurso no acontecimento do dizer”, uma vez que se trata de uma memória gerada como um espaço variável de separações, deslocamentos, retomadas e conflitos; enfim, um espaço polêmico e inconcluso, que, no entanto, produz o jogo de efeitos de regularidade (MACHADO, 2009). Orlandi ([1999] 2005, p.30) define memória discursiva como “o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o ‘já-dito’” e interdiscurso como “o conjunto do dizível, histórica e linguisticamente definido” (ORLANDI, 1992, p.89).

---

<sup>21</sup> Site do Ministério da Justiça:

<http://portal.mj.gov.br/data/Pages/MJ6BC270E8ITEMID66914BCA346A4350800CB04EBF2D6BD7PTBRNN.htm>  
Acessado em janeiro/2014.

Assim sendo, o interdiscurso através da mensagem no GC vai oferecer dizeres que afetarão o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada. Neste caso, tudo o que já se falou sobre classificação indicativa, restrição a menores e conteúdo do programa estarão significando naquela mensagem e despertarão no espectador sentimentos já ditos por alguém, em algum lugar e em outros momentos, a respeito de tudo o que pode denotar um tabu. Em todos os episódios da primeira temporada, a memória discursiva do espectador vai ser estimulada através deste letreiro, construindo assim o pano de fundo para o que está para ser apresentado. Como se já não bastasse a advertência com cunho legal, cada episódio da série vai apresentar também em forma de letreiro seu slogan principal:

Tela 2

*TC 00.43 não é certo – não é **errado** – é Tabu Brasil*

Para Pechêux ([1975] 1995 p.188) formação discursiva é: “aquilo que pode e deve ser dito, articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de um programa etc., a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada”. As chamadas e a advertência compostas de palavras de efeito como “errado”, “fortes” e “inadequadas” vão estimular o imaginário de quem opta por assistir aos episódios. Adjetivos com carga de significado intensa produzem os sentidos planejados pelos propósitos do canal. Assim, os enunciados atuais estão ligados interdiscursivamente a enunciados anteriores, e os recortes trazem uma relação intertextual clara. A sensação de tabu já é criada antes até do desenrolar de cada episódio.

Embora tente não transparecer e afirme em seu site que seu objetivo principal é mostrar comportamentos e estilos de vida contundentes de forma **imparcial, sem fazer** juízo de valores (FOX, 2012, grifo nosso), a intenção da National Geographic Society faz-se presente através do narrador, que se torna o representante onisciente das convicções do canal e da Sociedade.

Com intervenções frequentes em Tabu, o narrador, com sua função informativa e pedagógica, vai orientar a percepção dos espectadores, explicando os motivos pelos quais aquelas são representações de tabu, manifestando uma posição parcial ao representar um “outro” que não se encaixa nos parâmetros estabelecidos como “comum”, de acordo com a posição partidária assumida pela NGS, pois, para considerar-se que algo é um tabu, é preciso que se condene tal posicionamento, comportamento ou hábito, a partir de um determinado ponto de vista. Concordamos com Foucault ([1971] 2010) ao sustentar que as condições de produção do discurso estão profundamente relacionadas ao âmbito social e histórico de poder do sujeito do discurso, a partir de seu lócus de enunciação. As relações de poder e o lugar do sujeito do discurso, perante seus interlocutores, é que vão determinar a força do discurso, seu nível de verdade e a produção de aceitabilidade. É importante considerar os aspectos “ideológicos” do discurso que pretendem determinar o que se trata de “verdade” e de “interesses” para o narrador. Segundo Lutz e Collins (1993, p.15, tradução nossa),

A National Geographic Society existe há mais de 100 anos, e durante todo esse tempo tem se firmado como uma intérprete importante e confiável das realidades do terceiro mundo. A Sociedade utiliza várias estratégias na construção de sua posição de autoridade e sua condição especial e lugar na cultura americana.

Sabemos que, nos seus 125 anos de existência e graças a sua origem, a NGS procura ocupar uma posição de distanciamento dos assuntos que analisa, tentando colocar-se acima do bem e do mal. De acordo com Lutz e Collins (1993, p.15), de maneira “não intencional”, a NGS, através da revista e, posteriormente, do canal de TV, mantém uma relação intrínseca com o poder e apresenta outras culturas como diferentes, por meio de imagens e discursos, facilitando sua marginalização e dominação “por parte da cultura americana”. Os discursos do narrador em *off* vão estar carregados de orientações predeterminadas cuja finalidade é convencer ou persuadir.

O discurso do narrador também vai ser fundamental para a manipulação das imagens apresentadas em todos os episódios, que, se destacadas da intenção da narração, não se constituiriam exemplos de tabu. A voz em *off* procura manter-se distante das representações e, embora tente soar imparcial, vai construindo estereótipos característicos, enquanto expõe os elementos assinalados como distintos, os quais, por serem oriundos de uma realidade diferente daquela seguida pelas diretivas da ideologia setentrional da NGS, são apresentadas como tabu. As representações de brasileiro vão seguir um padrão que traduz a alteridade proibido *versus* permitido, certo *versus* errado, exótico *versus* “diferente do padrão europeu” (Mizan, 2011, p.12).

Seguindo o modelo original da série Tabu, os episódios da primeira temporada de Tabu Brasil oferecem em sua abertura o discurso inicial do narrador, que traz a introdução do tema principal a ser tratado em cada episódio, como podemos verificar a partir dos excertos abaixo.

Excerto 1 - episódio Infância Incomum

*NARRADOR EM OFF: Os pais teriam o direito de **impor** seu jeito de ver o mundo aos filhos? Algumas crianças, de forma voluntária ou não, vivem sob a **pressão** e as responsabilidades do mundo adulto. Para muitos, certos comportamentos na infância e na adolescência são **impróprios** e considerados **tabu**.*

Excerto 2 - episódio Dietas Exóticas

*NARRADOR EM OFF: Cada cultura define o que é **permitido** e o que é **proibido** em sua dieta. Quando estes **limites** são **rompidos**, comer vira um **tabu**.*

Excerto 3 - episódio Segredos da Ayahuasca

*NARRADOR EM OFF: Os defensores da Ayahuasca acreditam que o chá tem o poder de abrir novas fronteiras da **mente**, mas algumas pessoas consideram o chá um **entorpecente perigoso** que pode levar a um **descontrole** e até **provocar tragédias**. Uma bebida **poderosa, polêmica, um tabu**.*

O telespectador identifica com facilidade a voz do narrador como sendo a voz oficial do canal e, ao mesmo tempo, através de seu discurso, toma conhecimento do

tema que será explorado em cada programa. A análise desses dizeres indica que em todos os três casos são escolhidas palavras de efeito que visam a criar a sensação de que aquilo que está por vir não está certo e vai causar sensação de estranheza ou desconforto. Verbos como “impor”, “romper”, “provocar”, do mesmo modo que substantivos como “pressão”, “limites”, “mente”, “entorpecente”, “descontrole” e “tragédia”, e ainda adjetivos como “impróprio”, “permitido”, “proibido”, “perigoso”, “poderosa” e “polêmica” apresentam definições com pesos emocionais bastante acentuados que não vão deixar dúvidas de que o assunto a ser tratado nos 45 minutos seguintes não será um simples entretenimento, exigindo uma atenção maior. Além disso, ao final, cada trecho termina com a palavra “tabu”.

Nesse sentido, é possível estabelecer um paralelo com a fórmula discursiva clássica dos contos infantis: “Era uma vez...”. Não há quem não entenda que um relato que surja depois desta introdução não vá ser fictício. Dessa maneira, ao lançar mão de uma narrativa recheada de palavras fortes que fazem com que os fatos contados ganhem *status* de “fatos reais” e “verdadeiros”, o discurso do narrador, que muito se assemelha ao discurso jornalístico e ao histórico, cria um ambiente em que não há espaço para refutação. O conjunto de trechos de locução em *off*, corporificado na voz institucional de um narrador onisciente e onipresente, vai apresentar as verdades segundo a ideologia crítica do canal, representando o “outro” muito distante do padrão norte-americano adotado como modelo para as questões de tabu.

A presença insistente do narrador assumindo a função de porta-voz da NGS e a repetição da palavra “tabu” vai perdurar por todo o documentário. Em uma análise quantitativa, observa-se que a palavra “tabu” é repetida sete vezes no episódio Infância Incomum, dez vezes em Dietas Exóticas, e oito, no episódio Segredos da Ayahuasca. Se for levado em consideração que cada episódio tem cerca de 45 minutos de duração, a palavra “tabu” é usada a cada cinco minutos do documentário. Além disso, verifica-se também a incidência maciça de outros termos que possuem significados similares, como “exótico”, “polêmico”, “diferente”, “extremo”, “inaceitável”, “contraditório”, “estranho”, “misterioso”, “desconhecido”. Dessa forma, percebe-se que, através da repetição e escolha de uso de palavras, a



NGS pretende deixar bastante clara a sua intenção e o seu posicionamento em relação aos assuntos tratados.

O narrador incorpora o papel de representante de tudo aquilo que a National Geographic Society acredita ser e vai relatar as verdades “indiscutíveis” resultantes de suas pesquisas. Depois das aberturas que não deixam dúvidas sobre os temas, a voz em *off* continuará a ser usada como referência inegável do posicionamento ideológico do canal e de sua função informativa.

À primeira vista, o discurso do narrador parece bastante simples e apropriado para o que se presta. Afinal de contas, o *corpus* escolhido consiste em episódios de documentários exibidos em um canal especializado, cujo objetivo é informar com propriedade. A narração fala sobre os temas que são mostrados como exemplos de tabu, retirados da sociedade brasileira. O discurso do narrador nos prepara para as representações de tabu que serão mostradas.

Excerto 4 - episódio Infância Incomum

*NARRADOR EM OFF: Para a **sociedade contemporânea**, brincar é fundamental. Os jogos e as brincadeiras infantis promovem a criatividade, estimulam o aprendizado, preparam a criança para o convívio social, e para ser um adulto saudável. **Mas** para estas crianças, brincar não é a principal ocupação em suas rotinas.*

*Na **sociedade contemporânea**, a família e a escola se preocupam em oferecer espaços e períodos do dia exclusivamente para as crianças brincarem.*

Excerto 5 - episódio Dietas Exóticas

*NARRADOR EM OFF: A carne de cavalo frequenta a mesa dos **franceses** há muitos anos. Os **japoneses** têm considerado incorporá-la a um de seus pratos mais populares, o sushi. **Mas**, para os brasileiros, saborear um filé de cavalo é como comer um animal de estimação.*

Excerto 6 - episódio Segredos da Ayahuasca

*NARRADOR EM OFF: A Ayahuasca é cada vez mais objeto de pesquisa pelo **mundo acadêmico**.*

É possível perceber que a ideologia do canal, expressa através da voz do narrador, esconde-se por trás das expressões “sociedade contemporânea”, “dos

franceses”, “os japoneses” e “mundo acadêmico”, supondo que essas citações consigam justificar direta ou indiretamente o posicionamento e a censura que os discursos do narrador trazem. Concordamos com Carmagnani (1996, p.321), que declara que a inclusão de alusões a discursos de outros no fio de seu próprio discurso (o do locutor) “serve aos objetivos de persuadir o interlocutor (espectador) através da fala do outro, mas, de certa forma, exime o locutor de qualquer responsabilidade”. Esse posicionamento, por sua vez, vai ajudar a traçar aquilo que Santos (2007, p.3) chama de “linha abissal”, que demarca o lado de cá e o lado de lá, estabelecendo a divisão invisível geográfica ou não e metafórica entre um norte dominante, apoiado pela “sociedade contemporânea”, pelos “franceses e japoneses” e pelo “mundo acadêmico”, e um sul reprimido, neste caso específico representado pelo Brasil, que aparentemente explora suas crianças, tem hábitos alimentares discutíveis e faz uso de substâncias igualmente duvidosas; enfim, que com seu exotismo característico vai produzir situações de tabu.

É oportuno afirmar que os dizeres do narrador em *off*, que representa a National Geographic Society, são formulados a partir de uma posição de colonialidade do saber característica de sua origem. De acordo com Benzaquen (2013, p.79), a colonialidade do saber permite deslegitimar uns saberes e legitimar a hipotética supremacia e superioridade de outros. Consideram-se superiores os saberes de quem se posiciona em um lugar mais alto na escala hierárquica da colonialidade, cujo conceito se aproxima do conceito de eurocentrismo. Para a autora, a ousadia de ignorar outros saberes, própria da indiferença, pode ser caracterizada como colonialidade do saber. Por se colocar em uma posição de superioridade em relação aos outros saberes, a indiferença os elimina ou marginaliza. O saber local é tido como limitado e cristalizado, um não saber, por não “ser útil” em outros contextos.

A NGS assume tal posição no momento em que demonstra que “a sociedade contemporânea”, “os franceses e japoneses” e o “mundo acadêmico” se opõem aos acontecimentos locais e distantes de sua realidade. Ao se travestir de representante oficial da ciência e dos conhecimentos tradicionais hegemônicos, a NGS cria uma dicotomia entre o saber local e o universal. Nos excertos mencionados, é possível perceber essa dicotomia através da conjunção “mas”, que marca a oposição entre o

saber “superior”, presente em primeiro lugar nos dizeres iniciais de cada episódio, seguido pelo saber “inferior”, manifestado em segundo plano, logo após uma conjunção adversativa que destaca e acrescenta a ideia de contraste. Ainda em relação à função do “mas”, compete destacar seu papel de articulador discursivo, conforme os conceitos de Ducrot (1987). Para o autor, a função do “mas” é comparar as argumentações que formam o sentido dos segmentos que o antecedem e o seguem. Para Ducrot, a conclusão define o potencial argumentativo do enunciado, a fim de mostrar que o enunciado leva o interlocutor a certa conclusão. Carmagnani (1996, p.63) afirma que “Ducrot busca em seus trabalhos discutir essas questões [descrição semântica e orientação argumentativa dos enunciados], apresentando modelos explicativos”, e acrescenta a essas questões razões histórico-político-sociais e ideológicas que “possibilitam o surgimento desses sentidos.” Tal afirmação pode ser percebida na articulação feita pelo “mas” nos enunciados em destaque nos excertos 4 e 5, em que o narrador (locutor) concorda com a primeira ideia apresentada e propõe a segunda, reforçando as perspectivas de tabu, que são, de fato, a intenção do narrador. Ou seja, reforça o potencial argumentativo entre sua posição sobre os temas antes do “mas” e apresenta a ideia de tabu depois do articulador argumentativo.

Com seu discurso caracteristicamente colonial e apoiada em uma reputação de 125 anos, a NGS retrata realidades e interpreta fatos sob o pretexto do propósito educativo e de entretenimento. Os episódios da série Tabu, por exemplo, enfocam costumes característicos de determinados grupos sociais que são desdenhados ou considerados inadequados sob a maneira parcial de ver as coisas, ressaltando a máxima de que o que é aceitável em uma cultura pode ser tabu em outra. Parece que, mesmo com as transformações provocadas pela globalização, a tendência à representação do exótico e do diferente não foi abandonada pela NGS, que assume, mesmo que furtivamente, o papel de dominação, legitimando um discurso colonizador.

Para Bhabha, há duas formas de como entender as identidades no discurso pós-colonial. A primeira destaca a percepção individual, o olhar no espelho; já a segunda percebe as diferenças a partir da relação da natureza e cultura. O eu forma-se na diferença, no outro. No discurso colonialista, os colonizados surgem de

maneira desvalorizada, pois “o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial, de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (BHABHA, 1998, p.111).

Santos (2007, p.1), em sua análise do paradigma moderno, afirma que “o pensamento ocidental é um pensamento abissal”. Essa noção descreve a modernidade a partir das linhas radicais que separam a realidade social em dois universos distintos: “do lado de cá” está o espaço do conhecimento, do mundo acadêmico, do contrato social, das regras a serem cumpridas, da cidadania, dos direitos – ou seja, é o território onde se constrói o paradigma da modernidade ocidental, fundado a partir da tensão entre regulação e emancipação social; e “do lado de lá”, onde não existe conhecimento real. O que existe são crenças, superstições e opiniões.

E não é de hoje que se verifica a tendência a uma posição de superioridade da NGS. Desde seu surgimento, a revista e, posteriormente, o canal de TV se especializaram em apresentar as diferenças existentes entre as sociedades, mantendo como referência aquela do hemisfério norte.

A essência basicamente euroamericana faz com que certas produções da NGS representem sempre um “outro”, e esse outro é o oposto daquele que existe no hemisfério norte. É distante, diferente, incompreensível, exótico e censurável. A própria questão de “tabu” já se constitui exemplo disso. Como definida anteriormente, a sensação de tabu surge a partir de um costume social, de um interdito cultural, sendo que é preciso um parâmetro para o seu surgimento. O parâmetro “certo x errado” sugerido pela própria produção vai regular as contraposições.

O canal, por meio da figura do narrador em *off*, antes mesmo de apresentar e discutir os subtemas, já os qualifica como tabus. Percebe-se no discurso da instituição que paradigmas eurocêntricos hegemônicos (os franceses, no excerto acima), desenvolvidos durante anos, ditam as diretrizes que pautam a criação do discurso patriarcal/colonial/moderno, o qual tenta ser universalista, neutro e objetivo. Santos (2007), Mignolo (2000) e Grosfoguel (2008) afirmam que falamos sempre a

partir de um determinado lugar, situados nas estruturas de poder e que “ninguém escapa às hierarquias de classe, sexuais, de gênero, espirituais, linguísticas, geográficas e raciais do ‘sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno’” (GROSFOGUEL, 2008, p.115). O essencial aqui é o lócus de enunciação, ou seja, o lugar que o sujeito ocupa na ordem do discurso numa determinada sociedade (FOUCAULT, [1971] 2010).

A posição ocidental europeia dominante da NGS encontra-se estampada no posicionamento de “superioridade” de quem assume o papel de autoridade, disserta a respeito e decide o que é ou não tabu, com base em sua posição social, histórica e geograficamente distante das representações de sujeito em destaque. Ao assumir um discurso ocidental pós-colonial, a NGS confere aos sujeitos escolhidos a subalternidade. Segundo define Spivak (2010, p.12), o sujeito subalterno é aquele pertencente “às camadas mais baixas da sociedade, constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. Ao questionar a ideologia do europeu, a autora discute “a imagem do imperialismo como o estabelecedor da boa sociedade” (SPIVAK, 2010, p.98). Compartilhamos da ideia da autora quando ela sustenta que para estabelecer as bases para a sobrevivência de uma “boa sociedade” no contexto imperialista são necessárias várias medidas convenientes e, no caso da NGS, produzir documentários sobre o tema tabu pode ser uma providência que constrói e mantém a figura do sujeito subalterno, de procedência do terceiro mundo. Embora crie alarde ao anunciar o ineditismo da série exclusiva para o Brasil, o que se esconde por trás da fachada exclusiva não passa de mais uma maneira de criar uma lacuna entre o que é bom e o que é tabu.

É possível que a sociedade contemporânea à qual a NGS faz menção se aproxime mais de uma espécie de sociedade disciplinar e ela, NGS, talvez se insira no modelo ao aceitar a qualificação de “janela para o mundo”.

“Sociedade de disciplina” é como Foucault chama a sociedade contemporânea que teve seu início em fins do século XVIII e começo do século XIX. Em “A verdade e as formas jurídicas” (1999), Foucault apresenta os mecanismos de disciplina e controle, as formas de práticas penais, as relações de poder, as formas

de saber, os tipos de conhecimento, tipos de sujeito de conhecimento que surgem a partir e no âmbito dessa sociedade disciplinar. Foucault afirma que Bentham é o teórico mais notável e importante para a nossa sociedade, pois foi ele quem programou, definiu e descreveu de modo mais exato as formas de poder em que vivemos, ao apresentar o modelo do Panóptico: uma estrutura arquitetônica que possibilita um tipo de poder que é, essencialmente, a sociedade que conhecemos, a sociedade da vigilância. Trata-se de uma torre de vigia no centro de um pátio circular, cercado por um edifício também circular composto de várias celas. O vigilante pode olhar para todos sem que ninguém possa vê-lo. A estrutura do Panóptico foi pensada para exercer um papel de controle social sobre os indivíduos. Foucault (1999) declara que o panoptismo é um dos traços que caracterizam a nossa sociedade, já que uma forma de poder de vigilância individual e contínua e de formação e transformação dos indivíduos em função de certas normas é atribuída a esse sistema com um tríplice aspecto: vigilância, controle e correção. Em seu “Vigiar e Punir” ([1975] 2004), Foucault explica o surgimento dos esquemas disciplinares e afirma que certos mecanismos disciplinares concebidos a partir do fim do século XVII foram criados para garantir a ordem social. O Panóptico se tornaria, então, o conjunto arquitetural símbolo da constituição desses mecanismos de controle dos indivíduos. Foucault destaca a importância do panoptismo e atesta que esse sistema foi fundamental para a formação da sociedade em que vivemos: a sociedade disciplinar. A função do Panóptico seria, então, garantir certa ordem e uma padronização de comportamentos. O sonho de Bentham, que Foucault define como “uma rede de dispositivos que estariam por toda parte e sempre alerta, percorrendo a sociedade sem lacuna e sem interrupção” (FOUCAULT, [1975] 2004, p.172), de certa maneira, realiza-se na sociedade contemporânea, em que todos estão sob a mira da vigilância, seja ela exercida pelos meios de comunicação ou através do olhar específico de um sujeito atravessado por uma ideologia que pode denunciar qualquer tipo de comportamento considerado inadequado.

O panoptismo funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens; um aumento de saber vem se implantar em todas as frentes do poder, descobrindo objetos que devem ser conhecidos em todas as superfícies onde este se exerça. (FOUCAULT, 1975 [2004], p. 169).

Talvez sejam esses os efeitos dos dizeres do narrador em *off* escondidos por trás de uma transparência utópica da ideologia ocidental-norte-eurocêntrica prevalente, conforme Žižek<sup>22</sup> (*apud* BRAGA, 2013, p.22), que afirma que “para ser eficaz, a lógica de legitimação da relação de dominação tem que permanecer oculta”. Orlandi (2005, p.49), por sua vez, argumenta que na ideologia não existe ocultação de sentidos, mas apagamento do processo de sua constituição. “O trabalho ideológico é um trabalho da memória e do esquecimento, pois é quando passa para o anonimato que o dizer produz seu efeito de literalidade, a impressão do sentido-lá.” E finaliza comentando que “é justamente quando esquecemos quem disse ‘colonização’, quando, onde e porque, que o sentido de colonização produz seus efeitos.”

Isto posto, pode-se dizer que a NGS, ao analisar determinados assuntos em suas produções, assume a alardeada posição de “janela para o mundo”. Essa alegoria empresta de forma bastante apropriada a sua função para a maneira como a NGS se posiciona ao expor situações consideradas por ela mesma como “exóticas” ou “tabus”. Hipoteticamente, a NGS ocupa a torre de observação do Panóptico, abre sua janela e enxerga de dentro para fora as situações que estão distantes da sua realidade de origem setentrional, euroamericana. Os ocupantes das celas são sujeitos com identidades diferentes, hábitos, crenças e tradições que estão afastados daqueles conhecidos e familiares ao ambiente do norte (SANTOS, 2007) e que, sob o ponto de vista e os princípios da NGS, devem ser explorados porque os de lá, são diferentes dos de cá. Abre-se, assim, a janela para o mundo e, através dela, representações do exótico e do tabu serão trazidas para perto do espectador ocidental.

Em episódios anteriores tendo o Brasil como cenário, o próprio canal apresentou características nacionais que têm o propósito de alcançar o mercado nacional e internacional: nossa exuberância natural, fauna e flora, e a diversidade cultural marcante. O exotismo talvez seja a característica mais explorada do Brasil por produções da NGS.

---

<sup>22</sup> ŽIŽEK, S. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, [1994] 2007.

Não são só objetos, animais e comidas que podem ser chamados de exóticos. O ser humano e sua convivência com o meio social e familiar também pode produzir essas situações. Cada pedaço do mundo tem a sua porção incomum, que define o que é exótico. A experiência de algo novo ou inusitado pode assumir as mais diversas formas. Assim, o que é exótico e inusitado para uns pode ser corriqueiro e comum para outros. A noção de exótico, segundo o dicionário eletrônico Houaiss (2009): “não originário do país em que ocorre; que não é nativo ou indígena; estrangeiro; que é esquisito, excêntrico, extravagante”, talvez ajude a localizar a origem da opção de temas apresentados como tabu nos programas produzidos pelo NGC e colocados em sua janela. Tendo sua sede em um país desenvolvido ocidental (Estados Unidos), com comissões e equipes de estudo e trabalho formadas por profissionais de mesma origem setentrional, as opções acabam recaindo sobre temas que causam espanto nessa mesma fatia da sociedade. Em relação a essa posição, Souza (1994, p.26) declara que

a denúncia de uma vontade europeia homogeneizante tornou-se o mote de que se lança mão sempre que se quer afirmar uma identidade terceiro-mundista. Assim, a ação da Europa ou do Primeiro Mundo (...) é a de estar sempre à cata da diferença que confere a originalidade, reduzindo as possibilidades enunciativas, se necessário for, a um discurso de minorias.

Inegavelmente, ao assumir seu lugar na janela partidária aberta para o mundo, a NGS opta por exibir representações brasileiras caracterizadas pelo diferente e pelo exótico, que vão se constituir fonte de discussões ricas e prolongadas, pois é assim que deseja o sujeito que ocupa o lado de cá da janela da torre de observação do Panóptico, atravessado pela ideologia do canal, na forma do narrador em *off*.

## 2.1 O documentário na TV como janela para o exótico



Partindo da ideia de que o cinema é uma janela para o mundo, estendemos esse qualificativo para a TV e adicionalmente para os documentários, uma vez que os documentários, além de frequentarem as salas de cinema, surgem nos mais diversos locais através dos aparelhos de TV, e vão apresentar temas culturais diversos, tratar de questões de relevância e refletir o que se passa no mundo. A grande diferença entre o documentário no cinema e na televisão é que no cinema é preciso ir até ele, escolhe-se e sabe-se o que se quer ver. Já na TV, uma vez que os aparelhos se encontram nos locais onde as pessoas estão, como uma janela, eles abrem espaço para que se possa “dar uma espiada” no mundo. Os documentários revelam um mundo que existe além do conhecido e do familiar, reproduzindo, de maneiras distintas, a realidade social, segundo a estrutura e seleção feita pelo produtor.

Essa “janela” valoriza imagens, belezas naturais e tradições não nativas e vai servir para a descoberta de um mundo desconhecido, de lugares exóticos e de povos singulares. O que caracteriza a TV e seus documentários como janela é que ela vai aproximar o desconhecido e torná-lo conhecido, mantendo ao mesmo tempo o distanciamento que proporciona conforto e tranquilidade ao espectador.

No caso de nossa análise, o tabu visto através da janela vai ter um caráter informativo e também crítico, já que o tabu está nos olhos dos que assim o julgam. Em sua posição mais tradicionalista, a NGS vai mostrar o exotismo da Amazônia, seus habitantes nativos, cultura e hábitos, assunto incansavelmente explorado pela NGS e que tem público certo, cativado em anos de existência da Sociedade.

A apresentação do exotismo vai estabelecer diferenças entre o eu e o outro, nesse caso específico, entre a sociedade cotidiana do ocidente e o exótico, desta vez no Brasil mais distante. Os efeitos de contraste que se estabelecem através do uso de estereótipos culturais e nacionais que, com efeitos de luz e sombra “na janela”, vão definir e caracterizar o que é diverso. Dito isso, destacamos uma situação de exotismo no Brasil que se sobressai na série de documentários Tabu Brasil e demonstra que esse tipo de documentário se configura em uma janela ocidental para um mundo “do lado de lá”.

Excerto 7 - episódio Segredos da Ayahuasca

*NARRADOR EM OFF: Os Ashaninka, índios do Alto Juruá no Acre, já usavam a bebida em rituais xamânicos muito antes de o **homem branco** chegar às Américas. Na tribo todos podem tomar, inclusive crianças. [...] Para os índios Ashaninka, o chá é sagrado, presente deixado por Deus quando ele foi embora da terra.*

Os índios, seja no Brasil ou em outras partes do planeta, constituem um tema exótico bastante explorado, porque existe uma sensação de que o povo indígena faz parte do passado, despertando interesse entre aqueles que, brasileiros ou não (o homem branco), estão bem distantes dessa realidade geográfica, cultural e social. O episódio Segredos da Ayahuasca é o que mais explora esse assunto na série foco de nossa análise. Através dos dizeres do narrador e das imagens cuidadosamente escolhidas, a NGS abre a janela e explora a curiosidade dos espectadores em relação a esses povos com hábitos, costumes e tradições diferentes e distantes do que os ocidentais chamam de “normal”, e que impropriadamente são chamados de tabu. Na verdade, é muito possível que os índios, se lhes dessem a oportunidade, também tivessem uma lista de situações (do homem branco) as quais eles chamariam de tabu. Historicamente, os índios talvez até preferissem poder entrar em contato com “os brancos” apenas através da janela que a TV oferece. Certamente isso lhes pouparia uma série de problemas.

Quanto à classificação de tabu por conta da NGS, seu discurso faz bem jus a uma das definições mais claras de exótico<sup>23</sup>: “relativo a locais, costumes ou ambientes fora do comum, tipicamente de paragens longínquas”. Decididamente uma justificativa bastante adequada a uma instituição cujo nome já revela suficientemente o seu posicionamento: National Geographic (ou Geografia Nacional) e mais uma vez se esconde por trás de generalizações como “o homem branco”. Estabelece-se novamente a distância múltipla e dicotômica entre os dois lados. O mundo e o homem branco ocupam de novo seu lugar na torre do Panóptico, a janela, observando de longe situações que não entendem, não concordam e até criticam.

---

<sup>23</sup> [http://www.instituto-camoes.pt/lextec/por/domain\\_8/definicao/15958.html](http://www.instituto-camoes.pt/lextec/por/domain_8/definicao/15958.html) Acessado em fevereiro/2014.

## 2.2 A força do saber-poder do discurso ideológico hegemônico

Embora tente parecer imparcial e transparente ao descrever a exploração da infância, a ingestão de alimentos “proibidos” e o uso franco de um entorpecente, o discurso do narrador traz opacidades que precisam ser problematizadas.

A Análise do Discurso (AD) propõe-se a trabalhar com a opacidade dos textos e encontra nessa opacidade “a presença do político, do simbólico, do ideológico, o próprio fato do funcionamento da linguagem: a inscrição da língua na história para que ela signifique” (ORLANDI, 2005, p.21). Ou seja, a leitura não deve apenas se concentrar no que está dito, mas também no que é tácito, no que está ali anteriormente, isto é, nos pré-construídos, nos discursos atravessados, nas citações etc. Dessa forma, é possível afirmar que a memória discursiva recupera os implícitos que a leitura exige. Assim, a leitura tem a ver com aquilo que o texto significa e, acima de tudo, com a função controladora que as instituições exercem, delimitando internamente o efeito de sentido do discurso. Por isso, quanto mais o texto for inerente a uma instituição, mais o texto é inequivocamente legível. Ou seja, o que interessa para a AD em relação à leitura não é “a leitura de um texto enquanto texto, mas enquanto discurso, isto é, na medida em que é remetido a suas condições, principalmente institucionais, de produção” (POSSENTI, 2009, p.13).

Ao analisar a relação do discurso e a reprodução do poder, assim como as regras e as práticas que produzem proposições com significado e que regulam o discurso em períodos históricos particulares, Foucault concluiu que nada existe fora do discurso (FOUCAULT<sup>24</sup>, *apud* HALL, 1997, p.44), que o discurso constrói o tópico, define e produz os objetos de conhecimento, regulando a maneira como se fala de determinada coisa e como se constrói conhecimento sobre a mesma. Como consequência, “a verdade não está fora do poder”.

Na análise dos dizeres do narrador em *off*, com destaque para os discursos que encerram cada episódio, é possível verificar que eles resumem a construção do

---

<sup>24</sup> FOUCAULT, M. **The archaeology of knowledge**. London, Tavistock, 1972.

desenvolvimento dos tópicos e tentam demonstrar o que Veiga-Neto (2011, p.101) sustenta: “são os enunciados dentro de cada discurso que marcam e sinalizam o que é tomado por verdade, num tempo e espaço determinado, isto é, que estabelecem um regime de verdade”.

Excerto 8 - episódio Infância Incomum

*NARRADOR EM OFF: Uma menina missionária com supostos poderes de cura, um cigano que se casa ainda na adolescência, uma garota cuja beleza física é a fonte de sua maior alegria e de sua família. Elas podem parecer diferentes, mas estas crianças guardam algo em comum: vivem o período da infância comprometidas com obrigações peculiares à vida adulta. Talvez, influenciadas pelos grupos onde vivem, elas buscam a celebridade, têm compromissos religiosos e obedecem a suas tradições culturais. Comportamentos que as tornam adultas antes do tempo, e que para grande parte da **sociedade** são **inaceitáveis** e considerados **tabu**.*

Excerto 9 - episódio Dietas Exóticas

*NARRADOR EM OFF: Viver de luz para alcançar padrões vibratórios mais sutis. Abater um animal doméstico para o mercado de alimentos. Inutilizar o fogão e passar a comer somente comidas cruas. Misturar pênis de boto ao vinho na esperança de melhorar o desempenho sexual. Comportamentos **contraditórios** entre si, mas que desafiam o que a **sociedade** considera normal. E por isso são **tabu**.*

Excerto 10 - episódio Segredo da Ayahuasca

*NARRADOR EM OFF: A busca pelos entendimentos dos mistérios da vida acompanha o homem desde o início do mundo. A religião é um terreno **polêmico**, que lida com a subjetividade, com os questionamentos sobre a existência humana. E, se uma doutrina utiliza uma substância ainda pouco conhecida que altera o **estado de consciência** na intenção de se conectar com o divino, ela se torna um tabu.*

Depois de explorar os temas durante pouco menos de uma hora, os documentários produzidos pela NGS e exibidos pelo NGC apresentam uma finalização condizente com a estrutura criada, para evidenciar, de forma ora transparente, ora opaca, seu posicionamento hegemônico em relação ao tema tabu, especialmente no Brasil, estabelecendo a relação dicotômica entre o poder-saber do “lado de cá” com sua perspectiva euroamericana e o “lado de lá da janela” com seus exotismos distantes.

A NGS, travestida mais uma vez de “sociedade” (excertos 8 e 9) e “estado de consciência” (excerto 10), conclui os três episódios da mesma maneira que iniciou: lembrando aos espectadores que as representações exibidas são “tabu”, termo que finaliza seu discurso com a intenção de provocar eco nos ouvidos de seus interlocutores.

Os excertos anteriores, dizeres finais do narrador em *off* de cada episódio, aparecem repletos de referências à posição de poder que a NGS pretende exercer com seu saber amealhado. Segundo Foucault, o poder é produtivo; é uma matriz geral de relações de forças em um tempo dado, em uma sociedade dada; o poder é exercido e não simplesmente sustentado (DREYFUS E RABINOW, 2010, p.244). Para Foucault, saber e poder estão intimamente interligados. A produção e o uso do saber são formas de poder, visto que são relações sociais que colocam um indivíduo como mais capaz do que os outros. “Com efeito, o saber e o poder se apoiam e se reforçam mutuamente.” (CASTRO, 2009, p.323). Foucault discorre que

As práticas discursivas não são pura e simplesmente os modos de fabricação do discurso. Elas tomam corpo nos conjuntos técnicos, nas instituições, nos esquemas de comportamento, nos tipos de transmissão e de difusão, nas formas pedagógicas que ao mesmo tempo as impõem e as mantêm. (FOUCAULT 1997, 12).

O saber aparece assim unido ao poder, mantendo e sendo mantido por ele, podendo alastrar-se dentro da sociedade pelos mesmos mecanismos. É isso que acontece nos documentários da NGS. Com base nos estudos de Foucault, acreditamos que, autorizada por sua tradição de quase século e meio, a NGS constrói seus jogos de verdades, uma vez que a verdade está centrada “no discurso científico e na instituição que o produz e é transmitida sob o controle dominante de alguns grandes aparelhos políticos ou econômicos” (REVEL, 2011, p.149). Foucault ainda define a verdade da seguinte maneira: “entendo por verdade o conjunto dos procedimentos que permitem pronunciar, a cada instante e a cada um, enunciados que serão considerados como verdadeiros. Não há absolutamente uma instância suprema” (2013b, p.407) e “o conjunto de regras segundo as quais se divide o

verdadeiro do falso e que se liga ao verdadeiro os efeitos específicos do poder” (2013a, p.113). E é por isso que, ao referir-se à verdade, Castro (2009, p.423) sugere que

a verdade não está fora do poder nem carece de poder. A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a coerções múltiplas. E ela possui nele [mundo] efeitos regrados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ da verdade, isto é, os tipos de discurso que ela aceita e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros ou falsos, a maneira como se sancionam uns e outros; as técnicas que são usadas para a obtenção de verdade; o estatuto daqueles que têm a função de dizer o que funciona como verdadeiro.

Pensando na prática da voz do narrador e dos discursos que giram em torno do tabu, observa-se nos excertos que a verdade não está fora do poder nem é possível sem o seu exercício. São visíveis as práticas concretas das relações de poder e sua articulação com a verdade, marcadas nos dizeres finais do narrador que aproxima termos como “inaceitáveis”, “contraditórios” e “polêmicos” da palavra-tema “tabu”, em uma clara construção dos jogos de verdade de Foucault.

Revel diz que o saber está ligado à questão do poder, na medida em que, a partir da Idade Clássica, é por meio do discurso da racionalidade, ou seja, da separação entre o científico e o não científico, entre o racional e o não racional, entre o normal e o anormal, que é feita uma ordenação geral do mundo, quer dizer, também dos indivíduos, passando, ao mesmo tempo, por uma forma de governo e por procedimentos disciplinares. A disciplinarização do mundo por meio da produção de saberes locais corresponde à disciplinarização do próprio poder: na verdade, o poder disciplinar, “quando se exerce nesses mecanismos sutis, não pode fazê-lo sem a formação, organização e disponibilização de um saber, ou melhor, de aparelhos de saber” (FOUCAULT<sup>25</sup> *apud* REVEL, 2011, p.134).

De fato, como verificada por Lutz e Collins (1993), a NGS estabelece uma relação significativa com o poder e retrata outras culturas como exóticas através das

---

<sup>25</sup> FOUCAULT, M. **Genealogia e poder**. In Machado R. (org.) *Microfísica do poder*. 18 ed. São Paulo: Graal, 2003.

reportagens, exibindo seus tabus, facilitando a dominação e a marginalização de alguns grupos por parte de uma elite ocidental. Instituições como a NGS apoiam-se e sustentam-se principalmente sobre as relações de saber-poder-verdade.

Neste capítulo procuramos analisar como o discurso da NGS é articulado através do narrador onisciente em sua tentativa de provocar a sensação de tabu, problematizando o caráter mais informativo e tradicional do que crítico que a NGS assume ao autodenominar-se “janela para o mundo”. Na medida em que se torna transmissora de conhecimento e se coloca em uma posição de detentora do saber e, conseqüentemente, do poder, assume uma posição de controle sobre os espectadores que são alvo da ideologia da NGS, presente nos documentários e muitas vezes disfarçada e encoberta pela voz em *off* do narrador.

### CAPÍTULO 3

#### Tabu no espelho, (pré) conceitos revelados

“As pessoas não têm coragem de quebrar o tabu e dizer: vamos discutir a questão.”

Fernando Henrique Cardoso

Para dar continuidade à análise dos dizeres na série de documentários Tabu Brasil, *corpus* de nosso estudo, levaremos em conta uma alegoria utilizada pela própria National Geographic Society (NGS) como recurso de marketing em uma de suas chamadas para a revista e programas de TV. Para demonstrar sua posição de destaque entre as instituições que visam a difundir o conhecimento através dos meios de comunicação, principalmente aquelas que fazem uso da imagem, a NGS autodenomina-se “espelho do mundo”, tomando para si a máxima análoga sobre a fotografia.

Revelado a partir da análise do discurso verbal e não verbal, o simbolismo do espelho vai refletir a ideologia da NGS através das representações de tabu, dizeres e imagens que indicam o seu posicionamento diante de alguns temas presentes nos três episódios estudados. Partindo da sensação de que havia algo mais naquelas representações de tabu, "algo que foge do olhar", e sob a luz da pergunta de pesquisa: “que representações de tabu resultam dos dizeres da série Tabu Brasil?”, o material foi analisado, buscando-se neste caso específico noções de refração baseadas na figura do espelho e o que havia por trás disso.

Cada sociedade tem seus próprios padrões morais. Os tabus existentes em uma cultura podem não existir em outras. Os tabus podem ser criados a partir de convenções sociais, religiosas e culturais, podendo ser veículos de preservação dos bons costumes de determinada sociedade, restringindo a prática de certos atos ou impedindo que se comentem assuntos polêmicos. A maioria dos tabus acontece pela tradição cultural, embora alguns também se desenvolvam na sequência de interesses políticos dominantes. Um tabu, em suma, representa sempre uma restrição ao campo de ação das pessoas. A noção de tabu sofre transformações



com a história e depende de cada grupo social. Um sujeito pode adotar uma conduta considerada tabu pela sociedade, mas que ele próprio não enxerga como tal.

Desse modo, levaremos em consideração a noção de espelho, a partir de nossa perspectiva teórica, e analisaremos seu funcionamento nas representações de tabu encontradas na série focal, tecendo julgamentos em relação a situações mostradas como tabu no Brasil, mas que também são encontradas fora do Brasil, inclusive nos Estados Unidos e Europa.

Alguns dos assuntos tratados como polêmicos e tabus no Brasil, de acordo com o posicionamento da NGS, também são temas de discussões e julgamentos por conta de uma ideologia partidária dominante nas lideranças da instituição e são refletidos no espelho social crítico da instituição. A exploração do fanatismo religioso, o uso permitido de uma droga, o consumo de alimentos considerados diferentes e crianças que assumem identidades de adultos causam certo espanto no Brasil, podendo gerar desconforto também nas sociedades do hemisfério norte.

O espelho da NGS revela-se no sentido de justificar situações que, embora sejam estranhas e até constituam tabu na concepção da NGS, são encontradas também em sociedades euroamericanas. Concursos de beleza infantil, ciganos, dietas arriscadas e o uso de substâncias alucinógenas para fins específicos não são prerrogativas exóticas e especiais de um país distante e do “lado de lá” da janela. Diante do espelho, todos esses elementos, com maior ou menor intensidade, são encontrados nas sociedades setentrionais e provocam igualmente sensação de desconforto, pois refletem questões éticas, estéticas e políticas. Conforme afirma Bernd (1992, p.15), “a consciência de si toma a sua forma na tensão entre o olhar sobre si próprio - visão do espelho, incompleta, e o olhar do outro, ou o outro de si mesmo - visão complementar”.

Na impossibilidade de apontar e assumir desacordos dentro de seu próprio “território” e discutir as identidades, a NGS apresenta situações espelhadas do lado de lá. Ao pensar o “outro”, aquele que reflete a imagem no espelho, procura revelar suas raízes, tentando entender onde se fixa o seu lócus de enunciação. Para Kristeva (1994, p.9),

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade...; o estrangeiro começa quando surge a consciência da minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades.

Segundo Rivera (2003, p.48), existe uma relação de proximidade entre o espelho e a psicanálise, definida por Freud como “narcisismo” e “identificação”, e que Lacan denomina “estádio do espelho”. Cada criatura, diante do espelho, vê o seu duplo, que o enxerga, na medida em que é também enxergado. Esse duplo é uma outra criatura, semelhante ao original, uma ilusão da realidade e que pode ser tanto o reflexo do mundo exterior como de um mundo interior. O espelho e o fenômeno do reflexo essencialmente dizem respeito ao olhar, não só à imagem refletida, mas o que essa imagem diz sobre si mesmo. O sujeito busca uma identidade. Conforme afirma Rivera (2003, p.49), o eu se vê como diferente do outro, mas pode, talvez, reconsiderar essa posição, sendo pego de surpresa por uma “inquietante estranheza”, revelando uma diversidade inesperada em sua ordem.

A questão do reflexo no espelho pode também ser problematizada a partir da contribuição de Foucault estabelecida na relação saber-poder e verdade. De acordo com Foucault ([1979] 1985, p.12),

[...] cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros ou falsos; a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.

Foucault defende a inexistência de “uma” verdade absoluta, mas sim “jogos de verdade” organizados historicamente. Segundo suas reflexões, os fatos ficcionais apresentam plausibilidade histórica e os fatos históricos trazem indícios do imaginário. A verdade de um acontecimento não existe em si, uma vez que os relatos sobre esse acontecimento já se transformaram em discursos que são atravessados pelo tempo e lugar históricos, não existindo, então, uma realidade livre

da influência dos discursos. Já para Veyne (1998, p.12), “os homens não encontram a verdade, fazem-na, como fazem sua história”.

Em Tabu Brasil, o que se vê são esses jogos de verdade organizados historicamente, para que as verdades nacionais, destacadas nos episódios, sejam inseridas em um universo maior, vistas sob a ótica da NGS, a qual organiza a montagem da série a partir de jogos de verdade que servirão de exemplo de tabus.

Assim, com base em Goetz e LeCompte (1984, p.167) que afirmam que comparar, confrontar, agregar, ordenar, estabelecer relações e especular são atividades presentes no processo de análise de dados, uma vez que as análises que não são mais do que uma “teorização vista como um processo cognitivo de descoberta e manipulação abstrata de categorias e de relações entre essas categorias” e com auxílio da alegoria do espelho, problematizaremos a sociedade dita dominante e seus reflexos no espelho de sua ideologia.

Como já seria de se esperar em uma série de documentários cujo título é Tabu, os temas tratados abordam situações que visam a provocar sensação de estranheza nos seus espectadores. Na sociedade contemporânea e com os efeitos da globalização, o questionamento do filósofo Gilles Lipovetsky - “O que ainda consegue nos espantar e escandalizar?” - resume bem a dúvida sobre o que ainda causa alguma controvérsia e estranheza nos indivíduos. Ocorre, entretanto, que a NGS decide usar em seus documentários temas básicos que são fórmula de sucesso garantido quando se quer criar uma percepção de desacordo com o que pensa a maioria: a religiosidade, o risco e o poder parental.

A partir de tal premissa, exploraremos essas três categorias como base para nossa análise, relacionando o espelho em que a NGS vai refletir indiretamente suas inquietudes e discórdias com a maneira como a sociedade contemporânea, tanto ocidental como oriental, setentrional ou meridional, responde a determinadas questões, tidas como controversas.

### 3.1 O tabu e a religiosidade

Desde sempre, o ser humano sente-se atraído pelo misterioso, pelo sagrado, pelo transcendental, pelo divino, ou por qualquer outra forma de religiosidade ou espiritualidade, no que tange a um enfrentamento ou transcendência da materialidade. A religiosidade sempre foi característica principal dos colonizadores europeus, que trouxeram suas crenças para o Novo Mundo no Século dos Descobrimentos.

O resultado disso é que as nações colonizadas se caracterizam por uma religiosidade bastante marcante. Embora laica, nos Estados Unidos, cerca de 90% da população declara ter algum tipo de religião; no Brasil, 92%<sup>26</sup>. Historicamente, os Estados Unidos sempre pregaram a liberdade religiosa. Desde a sua colonização, é possível notar a diversidade e pluralismo religiosos dentro do território norte-americano, caracterizados pela crença dos grupos de imigrantes que se instalaram por lá e que, dentre várias expectativas de mudanças no Novo Mundo, queriam desenvolver ritos próprios e reformas nas religiões predominantemente cristãs da Europa. Além dos protestantes, a religião americana ainda está composta de católicos, judeus sefarditas e *quakers* que também se estabeleceram por ali. Isso tudo constitui a laicidade do estado americano, capaz de unir seu desenvolvimento econômico a uma proposta de princípio religioso muito forte: o “estilo de vida americano<sup>27</sup>” e o “destino manifesto<sup>28</sup>”, que oferecem ao norte-americano a crença na predestinação. A questão religiosa é tão forte que está até presente nas notas de dólar com a frase “Em Deus Nós Confiamos” (*In God We Trust*).

A partir dos estudos foucaultianos, é possível traçar um paralelo entre a sociedade disciplinar de Foucault e a igreja nos EUA, organizada, a nosso ver, como uma grande instituição de confinamento, comparada à fábrica descrita por Foucault (DELEUZE, 1992, p.219): “...concentrar, distribuir no espaço, ordenar no tempo, compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares.” É possível, inclusive, que as práticas disciplinares exercidas pela igreja norte-americana tenham construído um sistema de poder baseado no controle e na submissão dos corpos. Foucault afirma que nos séculos

---

<sup>26</sup> <http://oglobo.globo.com/infograficos/censo-religiao/> Acessado em abril/2013.

<sup>27</sup> <http://www.klickeducacao.com.br/conteudo/pagina/0,6313,POR-1307-10082-,00.html> Acessado em maio/2013.

<sup>28</sup> <http://www.brasilecola.com/historia-da-america/destino-manifesto.htm> Acessado em junho/2014.

XVII e XVIII surgiu na sociedade o momento das disciplinas, que, de forma institucional, fazia uso da vigilância nas prisões, escolas, hospitais, quartéis e outras organizações, fabricando corpos submissos, tornando-os obedientes e úteis, por meio de uma sujeição aplicada nos indivíduos que se sabiam observados, uma espécie de poder microfísico que “se exerce continuamente através da vigilância” (FOUCAULT, [1975] 2004, p.187). Entendemos que a igreja norte-americana pode ser considerada mais uma organização com características de sociedade disciplinar, uma vez que construiu um sistema de poder baseado no controle e na submissão dos corpos. Mais uma vez, é possível fazer um paralelo com o Panóptico de Bentham, exemplo de arquitetura escolhida para a vigilância, com o objetivo de “assegurar uma vigilância que fosse ao mesmo tempo global e individualizante, separando cuidadosamente os indivíduos que deviam ser vigiados.” (FOUCAULT, [1975] 2004, p.216). Conforme já descrito anteriormente, seu modelo em forma circular era utilizado para a observação sistemática dos corpos. No caso do exercício de poder da igreja americana, a torre seria substituída pelo edifício sede da igreja e, ao seu redor, estariam as residências dos indivíduos a serem vigiados, de modo a facilitar o controle no espaço e manter a ordem.

O controle também assegura a qualidade do tempo usado de maneira que não seja desperdiçado em atividades não úteis à Instituição. Tal controle é garantido por meio da presença contínua de fiscais (a própria população) e do afastamento de tudo que pode servir de distração ao vigiado. A existência de um vigia independe da sensação de ser vigiado. O sujeito sabia que poderia estar sendo vigiado e isso já era suficiente para mantê-lo disciplinado. Foucault ([1975] 2004, p.218) sustenta que o Panóptico representava “um olhar que vigia e que cada um, sentindo o peso sobre si, acabará por interiorizar, a ponto de observar a si mesmo; sendo assim, cada um exercerá esta vigilância sobre e contra si mesmo.” Dessa maneira, a sociedade disciplinar representou um modelo de exercício de poder, cujas técnicas asseguravam a subordinação e o adestramento natural do sujeito a um poder que produzia efeito sobre ele. Para Foucault, o controle do indivíduo e a vigilância dos corpos no espaço e no tempo são artifícios empregues pelo poder para garantir a docilização do indivíduo e torná-lo útil à sociedade.

A partir da segunda metade do século XX, segundo Deleuze (1992, p.219-26), um novo tipo de sociedade veio a se constituir: a sociedade de controle, a partir de uma nova ordem social, resultante da Segunda Guerra Mundial. Foram mudanças que ocorreram no mundo capitalista, principalmente relacionadas às inovações tecnológicas. O exercício do poder para o controle na sociedade moderna sofre transformação, sendo profundamente alterado com o uso das novas tecnologias.

O caráter institucional dos mecanismos de vigilância são aperfeiçoados e evoluem para uma vigilância geral. O aumento de recursos audiovisuais e de informação e comunicação ensejam a prática de mecanismos de vigilância e controle cada vez mais eficientes. Apesar desse paradigma de sociedade poder ser entendido como originário da sociedade disciplinar de Foucault, a sociedade de controle ultrapassa o ambiente local dos espaços fisicamente fechados das instituições, propagando-se para todos os planos da sociedade.

A igreja norte-americana abraçou completamente essa evolução e adotou os meios eletrônicos de comunicação social para a sua prática. Com o crescimento da presença de grupos religiosos nesses meios, Assman (1986) criou o termo Igreja Eletrônica para o fenômeno da veiculação de programas religiosos pelos meios de comunicação social eletrônicos de maior ênfase na época de sua pesquisa, a TV e o rádio. Atualmente, com a ampliação da gama de meios de comunicação (internet e outros meios surgidos no século XXI), o termo mais adequado a se usar é “religiosidade midiática”, já que esta denominação descreve melhor o processo de midiaticização da prática religiosa a partir das novas tecnologias (CUNHA, 2002).

No Brasil, o cristianismo também ajudou a formar a identidade de seu povo desde os tempos coloniais, sendo o catolicismo a religião predominante, acompanhada de várias denominações protestantes, inclusive a igreja evangélica, destacada como representação de tabu no *corpus* de nossa análise.

Através de estudos publicados pelo IBGE<sup>29</sup> - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - podemos ter uma ideia bastante precisa do tamanho da Igreja Evangélica no Brasil. Em 1970, a população evangélica girava em torno de 4,8

---

<sup>29</sup> <http://www.ibge.gov.br/home/> Acessado em abril/2013.

milhões de fiéis. Em 1980, o número de evangélicos atingiu a marca de 7,9 milhões. Em 1991, a igreja já alcançava a barreira dos 13,7 milhões. Em 2000, ultrapassou os 26 milhões de adeptos. Durante a década de 90, a velocidade do crescimento da Igreja Evangélica foi quatro vezes maior que a da população brasileira. Atualmente, gira ao redor de 22% da população do país. O crescimento da população declarada evangélica registrado pelo Censo 2010 feito pelo IBGE foi visto como uma mudança social relevante. Só no Estado de São Paulo, o crescimento da confissão evangélica entre jovens superou a taxa de crescimento do segmento como um todo: 70% contra 61%. Na reportagem do Jornal ABCD de 24 de maio de 2013<sup>30</sup>, a professora de Teologia da Universidade Metodista de São Paulo, Magali do Nascimento Cunha, afirma que “o crescimento da igreja evangélica também é atrelado a uma abordagem mais jovem, um público que ficou afastado por muito tempo. Entre os anos 1980 e 1990, começou um movimento gospel que trouxe uma linguagem muito mais voltada para jovens, com músicas, por exemplo.” Segundo a mesma professora, não é só o discurso, mas o comportamento evangélico que tem atraído os jovens: “É uma linguagem que não é apenas jovem, mas uma cultura em que ser cristão não é ser ultrapassado, mas que pode ser algo moderno também.”

Sem dúvida, o crescimento é impressionante no sentido de que nunca na história da igreja brasileira tantas pessoas se tornaram membros de igrejas evangélicas ao mesmo tempo. Enquanto no hemisfério norte igrejas desaparecem diariamente, no Brasil, mais de 190 mil igrejas demonstram que o fôlego de tal crescimento numérico ainda não chegou ao fim. A revista norte-americana Time, em sua edição lançada no dia 4 de abril de 2013<sup>31</sup>, teve como matéria de capa uma análise sobre o crescimento dos evangélicos latinos nos Estados Unidos. Intitulada “The Latino Reformation” (A Reforma Latina), a matéria foi escrita pela jornalista Elizabeth Dias. Segundo a jornalista, “os latinos evangélicos são um dos segmentos de mais rápido crescimento de milhões de frequentadores de igrejas dos Estados Unidos.” Richard Stengel, editor gerente da revista, comentou o assunto, ressaltando que eles são latino-americanos que abraçaram uma forma evangélica de Protestantismo. Stengel prevê que os evangélicos sejam metade dessa população em 2050.

---

<sup>30</sup> <http://portal.metodista.br/comunicacao/noticias> Acessado em abril/2013.

<sup>31</sup> <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,2140207,00.html> Acessado em maio/2013.

Nesse sentido, destacamos alguns excertos e imagens retirados dos episódios da série Tabu Brasil, que parecem descrever a preocupação com a influência da igreja evangélica. São relevantes porque, embora aparentemente façam uma crítica à realidade brasileira, provavelmente espelham uma preocupação local estadunidense.

Excerto 11 - episódio Infância Incomum

*NARRADOR EM OFF: No Brasil, as igrejas evangélicas são **famosas** por promoverem curas **supostamente** milagrosas. Valendo-se da situação de desespero dos fiéis, e de um rito **potencialmente** catártico, é possível que algumas melhoras aconteçam, mas elas tanto podem ser **momentâneas** como se devem à força do desejo de mudança dessas pessoas.*

Excerto 12 - episódio Segredos da Ayahuasca

*NARRADOR EM OFF: O processo de abertura de uma igreja é **muito** simples. **Basta** ir a um cartório com o registro de uma assembleia de fundação e estatuto social. Não é exigido **sequer** um número **mínimo** de fiéis. **Menos** de 500 reais são gastos nesta empreitada.*

Nota-se nos trechos acima que, apesar de nenhum dos episódios da série Tabu Brasil tratar especificamente da questão da religiosidade, aparentando focar seus objetivos na representação de crianças, dietas e uma substância alucinógena, percebe-se a existência de um fio condutor nos três episódios, que tenta despertar no espectador uma sensação de desconforto com as práticas religiosas no Brasil.

Através da opacidade de seu discurso, o narrador em *off*, representante oficial da ideologia da NGS, apresenta sua crítica à religiosidade brasileira. No primeiro episódio, em que aparentemente o tabu seria em relação à exploração da infância em três situações diversas, a fala do narrador dá destaque especial para a atuação da igreja evangélica no Brasil, externando claramente seu posicionamento em relação aos fiéis e atividades dessa denominação, ocultando sua intenção principal que seria tecer uma crítica a uma igreja que apresenta um crescimento ágil não só no Brasil, mas principalmente nos EUA, sede da NGS e seus produtores. Aparentemente, o objetivo da escolha é causar desconforto nos espectadores, mostrando a exploração dos pretensos poderes de uma menina missionária.



Por meio de advérbios de modo formados com o sufixo *-mente* (suposta + *mente* e potencial + *mente*) aliados a uma profusão de adjetivos cujos sentidos transmitem ideia de ficção e superficialidade (suposta, potencial, momentânea), além de ênfase em relação à proliferação dessas igrejas (famosa), o discurso do narrador vai indicar sua insatisfação e incerteza em relação aos métodos e ações da denominação evangélica no Brasil. Esse trecho também vai chamar atenção para a fragilidade dos que procuram tais igrejas, através do uso de palavras que agregam forte apelo nesse ambiente, formando uma trilogia de fácil invocação quando o tema versa sobre o “marketing da fé” (ASSMAN<sup>32</sup> *apud* CUNHA, 2002): curas milagrosas, desespero dos fiéis e desejo de mudança. Para o autor, “marketing da fé” é conceito crítico que tenta explicar de que maneira os programas religiosos na mídia se orientam pelo modelo publicitário. “A mercadoria ‘salvação’ é exibida numa sequência publicitária: clima de sugestão – identificação de uma necessidade não suprida – apresentação da resposta – ato de compra” (CUNHA, 2002).

Considerando-se a teoria do espelho, essa representação de tabu reflete a sensação de desconforto sofrida nos EUA com o crescimento de uma igreja ainda alicerçada no eixo salvação-milagres-coleta de fundos (CUNHA, 2002), que desperta tabu em uma sociedade cuja religiosidade tradicional é central para toda a nação e onde o controle é exercido localmente ou à distância com o intuito de manter os corpos dóceis. Uma igreja como a evangélica, provavelmente considerada de menor importância diante das grandes religiões americanas tradicionais, deve provocar uma ameaça à hegemonia da estabilidade de um povo que afirma que a religião exerce papel importante em suas vidas. Novas igrejas e crenças podem provocar um desequilíbrio na sociedade de controle e a moldagem provocada pelo enclausuramento promovido pelas igrejas tradicionais, segundo os estudos de Deleuze, refletindo sobre a sociedade disciplinar.

O excerto 11 demonstra, ainda, que é através do narrador em *off* que a NGS faz críticas abertas às rotinas das igrejas evangélicas no Brasil, baseando-se em sua ideologia ocidental e posicionando-se de maneira firme e clara em relação às promessas feitas a quem procura essas igrejas, censurando as práticas através do

---

<sup>32</sup> ASSMANN, Hugo. **A Igreja Eletrônica e seu impacto na América Latina**. Petrópolis: Vozes, 1986.

binômio “desespero-catar-se”, que vai caracterizar uma busca individualizada por milagres, afastando o alicerce social e comunitário característico das igrejas norte-americanas. Talvez a sociedade americana, representada aqui pela NGS, sinta a ameaça da perda do controle com a chegada e crescimento rápido de outras denominações que não são as tradicionais. E a NGS, por sua vez, através das opções de representação em seus documentários, traz essa mensagem travestida de tabu além de seus domínios.

O excerto 12 tem como objetivo exibir a banalidade com que o poder público brasileiro encara a questão da proliferação de igrejas de todos os tipos no Brasil. Novamente o texto surge carregado de termos que vão destacar (muito, basta, sequer, mínimo, menos) sua oposição à questão do crescimento das igrejas evangélicas no Brasil, ao afirmar que mediante uma taxa relativamente baixa, sem muita burocracia, qualquer pessoa pode abrir uma igreja por aqui. Mais uma vez o que se vê é uma crítica da NGS em defesa de sua agenda, tentando camuflar, por trás de situações no Brasil, uma realidade similar e talvez ainda mais preocupante existente em território americano.

#### Excerto 13 - episódio Infância Incomum

*NARRADOR EM OFF: A rotina da missionarinha precisa continuar. Como faz desde os primeiros dias de vida, Alani protagoniza mais uma sessão de cura. Os fiéis agradecidos enchem com doações as urnas da igreja.*

*PASTOR ADAUTO (PAI DA ALANI): Aqui a missionarinha Alani, ela vai fazer uma oração, ela vai tocar em ti. Amém? Eu queria que os obreiros nos acompanhem, por favor.*



Figura 1: coleta do óbolo



Figura 2: suposto milagre

O excerto 13 procura mostrar que as igrejas evangélicas parecem estar erguidas apenas sobre o eixo salvação-milagres-coleta de fundos, conforme já mencionado, com ênfase nas pregações estimulantes de seus pastores, que fomentam as três expressões do trinômio. Como se destaca nos dizeres do narrador, a igreja está estruturada em uma rotina conhecida e seguida por todos os envolvidos. A missionarinha interpreta seu papel (protagonizar), realizando curas/orações/milagres; e os fiéis interpretam os deles e enchem com doações as urnas da igreja. Para garantir que essa regularidade não se perca, a presença dos assistentes do pastor (obreiros) é invocada. O que se percebe assistindo aos documentários é a crítica feita a essas denominações, em que se busca passar a ideia de que os fiéis são levados a acreditar que a salvação e os milagres estão intimamente ligados às doações feitas durante os cultos. O que se vê na figura 1 são caixas de alimentos sendo utilizadas como “sacolinhas de ofertas” em um ensaio de criação de um caráter de simplicidade, uma clara alusão à tentativa de descaracterização do objetivo principal dessas igrejas, segundo seus críticos, que seria usurpar dinheiro alheio em troca de favores imateriais.

Conforme Kress e van Leeuwen (2006), os signos são levados a uma conexão de significantes e significados não arbitrária, em que o processo complexo de criação da mensagem depende da história psicológica, social e cultural de seu criador, fundamentado em um contexto específico. Ao criar uma mensagem, o autor faz uma representação a partir do seu interesse no objeto. Esse interesse é a base da seleção dos critérios que guiam a percepção do objeto e que serão considerados apropriados para sua representação em um contexto específico. A opção pelos signos em uma representação tem motivação social e envolve significados políticos e sociais. Isso vai estar intrinsecamente associado ao poder e aos mecanismos de controle dos grupos dominantes, em uma reunião dos diferentes significados sociais e culturais de cada elemento representado. As imagens e os dizeres do narrador em *off* e do pastor Adauto, pai da missionarinha, colaboram para o fortalecimento do propósito da crítica à fé evangélica, que é apresentada como moeda de troca para possíveis milagres.

A figura 2 mostra em primeiro plano a menina missionarinha vestida de branco, com cabelos longos e cacheados, em uma alusão aos anjos, de acordo com

descrição encontrada na Bíblia (2004): “O anjo tinha o aspecto de um relâmpago, e suas vestes eram alvas como a neve” (MATEUS 28:3) e “O anjo do Senhor acampa-se ao redor dos que o temem e os livra” (SALMO 34:7). O culto aos anjos constitui-se uma tendência forte nas igrejas evangélicas<sup>33</sup>. Acredita-se que eles sejam servos dos servos a serviço de Deus. E a menina com aparência angelical, “serva dos servos”, toca uma perna com um grande curativo. Milagres pequenos ou invisíveis aos olhos não serão tão importantes. Curas grandes são as mais populares e chamam a atenção dos espectadores. Por outro lado, a imagem não choca. Não há nada de repulsivo ou repugnante. Tem-se a impressão de que, embora crítica, a posição da NGS resume-se a apontar e destacar o fator dissociante da influência da igreja evangélica e, assim, não apresenta o que talvez se esperasse ver em uma série com nome Tabu. Cenas chocantes para justificar o título não foram incluídas, talvez pela simples razão de que não se testemunhou nada nesse estilo e não se tem nada a mostrar. Assim, esvazia-se a questão do tabu. Perde-se a sensação de desconforto anunciada no início do episódio e com ela a crítica planejada.

No caso da crítica à igreja evangélica em franco desenvolvimento no Brasil e nos EUA, talvez não fosse interessante criar uma animosidade com seus seguidores. Não é aconselhável economicamente promover um embate com tamanha quantidade de seguidores dessa igreja, que podem ser ou vir a ser consumidores de produtos do canal.

Por outro lado, a partir de meados do século XX, o Ocidente passou a experimentar um rápido crescimento da busca por novas formas de religiosidade, caracterizadas principalmente por práticas não convencionais ou alternativas, tais como acupuntura, homeopatia, florais, incluindo a busca por milagreiros, vegetarianismo e uma valorização de cultos xamânicos, em um claro retorno às origens tradicionais de determinadas regiões. Com essa transformação, na atualidade, crenças, valores, conceitos e práticas religiosas estão sendo ressignificados não só em relação à atribuição de sentidos, como também em relação ao controle.

---

<sup>33</sup> <http://www.portalfiel.com.br/artigo/126-o-famigerado-culto-aos-anjos-nas-igrejas-evangelicas.html> Acessado em outubro/2014.

Essa multiplicidade de seitas e crenças, a princípio mostrada no Brasil como representação de tabu na série focal, por meio de imagens, depoimentos e narração em *off*, pode significar um instrumento de rompimento do controle exercido pelas igrejas dominantes, provocando um distanciamento dos sujeitos das instituições, uma vez que o poder agregador das religiões principais vai ser desafiado com a difusão de novas crenças e rituais.

Talvez em uma tentativa de descaracterização do valor dessas crenças e temendo a perda do controle, os episódios da NGS, influenciados pelas convicções tradicionalistas euroamericanas, vão descrever a precariedade das condições dessas religiões que proliferam dentro e fora do Brasil, tentando resgatar através do reflexo do espelho uma percepção por parte dos espectadores de que aquilo que está ali não é certo, é tabu, desprezando o fato de que, independentemente dos métodos e substâncias, cada religião tem sua doutrina e ritos que atraem seus seguidores, para quem o que está ali não é tabu.

### 3.2 O tabu e o risco

Assim como o numinoso, o risco sempre atraiu a atenção dos seres humanos e, assim como o tabu, pode estar presente em muitas atividades do mundo social, razão pela qual seu estudo se torna pertinente nas sociedades contemporâneas.

A essência do risco não é tanto aquilo que está para acontecer, mas sim aquilo que pode acontecer (ADAM & VAN LOON, 2000). O risco é socialmente construído, podendo apresentar-se como algo incontrolável, já que nem sempre é possível saber se existem condições, segurança e conhecimento suficientes para prevenir a incidência de fatos indesejados. Por conseguinte, embora o conhecimento traga revelações dos perigos ou dos riscos que se encontram na sociedade, eles sempre serão parciais ou incompletos, sujeitos a interpretações. É possível dizer que a noção de risco depende da condição sócio-histórica, variando de acordo com o tempo e o espaço. O risco pode ser considerado condicional e onipresente, tendo a incerteza como uma de suas características principais.

É possível explorar a noção de risco no contexto da vigilância, da disciplina e na regulação de sociedades. Dessa maneira, o risco poderá ser utilizado como instrumento de controle social, ligado ao conceito de poder e governamentalização de Foucault ([1979] 1985). A governamentalização é considerada a arte de governar, estando fortemente associada à noção de poder. Para Foucault, a governamentalização é uma forma de interpretar como os estados e outros contextos de governação são conduzidos por quem detém o poder. Logo, pode-se dizer que a concepção de risco ligada à da governamentalização baseia-se na afirmação de que a delimitação dos perigos é a base de um bom governo; o conceito de risco tornou-se um instrumento de controle social e vigilância sobre as pessoas, tendo a ciência como um de seus principais pilares de observação.

Para Foucault (1975 [2004]), a gestão da vida era o foco principal na sociedade disciplinar, e para isso descreveu duas estratégias. A primeira, surgida a partir do século XVII, concentrou-se no corpo-máquina estabelecendo os dispositivos disciplinares. A outra, um pouco mais recente, surgida em meados do século XVIII, concentrou-se no corpo-espécie e reuniu as técnicas de governo dos corpos. É nessa esfera que surgirão os biopoderes essenciais para a gestão dos riscos na sociedade moderna. O poder disciplinar, essencial em instituições sociais, visava ao controle dos corpos, tornando-os dóceis e aptos para um trabalho produtivo. Apoiava-se na organização das massas e nas estratégias de vigilância contínua. O principal mecanismo nesse tipo de organização era a norma. A vigilância estava sujeita a dois mecanismos. Por um lado, estavam as disciplinas, conhecimentos específicos organizadores das instituições de vigilância: a escola e a prisão, por exemplo. De outro, para que essas disciplinas fossem internalizadas, a vigilância necessitava de um regime disciplinar praticado no espaço particular dos lares e das subjetividades: a higiene e a saúde. Assim, surge o biopoder entendido por Dreyfus e Rabinow (2010, p.XXIV) como

o crescente ordenamento em todas as esferas sob o pretexto de desenvolver o bem-estar dos indivíduos e das populações. Esta ordem se revela como sendo uma estratégia, sem que ninguém a dirija, e todos cada vez mais emaranhados nela, que tem como única finalidade o aumento da ordem e do próprio poder.

Conseqüentemente, no âmbito da saúde, o biopoder será responsável pela disciplinarização dos corpos e pela regulação do equilíbrio da saúde, de modo que todos se voltem para a manutenção do bom funcionamento de seu organismo determinado pelos limites do bem-estar.

Para Foucault, o biopoder age em uma rede complexa. Ele não se concentra em um único local ou foca um único tipo de sujeito. O biopoder vai entrar em ação através das instituições, como a escola, as prisões, a família, e de discursos cotidianos, das normas sociais, e também nos sistemas perceptivos, sensitivos e de pensamentos humanos que buscam a ordenação das interações dos indivíduos e onde quer que haja correlações de força que, por conta da desigualdade, "induzem continuamente estados de poder, mas sempre localizados e instáveis" (FOUCAULT, [1984] 1988, p.89). Desse modo, onde houver conflito de condição de saúde, haverá a ação do biopoder na tentativa de interditar, regulamentar e controlar.

Enquanto a gestão da vida é um fenômeno da sociedade disciplinar, a gestão dos riscos é um fenômeno recente, da pós-modernidade. É essencial que entendamos esse tema sob a ótica das mudanças que vêm ocorrendo. Autores como Castel (1991) afirmam que estamos testemunhando o fim da sociedade disciplinar ou modernidade clássica e o começo da sociedade de risco ou modernidade tardia. A ousadia de se voltar contra a sociedade disciplinar, destacando-se do grupo, deixando de ser um corpo dócil, parece ser a preocupação que aflige as instituições da sociedade moderna.

Diante da ameaça do diferente, o temor da perda da organização e destruição da tradição vai justificar a presença do risco nas representações de tabu. Assim, o conceito de risco vai se transformar em um instrumento de controle social, através do qual os especialistas ou aqueles que detêm o poder vão tentar aplicar suas normas e recuperar o controle, por meio da exposição das representações de risco, em especial neste estudo, espelhado no tabu.

Pelos motivos expostos e características que partilham entre si, alçamos o risco à categoria de tabu. É por isso que a noção de risco aparece, embora apenas subentendida, nos episódios de Tabu Brasil ora analisados, em que é possível



perceber a tentativa de ascendência de uma organização com características colonialistas sobre hábitos e fatos estranhos aos seus. A série Tabu Brasil não trata abertamente do risco e suas consequências, mas explora esse conceito subliminarmente através de temas que representam o tabu sob o ponto de vista da NGS e que, segundo sua ideologia, apresentam algum tipo de risco.

No episódio Dietas Exóticas, a NGS destaca, como o próprio título do episódio já adianta, hábitos alimentares considerados diferentes da população brasileira, ressaltando um segmento dessa população habitante do norte do país, que é caracterizado pelo exotismo de sua alimentação, além dos encantos de seu ponto turístico principal, destino de vários visitantes nacionais e estrangeiros. Já no episódio Segredos da Ayahuasca, o destaque principal é a própria bebida, também oriunda do norte do país, com origem indígena, mas que passou a ser utilizada em rituais de seitas menores espalhadas pelo país, conseguindo atrair um número considerável de novos seguidores por seus traços misteriosos e alucinógenos.

A inclinação pelo exótico está ligada a sentimentos estéticos, despertados pelo charme ou pela fascinação do que não é familiar, é estranhamente belo ou excitante. Uma de suas características principais é a distância espacial, muitas vezes refletida nas diferenças étnicas e culturais. Muitos países reúnem essas características de exotismo, ditadas pelo ponto de vista ocidental, e o Brasil está entre eles. Embora não seja exclusivo, o exotismo geográfico, principalmente em sua vertente tropical, já que "há pouco exotismo polar" (SEGALEN, 1996, p.33, tradução nossa), é o mais comumente encontrado. O exótico é um produto de consumo fácil, uma vez que, associado à distância, é nele que o outro será menos conhecido e mais encorajador da curiosidade, despertando o desejo de se conhecer e experimentar o que essas culturas têm a oferecer. É através dos meios de comunicação e do turismo que se abrem possibilidades de se entrar em contato direto com aquilo que outrora estava distante.

Aos olhos de um mundo ocidental, com poderes concentrados em grupos e países hegemônicos, o Brasil ainda tem uma imagem de país exótico, construída historicamente e a partir do imaginário de paraíso natural. As viagens turísticas são muitas vezes motivadas pela procura do paraíso, e o marketing passa a reconstruir imaginários coloniais de paraíso para incentivar os turistas a se deslocarem para

destinos exóticos, onde existe a sensação, representada de diversas maneiras, de que nada é proibido, nada é ruim.

Por outro lado, em uma tentativa de controle e usando o risco advindo do exotismo e do tabu como instrumento para estabelecer diferenças entre o eu e o outro, o discurso da NGS vai recheiar os dizeres do narrador em *off* com estereótipos culturais e lugares-comuns que, com efeitos de luz e sombra “no espelho”, vão definir e caracterizar o que é diverso, o que é tabu e ameaçar com o risco, pois o risco traz “a probabilidade de perigo, geralmente com ameaça física para o homem”<sup>34</sup>.

Os estados do Pará e Acre, juntamente com os estados do Amapá, Amazonas, Rondônia, Roraima e Tocantins formam a região Norte, a maior do Brasil, sendo a segunda menos populosa, tendo o segundo menor IDH (em 2005) e o menor PIB (em 2010). Essa região é essencialmente importante por abrigar um dos mais influentes ecossistemas do planeta, a Amazônia, que compreende a igualmente prestigiosa Floresta Amazônica com suas riquezas naturais, vegetais, animais e humanas. Graças a sua exuberância, a curiosidade sobre tal região é bastante ampla, sendo que o tema é muito recorrente nas publicações da NGS<sup>35</sup> e visitas de turistas. A população do Norte brasileiro é largamente formada por mestiços descendentes de indígenas e portugueses. O Mercado Ver o Peso, em Belém do Pará, cenário de uma das representações de tabu no episódio Dietas Exóticas, é um ponto turístico e cultural. É considerado a maior feira livre da América Latina, oferecendo uma das maiores variedades de alimentos e ervas medicinais da região. Suas comidas típicas são resultado da influência indígena local. Comidas como a maniçoba e o tacacá, citadas no episódio, são preparadas com folhas de mandioca, que podem ser venenosas, se não foram devidamente preparadas. As duas variedades são consideradas alimentos fortes e são ingeridas quentes e de preferência preparadas e servidas por vendedores de rua. Ambos os pratos são muito conhecidos e apreciados na região, sendo classificados pela população local

---

<sup>34</sup> Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.

<sup>35</sup> Fizemos uma pesquisa no Google digitando a combinação “Amazônia”+”National Geographic” e em 0,2 segundos obtivemos aproximadamente 52.300 resultados. Outubro/2014.

como típicos dali. Conforme afirma Cascudo (2004), o alimento representa o povo que o consome e denota a maneira de viver, o temperamento desse povo.

Da mesma região norte do Brasil, em Alto Juruá, no Acre, o terceiro episódio, Segredos da Ayahuasca, faz surgir outra representação de tabu, a tribo indígena Ashaninka e sua bebida produzida a partir de duas plantas amazônicas; é utilizada em rituais e práticas religiosas e na medicina tradicional de povos da Amazônia. Entre os Ashaninka, tanto a bebida feita de ayahuasca como o ritual são chamados kamarãpi (vômito, vomitar). O rito permite que os Ashaninka se comuniquem com os espíritos, agradeçam e homenageiem Pawa, pai de todas as criaturas do universo, que deixou a bebida para que os Ashaninka adquirissem o conhecimento e aprendessem como se deve viver na Terra<sup>36</sup>.

Em seus contextos, os habitantes locais, em Belém e Alto Juruá, não consideram seus hábitos incomuns nem os enxergam como tabus, porque existe explicação e motivação cultural e tradicional; são inclusive justificados pela geografia. Entretanto, não é bem assim que a NGS encara esses costumes.

#### Excerto 14 - episódio Dietas Exóticas

*NARRADOR EM OFF: **Turistas do mundo inteiro** visitam a feira a céu aberto em Belém do Pará, em busca de alimentos exóticos e afrodisíacos.*

*(...) Um dos ingredientes é uma raiz **venenosa**, que se não for bem preparada, pode causar reações bem **desagradáveis**. E, em casos extremos, a **morte**.*

*(...) **Turistas do mundo inteiro** provam um prato exótico feito à base de folhas **tóxicas**. Mesmo que isso possa lhes causar reações bem **desagradáveis**.*

*(...) As reações ao **ácido cianídrico** podem ser **drásticas**: irritações gastrointestinais, vômitos, diarreias, taquicardia, falta de ar, alterações respiratórias.*

*(...) Um dos mais famosos é a maniçoba, mais conhecida como a feijoada paraense. Ela é feita com as folhas da mandioca brava, uma raiz que contém **ácido cianídrico**, um veneno que pode até matar. O ácido só é destruído com o calor de um longo cozimento. Com a mesma raiz é feito outro prato, que, segundo reza a tradição, tem o poder de revigorar mesmo os mais esgotados. É o tacacá.*

#### Excerto 15 - episódio Segredos da Ayahuasca

<sup>36</sup> <http://nacaoindigena.com/category/povos-indigenas/ashaninka/> Acessado em novembro/2012.

*NARRADOR EM OFF: Calcula-se que mais de 27 mil pessoas ao redor do mundo tomem com frequência a bebida, uma droga **psicoativa** que altera os padrões de consciência.*

*(...) Quais riscos, quais perigos podem existir quando a Ayahuasca é retirada do seu ambiente de origem e é transportada para as grandes cidades?*

*(...) Em março de 2010 o nome Santo Daime esteve ligado a uma tragédia: o assassinato do cartunista Glauco Vilas Boas e de seu filho Raoni. O homicídio chocou o país.*

*(...) Os fiéis se reúnem para tomar a bebida marrom, que é descrita como **amarga, viscosa, de sabor quase intragável e que muitas vezes causa vômito, diarreia ou crises de choro**. Efeitos colaterais encarados como instrumentos de limpeza.*

*(...) Ele perdeu seu filho, um seguidor do Santo Daime que se jogou numa fogueira, um assunto que é tabu para toda a comunidade daimista.*

Analisando os excertos acima, retirados do discurso do narrador em *off*, legítimo representante da NGS, é possível notar que ambos descrevem situações de risco provocadas pelo exotismo e pela curiosidade.

No excerto 14, os dizeres do narrador são um alerta aberto e preconceituoso aos “turistas do mundo inteiro” que talvez desejem viajar ao Pará e visitem o Mercado Ver o Peso, onde são servidos alimentos exóticos feitos com ingredientes “venenosos”, que provocam reações “desagradáveis” e até a “morte”, pois contêm um “veneno”, o “ácido cianídrico”, que provoca reações “drásticas”.

Já no excerto 15, a narrativa salienta que milhares de pessoas consomem uma droga “psicoativa”, “amarga”, “viscosa”, “intragável”, que provoca “vômito”, “diarreia” e crises de “choro”, que oferece riscos e perigos, quando consumida fora de seu ambiente de origem, e seu consumo pode provocar tragédias como assassinatos e suicídio.

As palavras destacadas aqui são as mesmas utilizadas no discurso do narrador para apresentar as comidas exóticas encontradas no Mercado Ver o Peso e para descrever o que seria a Ayahuasca. Nota-se que as palavras escolhidas têm conotações negativas, ameaçadoras e envolvem situações de risco. É impossível não se abalar com termos como “veneno”, “desagradável”, “drásticas”, “tragédia”, “morte” (e outras com conotação similar: assassinato e homicídio), além de uma lista de alterações prováveis do estado de saúde de quem consome esses alimentos, descritos com adjetivos como “venenoso”, “amarga”, “viscosa”, “intragável”.

A intimidação não deixa dúvida. É impossível dissociar esse posicionamento de ameaça de risco assumido pela NGS através das representações de tabu da questão do biopoder cunhado por Foucault ([1976] 1999), cujo foco são as maneiras e práticas de controle e regulamentação do modo de vida das populações, o controle do corpo-espécie dessa população, e a importância do estado de saúde de um determinado grupo social que se pretende regulamentar. Embora Foucault nunca tenha discutido a questão do risco, suas ideias sobre as relações de poder e saber na modernidade e o surgimento do biopoder como estratégia de gerência de populações nos levam a pensar o risco como paradigma de uma ordem “pós-disciplinar”. Assim, a noção de risco vai emergir como um modelo produtivo do exercício do poder (FOUCAULT, 1976 [1999], p.236). Por ser produtivo, esse modelo cria políticas de saúde e maneiras biomédicas de se lidar com o corpo, controlando populações. Esse modelo também produz e reproduz saberes que vão influenciar a gerência sobre si, a responsabilidade pessoal e a culpabilidade individual pelos próprios sucessos e insucessos. O risco aqui é usado como instrumento de imposição e de controle social encoberto pelo disfarce do discurso de uma organização com cunho científico que tenta induzir as pessoas a avaliarem o risco de pôr sua saúde à prova, frente a situações desconhecidas e distantes, tabus sob o ponto de vista da NGS. Com efeito, quem, com domínio perfeito de suas faculdades mentais, estaria disposto a correr o risco de ingerir alimentos e substâncias descritas como nocivas e prejudiciais a sua saúde? Dessa maneira, a NGS, através dos “jogos de verdade” e da relação saber-poder, vai tentar gerar um “sistema de prevenção” (Castel, 1991) para o cuidado de si do sujeito. Em “A Ética do Cuidado de Si como Prática da Liberdade”, artigo escrito em 1984, Foucault afirma que tentou demonstrar como o sujeito se constituía de uma forma determinada, através das “práticas de si” que se estabeleciam a partir dos “jogos de verdade”. Para Foucault, o sujeito irá se constituir de uma maneira ativa através das “práticas de si”, as quais não são inventadas pelo próprio indivíduo, mas são estruturas que ele encontra em sua cultura, que lhe são propostas e impostas por esta. As “práticas de si” são um exercício de si sobre si mesmo através do qual o sujeito procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser. Logo, a ameaça do risco à saúde vai ser uma estratégia de tentativa de controle através da disciplinarização do biopoder.

Por outro lado, por se tratarem de documentários feitos para a TV, nosso *corpus* também é constituído por sequências de imagens que são igualmente relevantes para o presente estudo.

As imagens sempre exerceram papel de grande destaque na sociedade. Desde os primórdios, a imagem tem a função de comunicação e representa não só uma ideia de realidade, mas também expressa valores, preconceitos e posições ideológicas de grupos socioculturais. Para Kress e van Leeuwen ([1996] 2006), a composição de uma imagem pode ser usada para chamar a atenção das pessoas e influenciar interpretações, valorizando ou depreciando elementos. Muito utilizada em todas as mídias, a imagem, fixa ou em movimento, é trivialmente considerada como universal. Segundo esses teóricos, entretanto, a linguagem visual não é universalmente entendida. Assim como a opção das palavras ou a maneira de se compor uma narrativa, as imagens podem agregar diferentes valores em diferentes culturas; a opção de elementos como cores e ângulo, por exemplo, também pode conduzir diferentes significados para as dimensões do espaço visual.

Assim, com base em Bruner (1996) que enxerga a narrativa como uma predisposição para criar relatos verossímeis de experiências próprias, tendo como objetivo a transmissão de experiências aos outros, tornando possível a partilha de significados e conceitos, produzindo discursos que integram diferentes significados e interpretações, e Rancière (2005, p.57), que, por sua vez, afirma que: “o documentário, o cinema que se dedica ao real, é capaz de uma invenção ficcional mais forte que o cinema de ficção, que se dedica facilmente a certa estereotipia das ações e dos tipos característicos”, destacamos três imagens retiradas de uma sequência de pouco mais de sete segundos<sup>37</sup> de duração e a narração que as acompanha, exibidas no episódio “Dietas Exóticas”, em relação à maniçoba, comida local descrita como exótica pela NGS e consumida no Mercado Ver o Peso, em Belém do Pará, e que é usada para representar o risco do desconhecido e a ameaça à saúde.

---

<sup>37</sup> A título de curiosidade, vale lembrar que as TVs a cabo trabalham com 30 *frames* (quadros) por segundo (ou FPS), ou seja, um segundo de vídeo vai conter trinta imagens individuais.

O ambiente estático em que ora trabalhamos nos impede de mostrar o movimento característico do documentário, e tampouco a concomitância com a narração, mas a força das ilustrações captadas nesta sequência e o texto servem como condutores para uma situação que queremos ilustrar.

Excerto 16 - episódio Dietas Exóticas (narração para as imagens abaixo)

*NARRADOR EM OFF:(...) E no Mercado Ver o Peso, em Belém do Pará, tanto turistas como os paraenses não temem comer pratos exóticos preparados com uma raiz que contém ácido cianídrico.*



Figura 3: o turista



Figura 4: o paraense



Figura 5: prato exótico preparado com uma raiz que contém ácido cianídrico (maniçoba).

Este trecho sobre a ingestão de alimentos fortes no Mercado Ver o Peso, em Belém, pode ser considerado um bom exemplo de como a NGS quer fazer uso do



risco das consequências da ingestão destas comidas, principalmente pelos turistas, como forma de controle disciplinar. As três imagens trazem em destaque aquilo que se quer mostrar: a figura 3 apresenta um turista que prova o prato exótico (a palavra “turistas” aparece no exato momento em que a figura 3 é visualizada). O que se vê na imagem é um homem caucasiano, de cerca 50 anos, usando chapéu, provavelmente para se proteger do sol do norte do país. Este homem branco está ingerindo um alimento. Sua expressão traz sinais de incerteza em relação à experiência, talvez por ser sua primeira vez ou porque o alimento contém substâncias estranhas ao seu paladar estrangeiro, representadas pela imagem dos frascos vermelho e branco leitoso em primeiro plano, os quais simbolizam respectivamente a pimenta (vermelha, forte, quente, energética) e o outro, possivelmente uma “garrafada” (bebida preparada por nativos que supostamente traz benefícios à sexualidade), característica do mesmo ambiente e mencionada em outros trechos do episódio, igualmente muito procurada por turistas por seus pretensos poderes afrodisíacos.

É válido notar que, por não serem de total importância no momento, a imagem meio desfocada dos frascos atesta a existência das substâncias, mas não lhes dá destaque, uma vez que é a figura do homem que lhes interessa salientar. A dúvida expressada pelo rosto franzido do homem contradiz em parte a narração simultânea que afirma que “os turistas (...) não temem provar...” Tal contradição entre imagem/narração pode ser entendida como um fortalecimento da crítica que a NGS pretende demonstrar neste trecho. Apesar do temor, o risco é assumido.

Para Beck (1999), o risco está ligado a um certo deslocamento da ordem e pode ser entendido como uma arma de ataque à autoridade. Já Machlis & Rosa (1990, p.162) cunharam a expressão “risco desejado”, em referência a “atividades ou eventos que têm incertezas quanto aos resultados ou consequências, e em que as incertezas são componentes essenciais e propositais do comportamento.” A figura 3 vai confirmar a expressão “risco desejado”, assumido pelo turista hesitante, através de sua opção de provar a comida típica e censurada pela narração do episódio que, ao escolher essa ilustração, parece querer lembrar-lhe que “corre por conta e risco do sujeito a ingestão de um prato exótico que contém ácido cianídrico”,

em uma tentativa de convencimento de que aquilo não é certo e vai contra o que a sociedade disciplinar prega.

Por outro lado, a figura 4 apresenta um outro homem, agora de tez morena, com feições indígenas e sem chapéu. Segundo o narrador em *off*, o sujeito é paraense, visto que o termo “paraenses” é dito concomitantemente ao surgimento da imagem selecionada. Ele não se incomoda com o clima nem se protege do sol; parece estar comendo algo e sua expressão indica satisfação. Para o paraense, o risco da ingestão de um alimento forte não importa; a ilustração procura mostrar que para o habitante local consumir esse tipo de alimento é natural e provoca até prazer. Para esse homem, não há risco e, conseqüentemente, não há a preocupação do rompimento do sistema disciplinar.

É importante realçar os traços que compõem as representações do turista estrangeiro no Brasil e do nativo da região norte do país, pois ambas se aproximam bastante de estereótipos criados para esses dois sujeitos. É o uso de estereótipos e a quase transformação do real em ficção (RANCIÈRE, 2005) que vai reforçar essa relação estrangeiro/habitante local, destacando a crítica oculta por trás das imagens e dizeres.

O estereótipo é visto como a estratégia discursiva principal da teoria do discurso colonial. Bhabha<sup>38</sup> (*apud* MENESES DE S., 1996, p.61) procura estruturar tal teoria levando em conta a produção da subjetividade e a atual condição pós-colonial de muitas nações. Bhabha afirma que o estereótipo não se fixa como uma simplificação por ser uma “falsa” representação. O estereótipo é assegurado pelo contexto da realidade colonial, que demanda a estruturação de um tipo de conhecimento que atue na fixação de uma forma de subjetividade da cultura colonizada. O ambiente discursivo mutante do estereótipo colonial necessita ser assegurado desde sua repetição e seu exagero característicos. É possível observar aqui que a perspectiva hegemônica da NGS lança mão de dois estereótipos clássicos (turista branco *versus* nativo escuro), que descrevem através das imagens somadas à narração, as aparências lugares-comuns nas representações dos

---

<sup>38</sup> BHABHA, H. The other question. Stereotype, discriminations and the discourse of colonialism. In: **The location of the culture**. London/New York: Routledge, 1994.

sujeitos envolvidos no tema focal, encontradas em obras da ficção<sup>39</sup>. O estrangeiro, o turista vindo de além-mar, é branco, tem cabelos claros, aparenta mais idade e isso pode significar mais saber, comparado ao nativo que é moreno e mais jovem, o que pode denotar falta de saber.

Não satisfeita com o destaque estereotipado dado às imagens do turista branco e do nativo moreno, a NGS vai sancionar essa dicotomia apresentando em primeiro plano a última imagem deste segmento, uma espécie de ilustração-resumo do que foi apresentado como representação das diferenças, do risco e do tabu. A figura 5 traz em primeiro plano a imagem do prato exótico que contém o veneno, risco para os turistas e sucesso entre os nativos: a maniçoba. Nota-se que a imagem apresenta o mesmo contraste branco do arroz na parte superior e escuro da maniçoba na parte inferior, em uma referência às diferenças apresentadas anteriormente por intermédio do turista branco X nativo escuro. O arroz branco representa a pureza racial, o conhecido, o familiar, a tradição, o transparente e a segurança, em contraposição à cor escura (quase negra) da maniçoba, que representa o desconhecido, o perigo, o risco, o novo e o tabu. Cabe salientar que a quantidade de maniçoba é bem maior do que a de arroz, parecendo invadir a porção branca de arroz. Possivelmente, esta alegoria vai representar o risco da propagação do diferente, do desconhecido e do tabu sobre a segurança do que é puro, conhecido e normal, sempre sob o ponto de vista crítico de uma organização como a NGS.

Dessa maneira, é possível perceber que as imagens não funcionam como meras ilustrações da narração, do mesmo modo que a narração não serve apenas para descrever as imagens. As diversas formas de linguagem, elaboradas pela integração de texto-imagem, é que proporcionam o surgimento dos sentidos, estruturando o ambiente que vai influenciar a interpretação do que estava sendo exposto. Novos significados despontam em um texto multimídia quando diferentes elementos são reunidos.

---

<sup>39</sup> Não podemos deixar de lembrar aqui o romance “Robinson Crusoe” dentre tantos outros que destacam a relação entre branco civilizado X nativos pardos.

Assim, é importante perceber que os elementos que compõem essas produções não estão ali por acaso; eles aparecem por motivos determinados e ordem determinada, cada um com sua função (KRESS E VAN LEUWEEN, [1996] 2006), pois objetivam produzir certos sentidos para seus receptores.

### 3.3 O tabu e o poder parental

A pós-modernidade tem provocado mudanças nas vidas dos sujeitos em todos os níveis desde o econômico até o cultural. Dentre essas modificações, é possível destacar as novas percepções sobre a infância, que se refletirão nos relacionamentos familiares, nos papéis de cada membro da família e em suas maneiras de se relacionar.

A família é vista como o ponto de origem da socialização e da construção das primeiras identidades infantis. É na família que os padrões culturais, valores e normas de conduta são transmitidos para os mais jovens, de acordo com suas singularidades e peculiaridades. A educação dos filhos, entendida como uma das tarefas mais complexas da família, tem sofrido diversas adaptações através dos tempos. Os efeitos da contemporaneidade acabam questionando as estratégias educativas consideradas adequadas em outras épocas. A educação das crianças parece gerar preocupações e pode ser encarada como uma questão sócio-histórica, uma vez que varia de acordo com o lugar e o tempo da família. Em tempos de pós-modernidade, a criança é igualmente afetada pela ruptura característica desse momento. A infância é a etapa da vida na qual o sujeito está mais disposto às mudanças que afetarão a construção e a definição da sua identidade.

Durante a evolução humana, a infância se corporifica como uma criação social suscetível a mudanças sempre que a sociedade sofre modificações estruturais significativas. Por isso a ideia de infância, surgida apenas por volta dos séculos XVI e XVII, não se assemelha à ideia vigente em nossos dias. Na Idade Média, segundo Ariès (2006, p.9):

o sentimento de infância não existia. Assim que a criança tinha condições de viver sem a solicitude constante da sua mãe ou de sua

ama, ela ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes.

No entanto, conforme a sociedade crescia economicamente, a diferença entre adulto e criança despontava através de múltiplos acontecimentos, como, por exemplo, Postman (1999) lista: alterações no vestuário infantil que se diferenciou dos adultos graças à percepção das características físicas próprias das crianças; a linguagem das crianças começou a se diferenciar da fala dos adultos; a invenção e expansão da escolarização formal, e finalmente, o modelo de família da modernidade com novas funções educacionais e religiosas. Todos esses fatos são indicadores do surgimento de uma nova classe: a infância detentora de uma identidade própria e afastada do mundo adulto. Assim, é possível afirmar que a infância é uma criação da sociedade que se sujeita a modificações provocadas por transformações sociais e econômicas mais abrangentes, associadas ao acesso das crianças a informações sobre o mundo adulto. Tomemos como exemplo o fenômeno que estamos vivenciando neste período denominado de “pós-moderno”, que alterou as estruturas familiares e fez surgir uma nova inquietação: a perda da infância, observada por meio do desaparecimento das diferenças entre adultos e crianças. Para Postman (1999, p.134):

As evidências do desaparecimento da infância vêm de várias maneiras e de diversas fontes. Há, por exemplo, a evidência fornecida pelos próprios meios de comunicação, pois eles não só promovem a desmontagem da infância valendo-se da forma e do contexto que lhes são peculiares, mas também refletem esse declínio em seu conteúdo. Há evidência a ser observada na fusão do gosto e estilo de crianças e adultos assim como nas mutáveis perspectivas de instituições sociais importantes como o direito, as escolas e os esportes.

A diminuição da diferença entre o mundo adulto e o mundo infantil é resultado do momento pós-moderno atual. Diante dessa realidade incerta, a criança se vê assumindo uma nova identidade; sua proximidade com o universo adulto é viabilizada pelos meios de comunicação e pela inércia dos pais que não impedem que tal fato aconteça, e às vezes até incentivam. Conforme Bettelheim (2007, p.14-

15), “a criança que está exposta a cada momento à sociedade em que vive certamente aprenderá a enfrentar suas condições, desde que seus recursos íntimos lhe possibilitem fazê-lo.” E acrescenta: “a criança necessita muito particularmente que lhe sejam dadas sugestões em forma simbólica sobre o modo como ela pode lidar com essas questões e amadurecer com segurança.”

Este antagonismo criança-criança *versus* criança-adulto que impede o consenso vai despertar o que Rancière chama de dissenso e define como “uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível e contável” (RANCIÈRE, 1996, p.372), chamando a atenção para o diferente e despertando uma sensação de desconforto em alguns que chegam a classificá-la como tabu. É exatamente o dissenso que denuncia a desigualdade entre iguais, permitindo àqueles que estão sob o jugo de outrem construir sua esfera pública. O dissenso não se reduz a um simples “conflito de pontos de vista, nem mesmo um conflito de reconhecimento” (RANCIÈRE, 1996, p.374). Na verdade, o dissenso é “um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para serem ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados (...). Cumpre, portanto, fazer com que seja visto, e que seja visto como correlato do outro” (RANCIÈRE, 1996, p.374).

A NGS, através da série Tabu Brasil, demonstra sua preocupação com a situação de algumas crianças brasileiras e dedica a totalidade do primeiro episódio a questionamentos sobre como a infância pode ser prejudicada quando identidades de adulto são assumidas pelas crianças.

O episódio de estreia da série, intitulado “Infância Incomum”, apresenta três situações de tabu ligadas à infância, segundo o ponto de vista euroamericano da NGS. O próprio título do episódio revela a intenção. Conforme a definição do dicionário Houaiss, infância é o “período do desenvolvimento do ser humano, que vai do nascimento ao início da adolescência; meninice, puerícia”. Consequentemente, já se sabe que os sujeitos apresentados serão menores de 18 anos. Para “incomum”, a definição do dicionário Houaiss é ainda mais clara: “que não é comum, anormal, extraordinário, fora do comum, invulgar.” Assim, a partir do título do episódio, já se sabe o que será visto: crianças que por algum motivo têm em suas vidas atividades

que as tornam diferentes das outras, e essa diferença as leva a se tornarem representações de tabu na sociedade atual.

Frente às situações apresentadas, mais uma vez, surge a sensação de que há algo mais a ser criticado pela NGS e que está além do questionamento sobre a identidade adulta assumida pelas crianças. O tema que se quer discutir e mostrar como tabu não é exatamente a infância, mas como ela é conduzida pelos responsáveis pelas crianças.

A abertura do episódio “Infância Incomum” já nos dá indícios dessa intenção:

Excerto 17 - episódio Infância Incomum

*NARRADOR EM OFF: **Os pais teriam direito de impor seu mundo aos filhos?** Algumas crianças, de forma voluntária ou não, vivem sob a **pressão** e as responsabilidades do mundo adulto.*

Esta narrativa inicial fornece desde logo a indicação de que o foco principal da discussão não será o tabu da “infância incomum” resultante da identidade adulta que não combina com a faixa etária, mas sim a força externa que leva as crianças essa situação, seja vinda da sociedade onde vivem ou da pressão da família. A pergunta: “os pais teriam direito de impor seu mundo aos filhos?” é a base que ilustra toda a polêmica que a NGS pretende levantar durante o primeiro episódio. O questionamento e a sensação de tabu em destaque são direcionados para os responsáveis por essas crianças, uma vez que hipoteticamente “teriam direito”, “pressionariam” e “imporiam seu mundo” aos filhos.

Como pano de fundo para tais dizeres surge uma sequência de imagens de meninos e meninas de várias idades; crianças brancas, bem vestidas, felizes, brincando em um parque, subindo em árvores, andando de bicicleta, brincando com bonecas, jogando bola. Entre as imagens das crianças, aparecem também imagens daquelas crianças cujas identidades consideradas extravagantes serão apresentadas mais adiante como tabu. Referido recurso demonstra que, demonstraria que, embora apresentem comportamentos considerados incomuns, as

crianças em questão não aparentam ser visualmente diferentes, sendo que há algo mais, externo a elas, que as transforma em tabu.

Seguindo a estrutura tradicional da série Tabu, a primeira representação de infância incomum surge na figura de uma menina de sete anos, Alani dos Santos, que atua como missionarinho em uma igreja evangélica de São Gonçalo, subúrbio do Rio de Janeiro, a quem se atribui o dom de fazer curas milagrosas.



Figura 6: Alani, a missionarinho

Em seguida, são apresentados os adolescentes ciganos que pouco convivem com pessoas fora de seu povo e se casam entre si antes dos 18 anos de idade em um acampamento em Itaquaquecetuba, região periférica de São Paulo.





Figura 7: o casal de ciganos adolescentes

E, finalmente, para fechar a trilogia característica da série de documentários, Ana Clara, outra menina de sete anos, moradora do Guarujá, litoral paulista, que já participou de cinco concursos de beleza, apresenta um comportamento diferente das outras meninas de sua idade, porque “se maquia, se veste e se comporta como se estivesse em uma passarela”<sup>40</sup>.



Figura 8: Ana Clara, a mini miss

---

<sup>40</sup> Texto do narrador em *off* do episódio.

O narrador finaliza a abertura do programa afirmando que essas crianças, por apresentarem comportamentos incomuns, “sentem na pele o tabu de serem adultas antes do tempo”<sup>41</sup>.

Com o fim da introdução do episódio, o cenário está criado. As situações incomuns vividas por essas crianças, protagonistas do enredo criado sob o ponto de vista crítico da NGS, desafiam as convenções e tornam-se tabus. Na sequência do episódio, esses sujeitos são descritos e apresentados com mais detalhes, e os antagonistas, verdadeiros focos do tabu, são lentamente revelados.

A primeira criança, a menina Alani dos Santos, sete anos, moradora de São Gonçalo, subúrbio do Rio de Janeiro, assume a função de missionarinho milagreira em uma igreja evangélica de seu bairro de classe média baixa, cujo pastor responsável é Aauto, seu pai. Vê-se pelas imagens apresentadas que os frequentadores da igreja são pessoas simples que vão atrás de um alento espiritual. Concomitantemente à narração em *off*, as imagens mostram cenas de cultos, em que a figura central é a menina trabalhando na igreja, fazendo sermões, orações e realizando supostos milagres.

Voltando ao tema central, o episódio continua com as narrativas de Alani e seu pai, o pastor Aauto, que falam dos supostos milagres intermediados pela missionarinho.

Na construção da identidade da menina missionária, surge a noção de *ethos*. O termo *ethos* é retirado da retórica aristotélica e “designa a imagem que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário” (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004, p.220). Indica o caráter e a imagem que o sujeito enunciador faz de si mesmo. Para Maingueneau, o *ethos* é “a personalidade do enunciador” (MAINGUENEAU, 2004, p.98) e “implica, portanto, um policiamento tácito do corpo, uma maneira de habitar o espaço social” (MAINGUENEAU, 2004, p.139). A ideia de *ethos* está relacionada também à noção que o enunciador faz do modo como os outros o percebem. Nota-se a noção de *ethos* nos discursos tanto da missionarinho como de seu pai, que pretendem construir a imagem de que a criança tem algo de diferente, de especial e de sobrenatural.

---

<sup>41</sup> Idem.

O discurso verbal da menina e do pai, bem como algumas imagens da menina no templo “realizando milagres”, têm a intenção de causar o espanto pretendido.

Excerto 18 - episódio Infância Incomum<sup>42</sup>

*ALANI DOS SANTOS, MISSIONARINHA: Quando eu tinha 3 anos, uma mulé, ela tava com o fêmur quebrado, ela não podia andar. E quando eu toquei as mãos nela, ela levantou e andou.*

*ADAUTO DOS SANTOS, PAI DE ALANI E PASTOR EVANGÉLICO: Quando ela tinha 51 dias, foi que aconteceu a primeira coisa que até deixou nós espantados. Ela tinha 51 dias, e eu estava na igreja e fui orar por uma pessoa que estava há 9 anos com um mioma e essa pessoa não podia engravidar também e tava com uma barriga muito grande...*

*ALANI DOS SANTOS, MISSIONARINHA: ...e ela parecia que tava grávida e aí meu pai ia tocá nela e aí meu pai ouviu uma voz que era pra ele não tocá. E aí quando eu toquei as minhas mãos na mulé, ela caiu bem longe, voou pra trás e caiu. Aí quando ela levantô a barriga dela muxô e foi curada.*

*ADAUTO DOS SANTOS, PAI DE ALANI E PASTOR EVANGÉLICO: ...e quando aquela pessoa retornou no médico, o médico disse que ela não tinha mais o mioma, tinha desaparecido e, meses depois, essa mesma pessoa voltou à igreja grávida. Essa pessoa tava grávida, ela que não podia engravidá. Então com 51 dias aconteceu o que nós possamos chamar de um milagre.*

Esta sequência retrata o processo de catequização exercido pelo pai, que detém o poder parental e através dele faz com que a menina passe a fazer parte da rotina da igreja, participando dos cultos, atraindo fiéis, realizando milagres; conseqüentemente, aumentando a arrecadação do óbolo. Acima de tudo, faz com ela comece a acreditar que é uma missionarinha milagreira, assumindo para si essa identidade extraordinária e extemporânea.

---

<sup>42</sup> Optamos por transcrever a oralidade dos envolvidos mantendo suas características.



Figura 9: Pai e filha no culto

A figura 9 foi retirada do episódio e também do material de divulgação da série, trazendo o resumo daquilo que a NGS critica e põe em discussão: a construção de uma identidade da criança influenciada pelo pai. Neste caso, a atuação de uma criança como missionária milagreira, seguidora dos passos e orientações do pai, que tira proveito da situação gerada e vista como incomum. Protagonista e antagonista do enredo dramático criado pela NGS para criticar o abuso do poder parental.

A segunda criança apresentada como representação de tabu ligado à identidade não condizente com a idade é Ana Clara dos Santos do Guarujá, São Paulo, que tem sete anos e já venceu cinco concursos de mini miss.

A narração em *off* explica os motivos que levaram a NGS a escolher esta representação de tabu em relação à infância. Seu posicionamento é e reforçado com a exibição da fala do pai da mini miss e a imagem da mãe como vemos no excerto e figura a seguir:

Excerto 19 - episódio Infância Incomum

*NARRADOR EM OFF: Os concursos de mini miss geram polêmicas. Para muitos, eles erotizam as crianças e as submetem a um desgaste emocional de uma competição que avalia especialmente a beleza física, mas, para seus pais, não há nenhum tipo de problema.*

*MARCELO DOS SANTOS, PAI DA MINI MISS: Tudo que ela concorre, assim, que ela ganha, ela fica mais inspirada. Então, quer dizer, ganha presentes da gente. “Ah, se eu desfilas bonito, vocês me dão a boneca tal?” “Dou, filha. ‘Cê vai ganhar, então.” O que dá para perceber nela, ela gosta de ser o centro das atenções.*



Figura 10: Mãe de Ana Clara

Freud comenta as relações entre pais e filhos, afirmando que o narcisismo da criança se constrói a partir do narcisismo dos pais. Para Freud (1996, p.98): “o amor dos pais, tão comovedor e no fundo tão infantil, nada mais é senão o narcisismo dos pais renascido, o qual, transformado em amor objetal, inequivocamente revela sua natureza anterior.” O comportamento carinhoso dos pais para com os filhos é uma reprodução de seu próprio narcisismo, deixado de lado há algum tempo. No momento em que conseguem destacar as perfeições de seu filho e esquecem as deficiências dele, são eles que estão vivendo aquela fantasia. Em nome da criança, os pais vão buscar privilégios e satisfações que nunca tiveram ou aos quais, por algum motivo, foram forçados a renunciar.

Assim, a criança, ao assumir identidades a ela atribuídas, será capaz de realizar sonhos que os pais não tiveram possibilidade de alcançar. O sonho de um

herdeiro aperfeiçoado é transformado em realidade, quando a criança assume para si essa função. Os pais parecem não se importar com as consequências que esse processo poderá provocar nos filhos, talvez por ignorá-las ou por acreditarem que os filhos, que absorvem seus discursos e os tornam seus, demonstram que é exatamente aquilo que eles querem para si, e são premiados por isso.

É interessante notar que a figura 10 vai explicar exatamente a situação. A mãe de Ana Clara dá seu depoimento sobre a carreira da filha, sentada em uma cama de casal, em um quarto que aparenta ser seu e que está decorado com uma série de fotos suas posadas, dispostas sobre a cama em uma alusão bastante clara de que a mãe também deseja ser reconhecida e que, se seu sonho não foi realizado por si mesma, ele o será através da filha. Eis a real representação de tabu que a NGS procura demonstrar, ou seja, o exercício exacerbado do poder parental em favor de privilégios que não necessariamente são aqueles almejados pelas crianças. Mais uma vez, a NGS através de seu discurso verbal e não verbal apresenta os vilões da história, os pais de Ana Clara, que procuram realizar seus sonhos por meio do êxito de sua filha mini adulta.

O terceiro e último caso de crítica ao abuso do poder parental destacado pela NGS é apresentado através de imagens e dizeres que descrevem um acampamento cigano em Itaquaquetuba. Desta vez, a censura não só recairá sobre os pais, como também sobre uma minoria étnica que não existe apenas no Brasil, mas pode ser encontrada em vários países do mundo: os ciganos.

#### Excerto 20 - episódio Infância Incomum

*NARRADOR EM OFF: Itaquaquetuba, interior de São Paulo. Neste acampamento, as crianças e adolescentes ciganos vivem uma realidade à parte e são incompreendidas pelos que não pertencem ao seu grupo social. Esta comunidade pratica o casamento entre adolescentes e isto para alguns é considerado tabu. Hoje haverá um casamento neste acampamento cigano. O noivo Bruno tem apenas 16 anos e vive em um outro acampamento em Itapevi, cidade vizinha de Itaquaquetuba, onde mora sua futura esposa. Eles nunca trocaram um beijo. A tradição cigana permite apenas que os noivos conversem na presença dos pais e proíbe qualquer contato físico antes do casamento, até mesmo um simples abraço. Os próprios pais arranjam as uniões entre seus filhos. Assim asseguram que os laços ciganos não sejam desfeitos e a tradição não se perca.*

O dizer do narrador afirma que crianças e adolescentes ciganos não são compreendidos por aqueles que vivem fora de seu grupo social, uma vez que a comunidade pratica o casamento de adolescentes. E isso para alguns é considerado diferente, e até tabu.

De acordo com Silva (2002, p.87), a diferença é vista como discursivamente produzida:

para a concepção pós-estruturalista, a diferença é essencialmente um processo linguístico e discursivo. A diferença não pode ser concebida fora dos processos linguístico e discursivo. A diferença não é uma característica natural: ela é discursivamente produzida.

A “diferença” destacada pela NGS como motivo de tabu é, ao mesmo tempo, característica de um conjunto de populações nômades, cuja origem é tão misteriosa quanto antiga, e que vem defendendo seus costumes e tradições através dos séculos e por todos os continentes. Sob a ótica dos princípios tradicionais da National Geographic Society, os ciganos, por sua riqueza histórica, cultural e religiosa, jamais deveriam ser classificados como exemplos de tabu em um país determinado, visto que esses grupos são encontrados em praticamente todos os cantos do planeta. De qualquer maneira, um estudo a respeito de uma “minorias”, seja ela sexual, étnica ou cultural, implica discussões nos níveis social, político e teórico-crítico. É no âmbito social que esses grupos tentam determinar espaços para as diferenças e para suas especificidades. Os grupos sociais, considerados como principais agentes de cultura, delineiam seus juízos de valores a partir do seu contexto histórico, ideológico e cultural, assim como as concepções dessas construções identitárias, modelando-as, remodelando-as e interagindo na relação tempo/espaço em virtude de sua diversidade cultural.

O narrador explica que vai haver um casamento cigano naquele local. O noivo é Bruno, um rapaz de 16 anos que vive em outro acampamento em Itapevi, cidade próxima a Itaquaquetuba, onde mora a noiva. O narrador informa que eles nunca trocaram um beijo. A tradição cigana é explicada: os noivos só podem conversar na presença dos pais, sendo proibido qualquer contato físico antes do casamento. São os pais que arranjam as uniões entre seus filhos, assegurando que os laços ciganos não sejam desfeitos e a tradição não se perca. É possível notar que, mais uma vez,

temos o efeito de confronto entre os protagonistas - Bruno e sua noiva - crianças que assumem a identidade de adulto graças à pressão exercida pelos pais, e estes, movidos pela tradição vão “obrigar” os jovens a se casar antes do tempo, tornando-se os antagonistas/“vilões” da situação em destaque, que pode ser narrada como um tabu, segundo a concepção da NGS.

Os ciganos são um povo de tradição oral. Assim, é importante destacar as histórias do povo contadas por ele mesmo, não só por revelarem sua tradição, seus costumes e sua maneira de ver o mundo, mas também por imporem regras de comportamento, modelos e costumes para quem os ouve; os mais velhos passam sua tradição e seus ensinamentos aos mais jovens e às crianças de boca em boca, de geração a geração. Dessa maneira, não é possível conhecer o cigano fora do contexto sociocultural de sua etnia.

#### Excerto 21 - episódio Infância Incomum

*SANDRO, PAI CIGANO: As crianças são prometidas. Assim, no dia que nasce uma criança a gente promete de dar pra uma outra pessoa. Seja rapaz ou menina. Lá fora às vezes tem pessoa que discrimina a nossa cultura, mas você pode ver que nós aqui temos regras. De repente lá fora não tem regra nenhuma.*

Quando da chegada dos ciganos na Europa, eles eram considerados um “povo exótico”, em parte por causa da prática do nomadismo, suas roupas diferentes e seus conhecimentos da arte da adivinhação. No Brasil existe o Centro de Estudos Ciganos do Brasil, ou CEC, cujo objetivo é unir os ciganos em torno de um ideal comum: a fidelidade a si mesmos, aos seus costumes e aos seus valores, sem perder a noção da realidade social do país em que vivem. O povo cigano não tem pátria, mas valoriza sua distribuição pelo mundo como uma característica importante de sua sobrevivência enquanto etnia. Assim, a família é essencial, porque é ela que lhes dá a percepção de comunidade mesmo sem ter pátria. Em relação aos casamentos, normalmente são realizados entre os de sua raça, e isso contribui para a manutenção de muitos aspectos de sua tradição. A base da tradição cigana seria, então, a educação moral que implica no forte respeito dos jovens pelos mais velhos, o que leva à conscientização da necessidade de preservação da etnia cigana.



É esse tipo de comportamento que é apresentado como exemplo de tabu no episódio “Infância Incomum”. Em nome da preservação da tradição cigana, o casamento dos jovens é arranjado pelos mais velhos e criticado pela ideologia caracterizada por influências europeias e norte-americanas da NGS, que exhibe esse tipo de união como diferente ou exótica, porque julga ser o casamento de adolescentes uma imposição parental e social abusiva, que vai tornar crianças adultas antes do tempo e, sob seu ponto de vista, isso não é adequado. Tenta-se demonstrar uma vez mais a supremacia da vontade do pai, o vilão da história, em relação ao comportamento dos filhos, protagonistas de um drama criado pela produção da série para justificar sua opinião tendenciosa e, pelo exposto, a nosso ver, nem sempre adequada ou escolhida de maneira acertada para criar a sensação de tabu.

No presente capítulo, a partir da alegoria do espelho e das categorias de análise, problematizamos as representações de tabu ocultas por trás das representações apresentadas nos episódios, ou seja, questões polêmicas da sociedade ocidental euroamericana que foram se revelando no decorrer da crítica construída ao tabu no Brasil e que se mostraram envoltas por uma sensação de desconforto e preocupação muito além das nossas fronteiras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Quando eu te encarei frente a frente, não vi o meu rosto. Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto o mau gosto. É que Narciso acha feio o que não é espelho.”

Caetano Veloso

Ao observar como os episódios da primeira temporada da série Tabu Brasil, produzidos pelo National Geographic Channel (NGC), um segmento televisivo da National Geographic Society (NGS), foram divididos, organizados, apresentados e narrados em uma tentativa de representar oral e visualmente o tabu no Brasil, foi possível analisar as representações das identidades dos sujeitos nacionais, sob a perspectiva de uma visão hegemônica setentrional sobre o outro não tão distante, mas diferente.

O discurso sobre o outro, sobre o diferente, busca abranger práticas sociais e culturais, além de produtos, instituições, padrões e normas supostamente estranhas. Desde o início desta pesquisa, quando traçamos o percurso de análise, constatamos que havia outras questões envolvidas na discussão, além das propostas sobre o tabu no Brasil.

Ao mesmo tempo, imaginávamos que talvez não fosse possível para a NGS descrever uma outra cultura sem manifestar algo sobre sua própria, fosse através de dizeres ou de imagens, intencionalmente ou não. Por outro lado, não acreditávamos, como não acreditamos, que os produtores do National Geographic Channel tivessem algum objetivo maniqueísta em relação ao Brasil e aos sujeitos brasileiros. As produções são artisticamente realizadas e procuram manter a qualidade que a NGS tem como prioridade desde a sua criação. Além disso, há o fator mercadológico; a NGS quer vender seus produtos. Não é rentável criar mal estar entre culturas ou simplesmente falar da sua própria. O que rende é entreter e explorar a curiosidade do espectador por meio de temas que facilmente despertam o interesse, tais como o exótico, o diferente, o tabu.

Contudo, as representações de exótico, diferente e tabu acabam em estereótipos clássicos de um outro subalterno, sob o ponto de vista de um grupo hegemônico. Esse suposto efeito de estereotipar o outro pode ser entendido através da noção de estereótipo colonial de Bhabha. Segundo Bhabha (1998), a estereotipização do outro resulta do reconhecimento da diferença que surge em oposição à afirmação arcaica da totalidade.

Assim, nossa análise foi realizada com base na hipótese de que as representações de tabu na série Tabu Brasil, para além da mera exposição de casos, acabam marginalizando outros saberes e culturas, a partir de uma perspectiva situada e defendida por grupos hegemônicos no ocidente. A hipótese deu origem a três perguntas de pesquisa que orientaram a divisão dos capítulos desta dissertação.

No primeiro capítulo, respondendo a pergunta de pesquisa “como o gênero documentário pode tornar-se ferramenta de manipulação da noção de tabu?”, apresentamos um panorama sobre a história do documentário dentro e fora da TV, como um dos veículos de produção de conhecimento. A elaboração e a circulação dos documentários, unidas às modernas tecnologias da contemporaneidade, produzem e reproduzem o conhecimento humano. Com a chegada da TV a cabo ao Brasil, aumentou a quantidade de canais especializados e de produções de qualidade para chamar a atenção dos espectadores, consumidores dessa mídia que se caracteriza como indispensável desde o final do século XX. Acrescentamos também um breve histórico da National Geographic Society, uma das produtoras pioneiras no gênero e que é responsável por uma grande quantidade de produções documentais na TV a cabo brasileira. Por sua natureza única, a série de documentários Tabu e a variação nacional Tabu Brasil acabaram tornando-se o foco de nosso estudo, que problematizou a questão da representação do tabu na sociedade brasileira sob a ótica da NGS.

Na maior parte dos documentários, temos como recurso predominante o uso de um narrador onisciente, a Voz de Deus, o narrador em *off* que anuncia o saber sobre as imagens, estabelece relações entre elas, produz conhecimento e sugere conclusões. É a voz do narrador que cria e transmite posições ideológicas, visando a direcionar o posicionamento de seu espectador. É no narrador em *off*, legítimo

representante da produtora dos documentários Tabu Brasil, que o segundo capítulo se concentra, buscando responder a pergunta de pesquisa: “como é construído e articulado o discurso da NGS, através do narrador em *off*, para provocar a sensação de tabu exigida pelo documentário?”

Por meio da análise dos dizeres do narrador e imagens da série de documentários focal, analisamos as questões do diferente, do exótico e do tradicional, além de outras questões que surgiram paralelamente ao tema. Especialmente nesse capítulo, destacamos alguns dizeres do narrador em *off*, uma vez que sua voz e estilo marcados nos documentários espelham a ideologia da National Geographic Society. Notamos que em grande parte dos documentários a NGS manifesta uma posição parcial, ao representar um outro que não se encaixa com a imparcialidade esperada. O discurso do narrador em *off* apresenta-se carregado de orientações predeterminadas, cuja finalidade é convencer ou persuadir. A voz oficial do canal, através do discurso do narrador, também vai ser fundamental para a manipulação das imagens apresentadas em todos os episódios, que, se destacadas da intenção da narração, não configurariam o tabu da forma desejada pelos produtores. Nesse mesmo capítulo, apontamos a importância de perceber a TV e seus documentários como uma “janela para o mundo”, na medida em que permite que o universo distante e diferente, injustificadamente chamado de tabu, seja observado “de longe”.

Pelas escolhas de palavras e imagens que representam o tabu no Brasil, percebemos também que existem indícios fortes de uma colonialidade do saber, que através da indiferença elimina ou marginaliza os outros saberes, consolidando a superioridade de uma elite hegemônica que a NGS representa e que, intencionalmente ou não, acaba pregando um “pensamento abissal” (Santos, 2007). É surpreendente que nos dias atuais, em sociedades ditas pós-modernas, nas quais a globalização parece ser uma tendência sem volta, ainda existam grupos que se apresentam como “sociedades ideais” e que se imaginem detentores do saber e, conseqüentemente, do poder de decidir o que está acima do bem e do mal.

No terceiro e último capítulo, problematizamos a postura da NGS sob o ponto de vista da alegoria do espelho e analisamos o *corpus* com a ajuda de três categorias de análise. Partimos da premissa de que havia algo mais nas

representações de tabu mostradas nos episódios, algo que fugia do olhar e de uma compreensão superficial.

A pergunta de pesquisa de base desse capítulo foi “que representações de tabu resultam dos dizeres da série Tabu Brasil?” Os temas apresentados como tabu no Brasil espelham-se em situações que ocorrem em outros lugares do mundo também. Possivelmente, o desconforto que a sociedade do hemisfério norte sente em relação a determinadas situações “em casa” a faz querer destacá-las em outros lugares do mundo, a nosso ver, para que sua crítica não fique muito aparente. Além dos tabus que dão título aos episódios, outros tabus tão ou mais fortes aparecem travestidos nas três categorias analisadas: a religiosidade, o risco e o poder parental. A religiosidade, “camuflada” por trás de crianças e tradições culturais locais e indígenas, é um assunto muito caro para os habitantes do hemisfério norte, que enxergam a religião muito além da espiritualidade. O risco, por sua vez, por se tratar muitas vezes de condição individual e particular, vai destacar o singular na massa, podendo tornar-se fator desestabilizador da ordem social. E, por fim, oculta por trás de crianças com identidades de adulto, surge a questão dos excessos provocados pelo abuso do poder parental, em que a crítica da NGS recai sobre pais que, na ânsia de realizarem seus desejos, obrigam seus filhos a se tornarem adultos antes do tempo. Em resumo, todos os tabus analisados, aparentes ou disfarçados, ameaçam a sociedade de controle através da singularização, provocando transformações nas instituições tradicionais e desaprovação por parte da NGS, que deixa transparecer sua crítica, ao demonstrar-se partidária das sociedades de controle. Em uma tentativa de manter o controle local, a NGS utiliza os meios de comunicação e a tecnologia como tática de sedução.

Os questionamentos a que submetemos as representações de tabu em destaque nos levam a perceber que, na tentativa de criar reproduções de uma realidade transparente, a NGS produz imagens opacas e distorcidas, repletas de juízo crítico, talvez por temer situações de insurreição, com base em Foucault (2004, p.136), que alerta que os sujeitos não são passivos às determinações do poder, pois “jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa”.

Desse modo, a análise dos três documentários que compõem a primeira temporada de Tabu Brasil, trazendo representações de tabu no Brasil, possibilitou-nos chegar a algumas conclusões.

Em primeiro lugar, a série ilustra a maneira como a NGS enxerga e representa o outro brasileiro. Ao mesmo tempo, por meio de sua ideologia com nuances colonialistas, a NGS oferece padrões de representação estereotipados dos sujeitos brasileiros, que são representados como diferentes e exóticos, marcando uma postura arcaica e antiquada em relação ao que está (não tão) longe, fortalecendo e criando ideias parciais sobre o outro, no caso, o brasileiro.

O mito de Narciso, usado por Caetano Veloso na música Sampa (1978) para explicar o que aconteceu com ele quando chegou a São Paulo pela primeira vez, ajuda-nos a entender, podendo ser usado como parâmetro para ilustrar o posicionamento hegemônico da NGS enquanto produtora da série de documentários Tabu Brasil. Narciso olha para si mesmo, não prestando atenção no outro. Na busca por manter sua posição de divulgadora neutra de conhecimento, a NGS distancia-se em relação ao tabu exótico, assumindo uma posição de superioridade frente ao desconhecido. Assim, graças a uma série de possibilidades de nosso mundo contemporâneo, sabe-se que as distâncias físicas entre os diferentes povos estão, de certo modo, diminuídas. Portanto, não estamos tão distantes.

Cada região brasileira apresenta diferentes peculiaridades culturais, tornando o Brasil um país com características múltiplas, aceitas ou não, dependendo da perspectiva e do lócus de enunciação do observador.

Para Hall (1999), a sociedade contemporânea está sofrendo uma “crise de identidade” resultante das amplas mudanças provocadas pelas novas estruturas sociais, que estimulam uma reestruturação ou mesmo reinvenção da identidade cultural. Talvez, assim como seu *alter ego* mitológico, a NGS esteja sofrendo com o mesmo mal. Narciso acha feio o que não é espelho.

Finalizamos o presente trabalho fazendo menção à canção tema da série Tabu Brasil, que foi lançada juntamente com o primeiro episódio e traz em seu trecho inicial uma alusão à escolha das representações em locais tão afastados:

Quem vê de longe pode não gostar, não entender e até censurar.  
Quem tá de perto diz que apenas é cultura, crença, tradição e fé.  
(CRIOULO, 2012)

Com efeito, como diz a canção, a visão de quem está de longe é bem diferente daquela de quem observa à pequena distância; “quem tá de perto” vai entender que tudo será uma questão de ponto de vista histórico-cultural.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, B.; VAN LOON, J. Introduction: Repositioning risk; the challenge for social theory, In. ADAM, B.; BECK, U.; VAN LOON, J. (Eds), **The Risk Society and Beyond**. Critical Issues for Social Theory. London: Sage, 2000.

ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. Rio de Janeiro: LTC, 2006.

ASSMANN, H. **A Igreja Eletrônica e seu impacto na América Latina**. Petrópolis: Vozes, 1986.

AUGRAS, M. **O que é tabu**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral, São Paulo: Paulus, 2004.

BECK, U. **Sociedade de risco**. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: 34, 1999.

BENZAQUEN, J. F **O engajamento intelectual através do reconhecimento da geopolítica do saber** – Realis Vol. 3, nº 02, jul-dez 2013 [www.revista-realis.org](http://www.revista-realis.org). Acessado em 01 de novembro de 2014.

BERND Z. **Literatura negra**. In: JOBIM, J. L. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

BETTELHEIM, B. **A psicanálise dos contos de fadas**. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.



BRAGA, M. D. W. **O discurso sobre o livro didático de inglês: a construção da verdade na sociedade de controle.** Tese de Doutorado em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas. São Paulo: USP, 2014.

BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso.** Campinas, SP: UNICAMP, 2004.

BRUNER, J. **Life as Narrative.** Social Research 54:1. Spring. 1987. Também disponível em [http://ewasteschools.pbworks.com/f/Bruner\\_J\\_LifeAsNarrative.pdf](http://ewasteschools.pbworks.com/f/Bruner_J_LifeAsNarrative.pdf) Acessado em 20 de agosto de 2012.

\_\_\_\_\_. **The culture of education.** Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.

CAMPO, J.; DODARO, C. Introducción. **Cine Documental, memoria y derechos humanos.** Buenos Aires: Nuestra America, 2007.

CARMAGNANI, A. M. G. **A argumentação e o discurso jornalístico: a questão da heterogeneidade em jornais ingleses e brasileiros.** Tese de doutorado. São Paulo. PUC: 1996.

CASCUDO, L. C. **História da Alimentação no Brasil.** São Paulo: Global, 2004.

CASTEL, R. From dangerousness to risk. In: **The Foucault Effect: Studies in Governmentality** IN: Burchell, G, Gordon, C. & Miller, P. (ed.), Chicago: University of Chicago Press. 1991.

CASTELS, M. **A sociedade em rede.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999, v. 1.

CASTRO, E. **Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores.** Belo Horizonte: Autêntica. 2009.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso.** São Paulo: Contexto, 2004.

COURTINE, J. Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas. In: SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R. **Análise do discurso: heranças, métodos e objetos**. São Carlos: Claraluz, 2008, p. 11-19.

CRIOULO. **Diferenças**. São Paulo: Y. B. Studio, 2012. Disponível também em <https://www.youtube.com/watch?v=VIQPopAtJb4>. Acessado em 15 de abril de 2012.

CUNHA, M. N. **O conceito de Religiosidade Midiática como atualização do conceito de Igreja Eletrônica, em tempos de cultura “gospel”**. Trabalho apresentado no NP01 – Núcleo de Pesquisa Teorias da Comunicação, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05 de setembro. 2002. Disponível também em [http://intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002\\_Anais/2002\\_NP1cunha.pdf](http://intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_NP1cunha.pdf) Acessado em 23 de julho de 2013.

DA-RIN, S. **Espelho Partido: Tradição e Transformação do Documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G. Post scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, G. **Conversações**. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1992, p. 219 -26.

DREYFUS, H; RABINOW, P. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Trad. de Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes, 1987.

ELIA, L. **O conceito de sujeito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FOUCAULT, M. (1971) **A ordem do discurso**: aula inaugural no College de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Sampaio. São Paulo: Loyola, 20a. Ed., 2010.

\_\_\_\_\_ (1972) **A arqueologia do saber**. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_ (1975) **Vigiar e punir**, nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 2004.

\_\_\_\_\_ (1976) **História da Sexualidade I**, A vontade de saber. Trad. Maria Thereza Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

\_\_\_\_\_ (1979) **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

\_\_\_\_\_ **Em Defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)**. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_ (1984) **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 8ª. Ed. 1998.

\_\_\_\_\_ **Resumo dos cursos do College de France (1970-1982)**/ Michel Foucault. RJ: Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_ **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 1999.

\_\_\_\_\_ **Ditos e Escritos II** - Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013a.

\_\_\_\_\_ **Ditos e Escritos III** - Estética - literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013b.

FOX DO BRASIL

<http://www.foxplaybrasil.com.br/factual/?ref=natgeo&folder=/br/especiais/tabu-brasil/notas-da-diretora/> Acessado em 08 de abril de 2012.

FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOETZ, J.; LECOMPTE, M. **Ethnography and qualitative design in educational research**. New York: Academic Press, 1984.

GROSFOGUEL, R. **Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global**. Revista Crítica de Ciências Sociais, n. 80, março, 2008.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. T. Tadeu da Silva e G. Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A. 2006.

\_\_\_\_\_ **Representation**: Cultural Representations and Signifying Practices. New York: Sage Publications, 1997.

\_\_\_\_\_ Quem precisa de Identidade? In SILVA, T.T. (org.) **Identidade e Diferença**: A perspectiva dos Estudos Culturais. Trad. De Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

HOUAISS, A. **Dicionário eletrônico**. São Paulo: Objetiva, 2009.

KRESS, G. VAN LEEUWEN, T (1996) **Reading images**: the grammar of visual design. London; New York: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_ **Multimodal discourse**. The modes and media of contemporary communication. Londres: Arnold, 2001.

KRESS G. **Genres and the multimodal production of scientificness?**. In: JEWITT, C.; KRESS, G. (Ed.). Multimodal literacy. New York: Peter Lang, 2008. p. 173-186.

KRISTEVA, J. **Estrangeiros Para Nós Mesmos**. Trad. Aria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, J. (1969) Nota sobre a criança, In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LANDOWSKI, E. **Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LUTZ, C. A.; COLLINS, J. L. **Reading National Geographic**. Chicago: Chicago University Press, 1993.

MACHADO, R. D. S. N. Interdiscurso e memória discursiva: veredas sinuosas da intersecção. In: IV SEAD 1969-2009: **Memória e história na/da Análise de Discurso**. Porto Alegre, 2009.

MACHIN, D. **Introduction to multimodal analysis**. London: Hodder Arnold, 2007.

MACHLIS, G. E. & ROSA, E. A., **Desired risk**: Broadening the social amplification risk framework. Risk Analysis, 1990.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2004.

\_\_\_\_\_. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas, SP: Pontes/Ed. Unicamp, 1997.

MARIE, M. Prefácio. In: RAMOS, F. P. (Ed.). **Mas Afinal... O que é mesmo o documentário?** 1ª. São Paulo: Editora Senac, 2008. P. 11-12.

MENESES DE S., L. M. **Remembrando o corpo desmembrado**: a representação do sujeito pós-colonial na teoria. In: Itinerários, Araraquara, no. 9, 1996, p. 61. Também disponível em [http://www.academia.edu/342691/Remembrando o corpo desmembrado a representa%C3%A7%C3%A3o do corpo desmembrado na teoria](http://www.academia.edu/342691/Remembrando_o_corpo_desmembrado_a_representa%C3%A7%C3%A3o_do_corpo_desmembrado_na_teor%C3%ADa) Acessado em 15 de outubro de 2014.

MINISTÉRIO DE ESTADO DA JUSTIÇA. CLASSIFICAÇÃO INDICATIVA, guia prático. Org. Secretaria Nacional de Justiça. 2ª. Ed. Brasília, 2012.

MIZAN, S. **National Geographic: Visual and Verbal Representations of Subaltern Cultures Revisited**. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada ao Ensino de Línguas. São Paulo: USP, 2011.

MIGNOLO, W. **Histórias locais / projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MOREIRA, L. C. M. de M. Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais, in FLORY, S. F. V. (Org.): **Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais**. São Paulo, Arte & Ciência, 2005, pp. 15-34.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

ORLANDI, E. P. (1999) **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas, SP: Pontes, 2005.

\_\_\_\_\_ **As formas do silêncio**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

PÊCHEUX, M. (1975) **Semântica e discurso**. Campinas, Editora da Unicamp, 1995.

\_\_\_\_\_ (1988) **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas, SP: Pontes, 5ª. Ed. 2008.

\_\_\_\_\_ **Por uma análise automática do discurso**. Campinas, Ed. da Unicamp. 1990.

\_\_\_\_\_ **Papel da memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_ As condições de produção do discurso. in GADET, F. & HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 3 ed. 2001.

PESAVENTO, S. J. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINHO, M. T. B. de. **Ideologia, educação e emancipação humana em Marx, Lukács e Mészáros**. Anais da XII Conferência Anual da Associação Internacional para o Realismo Crítico. 23 a 25/07/2009. UFF. Rio de Janeiro. Disponível também em [www.uff.br/iacr/ArtigosPDF/51T.pdf](http://www.uff.br/iacr/ArtigosPDF/51T.pdf)>. Acessado em: 4 de março de 2014.

POSSENTI, S. **Questões para analistas do discurso**. São Paulo: Parábola, 2009.

POSTMAN, N. **O Desaparecimento da Infância**. Trad.: Suzana Menescal de A. Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999.

RAMOS, F. P. (Ed.). **Mas Afinal... O que é mesmo o documentário?** São Paulo: Senac, 2008.

\_\_\_\_\_ O que é documentário? In: RAMOS, F. P. e CATANI, A (orgs). **Estudos de Cinema SOCINE 2000**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2001, p. 192 – 207.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível** – estética e política. São Paulo: EXO Experimental Org./Ed. 34, 2005.

\_\_\_\_\_ **Dissensus: On Politics and Aesthetics**. London: Continuum, 2010.

\_\_\_\_\_ O dissenso. In: NOVAES, A. **A crise da razão** (pp. 367-382). São Paulo; Brasília; Rio de Janeiro: Companhia das Letras; Ministério da Cultura; Fundação Nacional de Arte. 1996.

REVEL, J. **Dicionário Foucault**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

RIVERA, T. O Outro ou o Outro: Guimarães Rosa e a Transferência. In: **Psyché**. vol. 7, n.,12, São Paulo: Universidade São Marcos, 2003.

SADOUL, G. **História do Cinema Mundial**. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

SAID, E. (1978) **Orientalismo**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SALLES, J. M. Prefácio. In: DA-RIN, S. **Espelho Partido**: Tradição e Transformação do Documentário. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

SANTANA, M. de L. B. **Os Ciganos**: Aspectos da Organização Social de um Grupo Cigano em Campinas. São Paulo, USP. 1972.

SANTOS, B. de S. **Para além do Pensamento Abissal**: das linhas globais a uma ecologia dos saberes. In. Revista Crítica das Ciências Sociais. N. 78, p. 3-46, out., 2007. Disponível também em: [http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/Para\\_alem\\_do\\_pensamento\\_abissal\\_RCCS78.PDF](http://www.ces.uc.pt/bss/documentos/Para_alem_do_pensamento_abissal_RCCS78.PDF). 13 de outubro de 2014.

SEGALEN, V. **Essai sur l'exotisme**. Paris: LGF, 1996.

SILVA, T. T. (org.) A produção social da identidade e da diferença. In. SILVA, T. T. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais . Petrópolis, RJ: Vozes. 2000.

\_\_\_\_\_. **Documentos de Identidade**: uma introdução às Teorias do Currículo. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SHOHAT, E. **The Struggle over representation**: casting, coalitions, and the politics of identification. London and New York: Verso, 1995.

SOUZA, O. **Fantasia de Brasil**. São Paulo: Escuta, 1994.



SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editoria da UFMG, 2010.

SOARES, M. C. **Representações da cultura midiática:** para a crítica de um conceito primordial. Trabalho apresentado ao GT Cultura das Mídias. XVI Compós, UTP, Curitiba, 2007. Disponível também em: [www.compos.org.br/data/biblioteca\\_204.pdf](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_204.pdf). Acessado em 20 de novembro de 2013.

TABU Brasil. Direção: Tatiana Lohmann. Produção: Bossanova Films e National Geographic Channel. Episódios: Infância Incomum, Dietas Exóticas e Segredos da Ayahuasca. Brasil. 2012. Disponível também em <http://www.filmesonlinegratis.net/assistir-natgeo-tabu-brasil-infancia-incomum-dublado-online.html>; <http://www.filmesonlinegratis.net/assistir-natgeo-tabu-brasil-dietas-exoticas-dublado-online.html>; <http://www.filmesonlinegratis.net/assistir-natgeo-tabu-brasil-segredos-do-ayahuasca-dublado-online.html>

VEIGA-NETO, A. **Foucault & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

VELOSO, C. **Sampa**. Rio de Janeiro: Polygram, 1978. 1 CD

VEYNE, P. **Como se escreve a história**. Trad. Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência (3ª edição revista e ampliada). São Paulo, Paz e Terra, 2005.