

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC – SP

Viviane Lima Martins

**O CORPO TRANSFORMADO EM *EXTREME MAKEOVER* E TABU
AMÉRICA LATINA: ENTRE O MESMO E O *OUTSIDER***

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

São Paulo

2014

Viviane Lima Martins

**O CORPO TRANSFORMADO EM *EXTREME MAKEOVER* E TABU
AMÉRICA LATINA: ENTRE O MESMO E O *OUTSIDER***

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência para obtenção do título de Doutora, na área de concentração Signo e Significação nas Mídias, sob a orientação do Prof. Dr. José Luiz Aidar Prado.

São Paulo

2014

Banca Examinadora

São Paulo, junho de 2014.

Agradecimentos

Agradecer a todos que, de certa maneira, estiveram ao meu lado neste percurso longo e árduo, não me é uma tarefa muito fácil, pois foram tantos os que apoiaram com carinho e compreensão.

Primeiramente, preciso agradecer à Secretaria Estadual de Educação do Estado de São Paulo que, acreditando no valor da formação, oportuniza a seus docentes o privilégio da Bolsa Doutorado, a qual subsidiou por três anos o meu sonho.

Agradeço ao meu orientador, Professor José Luiz Aidar Prado, pela paciência, compreensão e dedicação, com todo meu respeito e admiração por seu trabalho.

Aos professores Vander Casaqui e Débora Cristine Rocha, quem ajudaram a clarear minha trajetória na qualificação.

Aos funcionários da PUC, Cida Bueno, nossa secretária do COS, e Rodrigo Tavoni, da Secretaria Acadêmica, e à funcionária da Diretoria de Ensino de Santos, Marilene Fernandes Costa, que sempre me auxiliaram com carinho e prontidão.

Aos meus amigos e companheiros de trabalho, na E.E. Professora Thereza Silveira de Almeida e na E.E. Milton Borges Ypiranga, em especial aos queridos José Roberto Pereira, o Zé, e André Leal, por toda ajuda e compreensão nos momentos mais difíceis.

Aos amigos e companheiros de trabalho da Faculdade do Guarujá / UNIESP, em especial aos professores Yara Maria Antoniette Silveira e Marat Guedes Barreiro, que sempre acreditaram no meu trabalho, incentivando meu crescimento profissional.

Aos meus amigos de toda vida, aos meus alunos e ex-alunos, que hoje também são amigos queridos.

A minha família, pequena, mas só minha: meu pai Valter, minha irmã Gisele e meu sobrinho Miguel, que hoje ainda é muito pequeno, mas que, um dia, entenderá importância que foi a sua presença neste momento de minha vida.

E agradeço, sobre tudo, a esta força divina que recebo de Deus, capaz de me fazer superar meus medos, transpondo meus próprios limites, com coragem para continuar, sempre.

Aos meus pais, Valter Martins e Jucila Martins (*in memoriam*), que sempre fizeram tudo para que eu seguisse meu destino. E a meu sobrinho Miguel, que me acolheu com um sorriso todos esses dias. Vocês fazem parte deste caminho.

*“O dia mente a cor da noite
E o diamante, a cor dos olhos
Os olhos mentem dia e noite a dor da gente”*
Fernando Anitelli

Resumo

A presente pesquisa tem por objetivo investigar as alterações extremas realizadas nos corpos nos programas que representam a chamada *reality TV*, como os *reality shows* e os documentários televisivos. O corpo é socialmente construído e inscreve sobre si marcas que identificam e particularizam o indivíduo. Transformar a superfície do corpo é prática que provoca fascínio, haja vista que se vai além de apenas buscar uma aparência saudável e de corpo perfeito, fazendo encarnar o ideal na superfície do corpo. Neste contexto, o corpo passa a ser registro vivo em que são inscritos afetos, emoções, representações da história do sujeito e de seu tempo. Enquanto meio, o corpo é um instrumento de comunicação e inscreve sobre si uma composição textual e a cultura do grupo social, que aparece conformada em suas atitudes e sua caracterização. Entretanto, nas mídias quase não há espaço para inscrição das ações dos chamados *outsiders*, denominação dada, por Norbert Elias e John Scotson, a pessoas que, de alguma forma, fogem aos padrões considerados normais, tematizando, assim, os processos de estigmatização social, comuns em vários países. O surgimento das inúmeras práticas corporais e técnicas de (re)modelagem física se ancora na ideia de autonomia e autorregulação do sujeito com relação ao seu corpo, reforçando, com isso, um comportamento de aversão com relação aos corpos que desviam do padrão estético dominante. Desta forma, o objetivo fundamental da pesquisa é estudar a posição e a função do corpo enquanto texto, e os modos pelos quais são discursivizados os corpos-padrões aceitos, bem como os corpos *outsiders* nos programas que compõem o *corpus* – *Extreme Makeover e Tabu América Latina* –, propondo, assim, um estudo sobre os mapas de valores e os respectivos contratos comunicativos. Os percursos passionais são examinados a partir da semiótica das paixões, de Greimas e Fontanille, e as análises discursivas são realizadas com aportes de Diana Barros, David Le Breton, Beatriz Pires, Bill Nichols e Joseph Campbell, priorizando questões interacionais que concernem ao corpo enquanto instrumento de comunicação. As paixões, sejam externas ou figurativizadas pelos programas, motivam atitudes que levam o sujeito a transformar o próprio corpo, e a exposição midiática realça conceitos e valores estéticos e comportamentais que são positivados ou negativados pelo senso comum do espectador que consome esta corporeidade espetacular aportada na televisão.

Palavras chave: corpo transformado; semiótica das paixões; reality TV; discurso midiático.

Abstract

This research aims to investigate the extreme changes on the bodies in programs that represent the called reality TV, like reality shows and television documentaries. The body is socially constructed and falls over itself marks that identify and particularize the individual. Transform the surface of the body is a practice that provokes fascination, considering that it goes beyond just seeking a healthy look and perfect body, making embodied idea on the surface of the body. In this context, the body becomes a living record that are registered affections, emotions, representations of history and the subject of his time. While half the body is an instrument of communication and inscribes itself on a textual composition and culture of the social group, which appears resigned to their attitudes and their characterization. However, in the media there is almost no space for description of the actions of called outsiders, the name given by Norbert Elias and John Scotson, to people who, somehow, escape to normal standards, thus thematising processes of social stigmatization, common in many countries. The emergence of numerous bodily techniques and practices (re)physical modeling is anchored in the idea of autonomy and self-regulation of the subject in relation to his/her body, thereby reinforcing a behavior of aversion to bodies that deviate from the dominant aesthetic standard. Thus, the primary goal is to study the position and function of the body as text, and the ways in which the bodies are discursed - accepted standards, as well as outsiders bodies in the programs that comprise the *corpus* - Extreme Makerover and Tabu Latino America -, thus proposing a study of the maps of values and their communicative contracts. The passionate paths are examined from the semiotics of passions of Greimas and Fontanille, and discursive analyzes are carried out with contributions from Diana Barros, David Le Breton, Beatriz Pires, Bill Nichols and Joseph Campbell, prioritizing interactional issues that affect the body as communication tool. The passions, whether external or figurativizadas the programs, motivate attitudes that lead the individual to transform his own body, and media exposure enhances behavioral and aesthetic concepts and values that are positivized or negative results by common sense of the viewer who consumes this spectacular corporeality aportada on TV .

Keywords : body transformed; semiotics of passions; reality TV; media discourse.

Sumário

Introdução	13
Capítulo 1 – O corpo sob a perspectiva das paixões	37
1.1 Belo ou grotesco: o corpo como composição textual	42
Capítulo 2 - Reality show: a fábrica de fantasias	51
2.1 A trajetória de um fenômeno de audiência	55
2.2 A sociedade e seus padrões: estabelecidos e <i>outsiders</i> da estética	62
2.2.1 O corpo como objeto-valor de paixão	65
2.2.2 Mudando o corpo para se estabelecer	67
2.3 A mídia como fada madrinha: construindo a beleza	70
Capítulo 3 – <i>Extreme Makeover</i> : a beleza modelada por bisturis	75
3.1. A gramática televisiva de <i>Extreme Makeover</i>	83
3.2. As “celebridades” que arquitetam o corpo humano	91
3.3. Paixão: do sofrimento à realização, uma jornada	98
Capítulo 4 – Vivendo o <i>Tabu</i>	119
4.1. Documentando os tabus corporais na vida real	125
4.2 O discurso e as paixões no gênero documentário	129
4.3. O tabu dos <i>outsiders</i> da <i>body modification</i>	132
4.3.1 A pele enquanto suporte para arte	137
4.3.2 A dor como forma de prazer e realização (escarificação, implantes, <i>piercings</i> , suspensões)	142
4.3.3 Quando a beleza é extrema	150
4.3.4 Vivendo em um corpo ao qual não se pertence	156
4.4 O percurso narrativo e a articulações das paixões	164
Capítulo 5 – A dor e o prazer de ser o que é: o corpo nosso de cada dia	175

5.1. Estabelecendo sua própria identidade	180
5.2. O corpo como <i>medium</i> identitário	186
5.3. A dor como parte do rito de transformação	189
5.4. Nem tudo é tão diferente no espetáculo midiático	192
 Considerações Finais	 199
 Referências	 211
 Anexos	 223
Anexo 1	225
Anexo 2	227
Anexo 3	229

Lista de Figuras

Figura 1 - <i>Extreme Makeover</i> : “mídia como fada-madrinha”	16
Figura 2 - <i>Tabu América Latina</i> : exposição do “bizarro” na mídia	16
Figura 3 – <i>Extreme Makeover</i> : chamada do programa - “image is everything”	24
Figura 4 - <i>Tabu América Latina</i> : “Cutting como marca contra-cultural”	26
Figura 5 - <i>Tabu América Latina – Corpos Alterados</i> : “Pele espartilho”	28
Figura 6 - Pintura corporal indígena de uma Princesa Kadiwéu, 1892: beleza e virtude representadas por linhas que cobrem toda superfície do corpo	44
Figura 7 - <i>Metamorfose humana</i> , fotografia do inglês Taylor James (2011): mudança, ressignificação e libertação do corpomídia	49
Figura 8 - <i>The American Family</i> : os Loud viviam a crônica da vida real na TV	56
Figura 9 - Elenco de “20 e Poucos Anos” (1992), a nova série produzida pela MTV	57
Figura 10 - Carnie Wilson, vencedora do <i>The Swan</i> , 2004	72
Figura 11 – <i>I want a famous face</i> (MTV – 2004): promessa de ter um rosto de celebridade. A cantora Mia, de 27 anos, “transformada” em Britney Spears	74
Figura 12 - Amy Taylor, de Lafayette, Indiana, antes e depois das intervenções	77
Figura 13 - Lista de intervenções as quais passaram o casal Michael e Susan	88
Figura 14 - Chamada comercial do programa (1ª temporada)	89
Figura 15 - <i>Extreme Makeover</i> : Kine Corder, 29 anos, cabeleireira de Chicago	90
Figura 16 - Reportagem no jornal Bangor Daily News	92
Figura 17 - Stacey, Stephanie e Luke	93
Figura 18 - A referência ao programa aparece, ainda hoje, no website de cada um dos cirurgiões	96
Figura 19 - Minicurrículo do oftalmologista Robert K. Maloney	97
Figura 20 - Dr. Garth Fisher nos programas de Ophra e Larry King	98
Figura 21 - Anthony, episódio 4 da 3ª temporada	102
Figura 22 - Denise Rowling: entrevista à revista <i>Woman’s World</i>	103
Figura 23 - Chamada comercial do programa (2ª temporada)	105
Figura 24 - a participante Tammy com o médico Garth Fisher	106

Figura 25 - Revista semanal <i>Woman's World</i> , janeiro de 2004	107
Figura 26 - Revista <i>Elle</i> , edição de janeiro de 2004	108
Figura 27 – Katie Cox aos 3 anos	111
Figura 28 – Katie Cox aos 18 anos	112
Figura 29 - Momento da revelação que Katie irá participar do programa	113
Figura 30 - Primeiro encontro com Dr. Silegy	113
Figura 31 - O currículo do médico é exibido, conforme a gramática do programa	114
Figura 31 - Katie e a mãe antes da cirurgia	114
Figura 32 – Sequência: a cirurgia e o primeiro encontro com o médico após a cirurgia	115
Figura 33 - Pele e sorriso transformados	116
Figura 34 - Katie, finalmente, se olha no espelho, após a transformação	117
Figura 35 - Antes e depois de Katie Cox	118
Figura 36 - <i>Taboo</i> USA, 2002	122
Figura 37 - A suspensão de Rafa Gnomo para a divulgação do <i>Tabu América Latina</i>	124
Figura 38 - Tabela 1: diferenças entre obras de ficção e não-ficção	128
Figura 39 - O tatuador Amy James e sua equipe do <i>Miami Ink</i>	134
Figura 40 - Vinheta de abertura <i>Tabu América Latina</i>	138
Figura 41 - Emílio Gonzalez – <i>Tabu América Latina</i> , episódio 1	139
Figura 42 - O tatuador é estrela em <i>Corpos Modificados</i> , episódio 1	140
Figura 43 - Joaquin de Lima, <i>Tabu América Latina</i> , <i>Cuerpos Diseñados</i> 1	142
Figura 44 - as doze perfurações e o resultado do espartilho	144
Figura 45 - Emílio Gonzales em <i>performance</i> de suspensão	145
Figura 46 - “Mulher Vampira”: quatro implantes de titânio na testa	146
Figura 47 - “El diablo”: dois chifres de silicone implantados na testa	147
Figura 48 – Rata, especialista em escarificação (<i>Corpos Modificados</i>)	148
Figura 49 - A escarificação de Gonçalo Imperiale (<i>Corpos Modificados</i>)	149
Figura 50 - Lyn May: (<i>Beleza Extrema</i>)	151
Figura 51 - Laura Pereyra: a beleza de seus 114 quilos (<i>Beleza Extrema</i>)	152
Figura 52 - Angélica Andrade: biopolímeros para aumentar os glúteos e risco de morte (<i>Beleza Exagerada</i>)	153
Figura 53 - Naomi Mendoza: aos 63 anos faz tudo para parecer vinte anos mais jovem (<i>Beleza Exagerada</i>)	154

Figura 54 - Naomi Mendoza: PRP - plasma rico em plaquetas- técnica injetável para o rejuvenescimento facial (<i>Beleza Exagerada</i>)	155
Figura 56 - “Alexis” Alejandra Piñeda: <i>muxe</i> (<i>Mudança de Gênero</i>)	158
Figura 57 - Amaranta Gomez: líder <i>muxe</i> e principal ativista política do grupo	159
Figura 58 - Paula Mounts: desde 1999 vem transformando seu corpo	161
Figura 59 - “Brigitte” Luis Guillermo Baptiste: transita pelos gêneros, um pouco de homem, um pouco de mulher	162
Figura 60 - Camilo Rojas: aos 16 anos assumiu totalmente sua identidade masculina	163
Figura 61 - A presença de profissionais de várias áreas	165
Figura 62 - <i>Making of</i> de <i>Corpos Modificados</i> e <i>Mudança de Gênero</i> : aparato técnico invadindo a vida comum	170
Figura 63 - Enquadramento: na sequência, a variação de ângulos em <i>Tabu América Latina</i> – do ângulo panorâmico ao desfecho em <i>close up</i>	171
Figura 64 - Mapas para destacar os lugares onde a ação acontece	173
Figura 65 - Kacie, em <i>Extreme Makeover</i> (2ª temporada, 2004) e Maria José, em <i>Tabu América Latina</i> (2ª temporada, 2011)	179
Figura 66 - Majo Dupré em trabalho como modelo: 34 cirurgias para apagar o passado de violência e preconceito	182
Figura 67 - Franz: de “sapo” a “príncipe”, em <i>Extreme Makeover</i>	184
Figura 68 - Victor Peralta: intervenções extremas lhe modificaram a feição	184
Figura 69 - Maria José Cristerna, a “mulher vampira”, antes (1998) e depois (2010)	186
Figura 70 - Jorge Ballester, especialista consultado em <i>Tabu América Latina</i>	191
Figura 71 - A detetive Peggy, em <i>Extreme Makeover</i>	191
Figura 72 - Língua bifurcada: procedimento feito à “sangue frio”	192
Figura 73 - <i>Tabu América Latina</i> , episódio 1, 1ª temporada, 2010	195
Figura 74 - os dermatologistas Ava T. Shamban (<i>Extreme Makeover</i>) e Juan Carlos Martinez (<i>Tabu América Latina</i>)	196

INTRODUÇÃO

*“Ainda não vi ninguém que ame a virtude
tanto quanto ama a beleza do corpo.”
Confúcio*

O corpo humano é socialmente construído. Segundo Baitello Jr. (2005, p. 34), o corpo, considerado como texto, apresenta uma série de significações, e pode representar a cultura de grupos socialmente desenvolvidos. Consequência deste pensamento, o corpo parece entender e registrar em sua superfície marcas e tendências culturais do tempo, como matéria para a produção de imagens e inscrições culturais.

Etimologicamente, a palavra *inscrição* significa “gravar na pedra, no mármore, etc; insculpir, entalhar” (HOUAISS, 2001). Assim, *inscrever* é ato ou efeito de marcar, o que para o corpo relaciona-se com as marcas que transformam sua superfície, ou seja, inscrições particularizadas do / no vivido.

Conforme Didi-Huberman (1998), toda superfície é um lugar de troca. Desta forma, os procedimentos de inscrever e transferir apresentam-se, em certa medida, misturados, e tanto inscrição quanto transferência encontram-se na superfície dos corpos. A superfície é o contorno dos corpos, e este “é como uma membrana percorrida por uma dupla troca. Alguma coisa passa nos dois sentidos” (DELEUZE, 2007, p.20). Assim, é na superfície dos corpos que algo acontece, que se inscrevem os vestígios construindo e transformando sua textura variável, textura esta transferida e que também constrói vestígio, resto, rastro, ausência e presença no encontro, na troca.

Nesse contexto, o corpo é um instrumento de comunicação e inscreve sobre si uma composição textual e a cultura do grupo social, que aparece conformada em suas atitudes e sua caracterização. Entretanto, na mídia quase não há espaço para divulgação das ações dos chamados *outsiders*, denominação dada por Norbert Elias e John Scotson, com base nos resultados que obtiveram ao pesquisar os fatores que levam à segregação e estigmatização social em uma pequena comunidade urbana inglesa, de nome fictício Winston Parva. Com base nesse estudo, os autores consideram que a estigmatização existe em vários países, regiões e espaços, principalmente nos que passaram por transformações recentes na sua

estruturação social, étnica, cultural, econômica etc. Diante à imagem do outro os grupos sociais considerados estabelecidos tendem a valorizar suas características diferenciais ou, pelo menos, atribuir valores depreciativos aos do grupo oposto, classificados com *outsiders*. Desta forma, os estigmas sociais são desenvolvidos e promovidos pela mídia, a partir de certos valores.

Padrões convencionais ditam o corpo belo e idealizado, o qual recebe amplo espaço em meios de comunicação, haja vista que a mídia informa qual é o corpo “certo”, sendo conformado aos costumes e tradições de uma sociedade e de uma época. Deste modo, o corpo não para de ser (re) fabricado ao longo do tempo.

Entretanto, na contemporaneidade, existe uma potente e sofisticada rede de meios de comunicação que exerce influência direta na vida da sociedade. Dentre os grupos que têm a capacidade de investir no discurso do aperfeiçoamento do corpo destacamos o midiático, com seus veículos dotados de “credibilidade”. As diversas modalidades enunciativas da mídia parecem afirmá-la não só como veiculadora, mas como produtora de saberes e formas de comunicar e produzir sujeitos, assumindo, assim, uma função considerada didática: ela traceja, situa e opina, estimulando determinadas formas de existência coletiva ou individual.

Por muito tempo, a mídia, seja impressa, eletrônica ou digital, foi a grande difusora de imagens e métodos para o corpo belo e idealizado. Hoje, a mídia eletrônica, mais diretamente a televisiva, gradativamente, também vem se tornando espaço para a divulgação de outro padrão estético-corporal: um corpo modificado e mutilado.

Nesta vertente, de acordo com Sibilia (2007, s/p), o termo “corpo” aceita múltiplas definições, dependendo de nossa interpretação subjetiva daquilo que queiramos enxergar ou compreender partindo de seu conceito; além disso, na cultura contemporânea os corpos humanos são cada vez mais vivenciados como imagens. O corpo de cada sujeito é arduamente

trabalhado para ser exibido e observado, como uma imagem para ser visualmente consumida.

Assim, ainda de acordo com a autora,

Esta preocupação contemporânea com a imagem do corpo evidencia certos deslocamentos do eixo em torno do qual as subjetividades se constroem. Como consequência dessas sacudidas, a verdade sobre o que cada um é não se oculta mais no cerne da nossa interioridade psicológica - naquele magma denso e misterioso, oculto “dentro” de nós-, mas, cada vez mais, passa a se expor na superfície da própria pele (SIBILIA, 2007, s/p).

Em se tratando de mudanças extremas sofridas pelo corpo, uma das questões a serem tratadas está no fato de que a pele, como superfície a transformar e motivada pelo ímpeto passional do sujeito com seu próprio corpo, configura-se como objeto de consumo e de prazer, no qual o sofrimento se apresenta como etapa para o gozo, perdendo, assim, a sua antiga importância moral.

Na obra *Semiótica das Paixões*, Greimas e Fontanille, ao abordar a intricada questão dos modos de existência e do sujeito potencializado, chegam a um esboço teórico que associa a posição da não-disjunção à modalidade do /crer/, haja vista que “*o sujeito de busca, antes de receber o querer e o dever, é instaurado quando descobre a existência de um sistema de valores e (...) essa instauração prévia faria dele um sujeito potencializado*” (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 53–54). Deste modo, a existência plena do sujeito estaria pressuposta na descoberta, na tomada de consciência de um sistema de valores, uma vez que apenas estas modalidades fundamentais mencionadas não seriam suficientes para garantir a ação.

(...) de fato, não basta que o sujeito disponha de todas as competências virtualizantes e atualizantes para que aja e se realize. É preciso também que ele *creia querer, creia dever, creia saber e creia poder*; em suma, que creia em sua competência e, de modo mais geral, creia no sistema de valores em

cujo seio sua ação vai se inscrever (FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001, p. 254).

O que se percebe com os processos invasivos de transformação corporal, seja uma cirurgia plástica de grande porte ou a inserção de implantes e escarificações, é um deslocamento do eixo central que alicerça o comportamento padronizado e valorizado culturalmente, ocasionando fortes mutações nas formas com que nos construímos como sujeitos.

Em vez daquelas subjetividades tipicamente modernas, pacientemente elaboradas no silêncio e na solidão do espaço privado (um tipo de caráter introdirigido), proliferam de maneira crescente as personalidades alterdirigidas: voltadas não mais para “dentro de si”, porém para “fora”, para se expor ao olhar dos outros (SIBILIA, 2007, sp).

Para ilustrar a paixão pelo corpo-imagem como este se faz texto, através de suas mudanças extremas, muitas das quais veiculadas na mídia, o *corpus* da pesquisa consistirá de duas séries televisivas, ambas veiculadas em canais fechados, por assinatura, mas que constatarem mudanças e alterações extremas no corpo humano:

- ***Extreme Makeover***: *reality show* da rede americana ABC, e exibido entre 2002 e 2007, nos Estados Unidos, e entre 2005 e 2009, no Brasil, pelo canal People and Art e, posteriormente, pela Sony Entertainment Television.

- ***Tabu América Latina***: série de documentário produzida pela National Geographic Channel, e exibida desde 2010 pelo canal NatGeo.

Os programas exploram transformações corporais, e ambos apresentam temáticas semelhantes, porém diferem ao construir diferentes modelos de corpo: um aborda a mudança

visando alcançar um padrão idealizado, belo, esteticamente perfeito; o outro é a desconstrução desse padrão, ao mostrar a descaracterização do corpo em estado natural, rumo a outra forma estética, que socialmente está mais próxima do bizarro.

O *reality show Extreme Makeover* (2002/2007) tinha por intuito selecionar homens e mulheres considerados fora dos “padrões estéticos”. Geralmente, os selecionados para participar dos episódios eram pessoas obesas, ou que precisavam de plástica reconstrutora-estética, com problemas sérios na composição facial (dentição, nariz, orelhas, testa, queixo, etc.). As intervenções promovem uma série de transformações não apenas no visual (roupas, cabelos, maquiagem), mas no próprio corpo dos transformados. Os participantes recebem gratuitamente cirurgias plásticas no rosto, no corpo, corretivas de visão, além de tratamentos dentários, capilares, entre outros. Através de técnicas evasivas de reconstrução corporal, o *reality* foi o sonho de consumo de milhares de telespectadores no mundo todo, sendo posteriormente difundido para muitos outros países, inclusive o Brasil. O programa chegou ao Brasil em 2005, e seus 55 episódios foram transmitidos pela rede People and Art até 2009. Em sua primeira temporada, nos Estados Unidos, o programa contou com mais de 10.8 milhões de espectadores, porém, com a chegada de outros *realities* com o mesmo formato, em sua última temporada os números da audiência caíram para 4.8 milhões, segundo a própria ABC. No Brasil, ao longo dos quatro anos de exibição, o programa contou com uma audiência mais discreta (3 milhões de espectadores, em média, segundo a emissora), porém, muitos foram os programas que surgiram com o mesmo enfoque (que veremos a seguir).



Extreme Makeover: “mídia como fada-madrinha”

A série-documentário *Tabu América Latina* (2010 até hoje) explora o que é estranho e, às vezes, desconcertante no que se refere a comportamentos, exteriorizados na superfície corporal, de diferentes culturas. Os episódios analisados trazem o corpo como uma forma de expressão única, um texto singular, particularizado por meio de técnicas novas ou milenárias, sob as quais indivíduos normais buscam se diferenciar dos demais e atingir um novo aspecto físico. Técnicas sangrentas, evasivas e extremas, que impressionam e que são consideradas como tabus são as responsáveis pelas transformações.



Tabu América Latina: exposição do “bizarro” na mídia

Em ambos os casos, as “máscaras identitárias”, forjadas pela indústria do entretenimento e veiculadas ao grande público, mais comumente através da televisão, são, sobretudo, imagens da distinção (BAUMAN, 2003). Elas suscitam, em teor de espetáculo, um sentimento de admiração e se tornam responsáveis por produzir vereditos temporários que, até nova ordem, indicam os padrões legítimos, aquilo que é dotado de valor e de reconhecimento.

Segundo Bourdieu (2007, p.38),

O esteticamente admirável ou simbolicamente vulgar, por exemplo, em matéria de vestuário ou decoração, é, tão somente para os agentes o socialmente construído pelos capitais acumulados em uma história relativamente autônoma; tais agentes aprenderam a reconhecer os signos do admirável, por meio da lógica do campo de poder. Afirma-se a dependência da disposição estética em relação às condições materiais de existência, legada pelo passado ou transmitida no presente, através das condições econômicas e sociais do exercício pedagógico da instituição escolar ou da família. É percebida desta forma que a reprodução moral, ou seja, a transmissão dos valores, virtudes e competências, maneira de ver o mundo simbólico, serve, invariavelmente, de fundamento à filiação legítima de *habitus* distintos e desiguais, fortalecendo e intensificando a hierarquia do culturalmente aceito ou execrável; do autêntico ou do inautêntico exemplificados tais como no cardápio, na decoração do apartamento, na compra de um carro ou mesmo na escolha de um amigo — porque o *habitus* encontra-se no princípio das afinidades imediatas que coordenam os encontros e as aquisições sociais.

Recorrer a uma intervenção, como a que ocorre no *reality show Extreme Makeover*, com intuito apenas estético, não significa sair de lá com menos pontos ou cicatrizes do que aqueles que as fazem em estúdios de tatuagens, como as que ressaltam a série de televisão Tabu, que traz para os espectadores as alterações feitas no corpo que, em um primeiro olhar,

provocam desconforto a quem assiste, por estarem à margem da estética padrão tida como “convencional”.

É em sociedade que o corpo ganha *status* visual. Conforme Goffman (1988):

A sociedade estabelece os meios de categorizar as pessoas e o total de atributos considerados como comuns e naturais para os membros de cada uma dessas categorias. Os ambientes sociais estabelecem as categorias de pessoas que têm possibilidade de serem neles encontrados. (GOFFMAN, 1988, p. 11 e 12)

Com relação ao processo de visualidade dos corpos, Hans Belting (2005, p. 69) afirma que “a medialidade de imagens é originada da analogia ao corpo físico e, incidentalmente, do sentido em que nossos corpos físicos também funcionam como meios – meios vivos contra os meios fabricados”. Assim, de acordo com os programas *Extreme Makeover* e *Tabu*, o *medium* corpo funciona em três vertentes: uma como suporte da *intervenção-mudança*, outra como o receptáculo que recebe a imagem, através do olhar, e esta desencadeia reações sensoriais no corpo daquele que observa, e uma terceira, que compreende o corpo idealizado, imaginário; segundo Kehl (2004, p.174) “*um corpo-imagem que você apresenta ao espelho da sociedade vai determinar sua felicidade, não por despertar o desejo ou amor de alguém, mas por construir o objeto privilegiado do seu amor-próprio: a tão propalada autoestima*”.

Como nos coloca Belting (2005), as imagens não se encontram independentemente nas superfícies ou nas cabeças, mas sim, “acontecem” por meio de sua transmissão pela mídia e de sua percepção pelo corpo humano: “nunca houve imagens físicas sem a participação de imagens mentais, uma vez que uma imagem, por definição, é algo que é visto (e só é algo quando é visto)”. E ainda, “(...) *as imagens até mesmo migram entre ‘media’ diferentes ou combinam as características distintivas de vários ‘media’*” (2005, p.73). O corpo é visto, assim, como um *médium* vivo. A compreensão visual, aquilo que vemos e como o

interpretamos, é uma parte vital da nossa existência enquanto humanos, e nesse aspecto o corpo age em conjunção com outros dispositivos, criando esse *médium*.

Segundo Belting (2005), muito além de sermos um corpo atemporal, constituímos um universo corporal que abarca não somente o corpo erógeno, pulsional, mas, também uma unidade que se constitui historicamente num processo dialético que constitui nossa subjetividade.

Para Pirez é através do corpo que *“estabelecemos nossas relações com tudo o que é externo a nós, e é através dele que, mesmo inconscientemente, se manifesta tudo o que é interno a nós”* (2005, p.89). Para a autora, o sujeito feliz é o homem que realiza suas vontades, que consome. Maria Rita Kehl, em seu artigo “Com que corpo eu vou”, corrobora dessa opinião:

Que corpo você está usando ultimamente? Que corpo está representando você no mercado das trocas imaginárias? Que imagem você tem oferecido ao olhar alheio para garantir seu lugar no palco das visibilidades em que se transformou o espaço público? Fique atento, pois o corpo que você usa e ostenta vai dizer quem você é. Pode determinar oportunidades de trabalho. Pode significar a chance de uma rápida ascensão social. Acima de tudo, o corpo que você veste, preparado cuidadosamente a custa de muita ginástica e dieta, aperfeiçoado através de modernas intervenções cirúrgicas e bioquímicas, o corpo que resume praticamente tudo que restou de seu ser, é a primeira condição para que você seja feliz. (KEHL, 2004, p. 174)

Desta forma, modificando e transformando seu corpo, as marcas de identidade (como tatuagens e outras modificações) são utilizadas como instrumento de aceitação e pertencimento junto a um determinado grupo. O indivíduo não busca modificação para ser diferente do que é, mas para ser aquilo que, essencialmente, acredita ser, para satisfazer sua paixão pelo que idealiza ser.



Extreme Makeover: chamada do programa - "image is everything"

Diante do corpo como inscrição textual, Bourdieu nos aponta que este não é somente um texto ao qual a cultura inscreve suas marcas e características; ele é igualmente um lugar prático direto de controle social. Desse modo, através de regras e práticas, sejam elas consideradas banais (normas de alimentação, hábitos de higiene, modos de vestir, formas de lazer), ou extremas (como cirurgias modificadoras, implantes, tatuagens), porém tentando ser convertidas em atividades habituais, é que a cultura “(...) *se faz corpo*” (1977, p.94).

Quando se trata de um corpo esteticamente modificado, buscando a sedução, a criação do desejo e também sua identificação, são encarados por Baudrillard (1995) como uma mudança de padrão da atualidade, na qual coloca o consumo no lugar de organizador da vida cotidiana. Consequente, verifica-se que o que consumimos não tem a ver nem com a necessidade, mas com a utilidade do elemento consumido, pois a lógica do consumo é estruturada pela produção e circulação dos signos. Neste caso, o consumo funciona como ponte entre possuir algo valorizado socialmente e sentir-se subjetivamente enriquecido, assim, a ostentação e a onipotência tornam-se diretamente ligadas à acumulação de signos de felicidade e satisfação em ser aquilo que o corpo externaliza, por isso a necessidade de alguns em mudá-lo, para vestir-se com ou incorporar signos aceitos socialmente.

Como se pode ver nos programas do *corpus*, algumas alterações extremas feitas no corpo são tomadas como atitudes positivas, enquanto outras, ainda que possuam o mesmo grau de intensidade, são tomadas como algo negativo, que promovem desconforto aos olhares de muitos. As transformações são como máscaras simbólicas, véus que recobrem o ser, agora, remodelado.

Para Hans Belting, ao falar das máscaras como invenção mais brilhante na criação de imagens, que encena uma narração:

Podemos ir um passo além e arriscar a visão de que toda a imagem, de uma maneira, poderia ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como uma entidade separada, ao lado do corpo. Decoração facial e tatuagem podem transformar a face humana efetiva em máscara. (BELTING, 2005, p.70)

O olhar, admirar seria, então, o limite da indissolubilidade entre a aparência do visto e o ser de quem vê, um gesto do corpo, a forma como o corpo se manifesta em relação às propriedades visíveis. Nesse momento, o sujeito se identifica pela transformação processada, sendo este um gesto em busca da imagem que o identifique.

Como nos mostram as imagens dos corpos, extraídas dos programas analisados, a *body art* não é traduzida como os desenhos tatuados, os corpos desenhados por bisturis, os implantes; a *arte* é a mudança em si. Quanto mais espetacular for a mudança, mais contemplativa, sedutora e deslumbrante ela se apresenta. Conforme Kehl:

A possibilidade de “inventar” um corpo ideal, com a ajuda de técnicos e químicos do ramo, confunde-se com a construção de um destino, de um nome, de uma obra. “Hoje eu sei que posso traçar meu próprio destino”, declara um jovem frequentador de academias de musculação, associando o aumento de seu volume muscular à conquista de respeito por si mesmo. Ao confundir o traçado do corpo com o traçado do destino, esse jovem faz

incidir sobre a possibilidade de modelar as formas de seu corpo uma espécie de pretensão autoral, pobre sucedâneo das esperanças de liberdade e escolha do destino dos *self-made-men* dos primórdios da modernidade. (KEHL, 2004, p. 176)

Cabe ressaltar que, embora os corpos apresentados na série-documentário *Tabu América Latina* sejam de aparência classificada como fora dos padrões aceitáveis socialmente, eles possuem um elemento de magnetismo, um *atractor*, como coloca Massimo Canevacci (2007), cuja função é chocar o ambiente sócio-cultural em que este tenta se estabelecer. Conforme mencionado, o *corpus* da pesquisa retrata dois extremos no que se concerne a estereótipos físicos ditos “aceitáveis”. Se por um lado o complexo de Cinderela é trabalhado no *Extreme Makeover*, a série-documentário *Tabu América Latina* traz as alterações feitas no corpo, ligadas a uma determinada cultura, e tida por repulsa para alguns espectadores, a qual se encontra à margem da estética-padrão “convencional”. As escarificações, que em alguns grupos sociais continuam a se definir como étnicas ou nativas, têm diversos significados simbólicos que assinalam sempre uma diferença: diferenciam membros da própria cultura dos animais e das populações limítrofes e estabelecem hierarquia de classes em seu próprio interior.



Tabu América Latina: “Cutting como marca contra-cultural”

Cuttings (nome moderno para as escarificações), implantes e cirurgias são estilizações de uma estética que unifica as reflexões filosóficas “altas” com as técnicas “baixas”, ligadas a uma beleza personalizada. Tornando-se metropolitano, o *cutting* sai do *status* ritual e se torna *performance*. Um ritual unifica todos aqueles que normalmente estão divididos, por isso é coletivo; o *cutting*, por outro lado, pertence à experiência de pessoas singulares, que decidem, com base em motivações privadas, realizar um ato de mutação.

Na contemporaneidade, observamos um aumento das práticas relacionadas as modificações corporais, ora tão comuns em sociedades primitiva e afastadas, também nos grupos sociais das cidades. Para Cunha (2004, p. 67), a modificação corporal

(...) coloca em jogo não só o limite entre o individuo e o mundo, na sua materialidade, mas a própria existência concreta do individuo, com toda uma serie de sensações e intensidades que talvez não caibam em palavras, o que ate mesmo por isso seja tão necessário recolhe-las ao olhar.

Em sua obra *Adeus ao corpo*, o antropólogo francês David Le Breton (2003) atesta que na sociedade ocidental de hoje as marcas corporais escaparam dos lugares marginais e foram absorvidas pelas denominadas “tribos urbanas”, no conceito de seu conterrâneo Michel Maffesoli. Le Breton pontua que, o corpo, inacabado e imperfeito, é completado pelo individuo de acordo com o seu próprio estilo.

Quando associadas a cerimônias religiosas e ritos de passagem, Le Breton (2003) considera que as marcas corporais adquirem um valor identitário. Em relação a isso, Costa (2003) complementa que, ao funcionar como agente construtor de identidade, as marcas realizadas no corpo têm tanto a função de coletivizar ações para um grupo, como de singularizar o aspecto físico do indivíduo.



Tabu América Latina – Corpos Alterados: “Pele espartilho”

Os ganchos se inserem como tantos *piercings* nas costas, de modo a compor uma partitura simétrica sobre a qual, como um próprio busto oitocentista, se passa a fita que aperta e fecha o corpo. Só que desta vez é o corpo mesmo a ser fechado, sem a mediação do tecido tradicional reforçado pelas varetas de baleia. Basta apertar a fita que a pele se aperta com prazer (CANEVACCI, 2007, p. 69)

É importante ressaltar que o ato de vislumbrar provoca reações em quem vê. Conforme Didi-Huberman (1998), não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre; há que dialetizar. Em *O que vemos, o que nos olha*, o autor nos aponta duas constatações:

- a) As imagens são ambivalentes, o que causa inquietação;
- b) O ato de ver sempre nos abre um vazio invencível.

Para ele, é, sobretudo, ao explorar o paradoxo dos objetos minimalistas que podemos dar visibilidade a uma dialética do olhar, isto é, o ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para satisfazer-se unilateralmente com ele. “*Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado*” (1998, p.77). Quem observa

transforma a “transformação” em acontecimento. Daí o interesse da televisão nos corpos modificados e vice-versa. Segundo Baudrillard (1995, p. 136), “*na sociedade capitalista, o estatuto geral da propriedade privada se aplica igualmente ao corpo, à prática social e à representação mental que dele se tem*”. As estruturas do sistema atual, da produção e do consumo, induzem no sujeito uma dupla prática com seu próprio corpo, tornando-se corpo consumidor e corpo para ser consumido. Para o autor (1995), a felicidade constitui a referência absoluta da sociedade de consumo, revelando-se como o equivalente autêntico da salvação.

Vivemos uma época em que tudo gira em torno da imagem. Segundo Bucci e Kehl (2004, p.16), os mitos, hoje, são muito olhados. “*São pura videologia*”. Está sempre atendendo aos interesses do poder, mas segundo os autores, este poder não é bem o poder político, como imaginamos, nem o poder de um grupo. O poder, segundo Debord, citado pelos autores, “*é a supremacia do espetáculo - a nova forma de modo de produção capitalista - sobre todas as atividades humanas*” (idem, p.20).

Outro ponto importante nesse trajeto científico é a condição de espetáculo. Como já mencionado, a imagem do corpo, transformado ou deformado, é a própria mídia. A mídia de massa costuma trabalhar com um mecanismo discursivo que faz com que a imagem crie uma nova realidade. Tais dispositivos apresentam caráter fermentativo, em que o tempo é apagado, sobrando apenas imagem e espaço. Esse “aqui e agora” é elemento chave, pois o corpo se torna atemporal, sendo visto como um corpo-espetáculo: “*a alienação do espectador em favor do objeto contemplado*” (DEBORD, 1997, 24).

Na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty afirma que nosso corpo próprio é “*o registro onde estamos inscritos e continuamos a nos inscrever*” (1994, p. 16). Com isso, o autor procura mostrar que o mecanismo pelo qual atribuímos sentido às coisas não é posterior e exterior à via corporal, carnal e comportamental, além de chamar atenção para o fato de que o corpo tem a

capacidade de ser ao mesmo tempo algo que toca e é tocado, algo que sente e é sentido.

Engajo-me com meu corpo entre as coisas, elas coexistem comigo enquanto sujeito encarnado, e essa vida nas coisas não tem nada de comum com a construção dos objetos científicos (...). É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo ‘coisas’. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 252).

Sobre a visualidade do corpo-imagem, mesmo que o ato de expressão já se constitua num mundo cultural, no sentido de que pressupõe a aquisição de certos valores e a filiação a certos modelos de conduta, este corpo tem sempre a capacidade de, a partir delas, transcendê-las: *“apoia-se nelas, assim como numa onda, ajunta-se e retoma-se para projetar-se para além de si mesmo”* (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 267).

Com estes questionamentos, pretende-se buscar resultados significativos para as áreas de estudos em Comunicação e Semiótica, pois consideramos que o discurso midiático é produzido em consonância com as condições sociais do período em que se inscreve, atribuindo novos valores e papéis aos sujeitos. O corpo é parte deste contexto e suas mudanças extremas, motivadas por paixões diversas, podem produzir novos padrões de comportamentos, que posteriormente são difundidos na mídia. Greiner (2005) nos aponta a relação corpo-sistema complexo:

Falar em co-evolução significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo. A informação internalizada no corpo não chega imune (...). O corpo humano é, portanto, reconhecido como sistema complexo e é justamente esta alta taxa de complexidade, e nada além disso, que o distingue das outras espécies. (GREINER, 2005, p.43)

Nesse jogo de interesses e especulação televisiva, falar em corpos e visualidade nos remete também a Benjamin, que dizia que a contemplação livre não é adequada ao espectador. “*Elas (as imagens) inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas.*” (1985, p. 174).

No que se refere ao caráter midiático da imagem, tomemos o que Benjamin define como a capacidade que a obra tem de atingir o espectador, como um tiro. Ele afirma: “*tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge*” (1985, p. 191). Desta forma, se aquilo que é percebido é algo que, de uma forma ou de outra, nos atinge, é evidente que há algo da ordem do corpo que se manifesta na visualidade, e que através da visualidade é o corpo que é colocado em cena, condição esta que Benjamin chama de “qualidade tátil da obra”, no caso, os corpos que resultam dos processos demonstrados nos programas *Extreme Makeover* e *Tabu América Latina*.

Não se trata somente de corpos que se estabelecem como suportes para a imagem. Mais do que isso, são corpos que se fazem imagem. As estratégias discursivas exteriorizadas por meio das imagens, de forma diacrônica e sincrônica, veiculadas na mídia, formam, então, o primeiro elo entre o observador e o observado (o que vemos e quem nos vê). Para o espectador, este processo pode ser claro e objetivo ou pode esconder as reais intenções das imagens em si e na mídia; assim, não apenas através do veículo midiático, mas a imagem, propriamente dita, pode funcionar como uma janela ou como um biombo para o olhar humano, é uma questão de olhar.

A comunicação é negociada e a comunicação visual tem poder plural, conectando não somente os meios de comunicação entre si, mas também as ações do indivíduo em sua vida diária. Desta forma, essas “mercadorias visuais e discursivas” interagem e se relacionam com os indivíduos, favorecendo a construção de novas singularidades, através da diferenciação, da

identidade e das práticas de estilo de vida. São cheias de fetichismos e transitam segundo normas de atração e repulsa, não somente entre os seus consumidores, mas também entre si.

A escolha de um *corpus* do universo televisivo deu-se a partir da dimensão persuasiva e expositiva que esta mídia proporciona ao espectador. Para Machado (2000), Desde que foi inaugurada no país, há meio século, a televisão não deixou de crescer em importância, firmando-se hoje como meio de comunicação de maior influência nos costumes e na opinião pública.

Braga ao analisar a obra de Machado, *A Televisão Levada a Sério*, também aponta essa faceta:

As preocupações estéticas do autor talvez direcionem a interlocução mais para as questões de arte e criação do que para as questões de angulação político-ideológica, de cidadania e valores sociais, de atendimento a expectativas de audiência, de “comportamento” individual ou público – que são outras tantas preocupações que movem a sociedade na observação de sua mídia (BRAGA, 2006, p.207)

Conforme destaca Bucci (2004, p. 31), a televisão não mostra lugares, não traz lugares de muito longe para muito perto – *a televisão é um lugar em si*. Do mesmo modo, ela não supera abismos de tempo entre os continentes com suas transmissões na velocidade da luz: *ela encerra outro tempo*. O autor enfatiza que somos “*seres olhados no espetáculo do mundo*”. Eis aí como se consuma o lugar da TV, lugar do olhar: que nos olha, nos interpela, que nos designa e nos localiza antes de que para nós mesmos olhemos (idem, p.33).

A televisão é uma das mais espetaculares tradução da indústria cultural (DEBORD, 1997, p. 35). Para Debord, o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma “relação social entre pessoas, mediadas pelas imagens” – a imagem industrial, neste caso, tem a qualidade de fetiche, e sintetiza o modo contemporâneo de alienação. A lógica que se impõe a partir da imagem fetiche é: o que aparece é bom, o que é bom aparece – de modo que o

reconhecimento social desses indivíduos depende inteiramente da visibilidade. (*idem*, p. 49). E assim, o que não tem visibilidade não adquire cidadania. Esse complexo vem compor o que Régis Debray recentemente chamou de videosfera. Agora o critério de verdade é a imagem que se apossa da nova videosfera: “*Uma foto será mais ‘crível’ do que uma figura, e uma fita de vídeo do que um bom discurso*”. (DEBRAY, 1993, p. 354). A síntese de Debray é categórica: “A equação da era visual: Visível = Real = Verdadeiro. Ontologia fantasmática da ordem do desejo inconsciente”.

O que não aparece na TV não acontece de fato. Esse lugar que a TV fabrica na atualidade alimenta-se de uma convergência de outros meios e junto com eles compõem um gigantesco novelo em torno do planeta. O que conduz as linguagens desse novelo é o olhar, o que me permite propor a tela de TV como forma hegemônica desse novelo, hoje constituído por um sistema complexo que envolve teias eletrônicas feitas de satélites, ondas eletromagnéticas, feixes de laser e redes de computadores. (BUCCI, 2004, p.33)

Nesse contexto, o valor da mídia televisiva para a sociedade do espetáculo é incontestável. Como definiu Debord (2003, p. 143), “*o espetáculo organiza com maestria a ignorância do que acontece e, logo em seguida, o esquecimento daquilo que, apesar de tudo, pode tornar-se conhecido*”. Nesta sociedade, em que o espaço da política é substituído pela visibilidade instantânea do *show* e da publicidade, a fama torna-se mais importante do que a cidadania; além disso, a exibição produz mais efeitos sobre o laço social do que a participação ativa dos sujeitos nos assuntos da cidade/sociedade, ou do que a produção de novos discursos capazes de simbolizar o real.

A sociedade do espetáculo é ainda a sociedade de massas em seu estágio mais avançado. A expansão da televisão, tanto tecnológica quanto econômica, como um dos mais avançados meios de comunicação e difusão de imagens, e sua inevitável associação com a

lógica da acumulação de capital – com ênfase, sobretudo, na publicidade – foram desenvolvendo aos poucos um espaço de visibilidade paralelo ao da arena política, a um só tempo seu concorrente no estabelecimento das linhas de força do poder e autônomo em relação à política tradicional.

A televisão substituiu o espaço público pelo avanço virtual do espetáculo. Ora, o destino do espetáculo, tradicionalmente, era a catarse e o entretenimento das massas. Não há nada que obrigue o espetáculo a ser fiel à realidade social, embora mesmo a eficiência da ficção em conquistar a fantasia das multidões dependa de sua capacidade de incluir elementos relevantes da vida social em seu universo imaginário. (BUCCI, 2004, p. 156)

Retomando os programas *Extreme Makeover* (ABC) e *Tabu América Latina* (NatGeo), percebemos que algumas alterações extremas feitas no corpo são tomadas por aqueles que os assistem, como atitudes positivas, enquanto outras, ainda que possuam o mesmo grau de intensidade, são tomadas como “repulsivas”, devido ao grau de estranhamento que provocam. Os aspectos acima mencionados serão analisados e exemplificados ao longo dos cinco capítulos que constituem a tese, nos quais, além dos episódios do *reality show* *Extreme Makeover* e da série-documentário *Tabu América Latina*. Em módulos, discorreremos sobre os elementos discursivos e modelizantes da mídia televisiva, sobre a cultura de consumo, a sociedade pós-moderna e o culto ao corpo, focando o corpo como instrumento de inscrição e texto de cultura. Para reforçar a tese dois programas escolhidos como *corpus*, analisaremos, ainda que de maneira globalizante, outros produtos midiáticos que retomam o mesmo assunto – as transformações corporais extremas. No caso de *Extreme Makeover*, outros programas televisivos (*Ten years younger*, *The big loser*, *The Swan*, da Discovery Health) que abordam a mesma temática do corpo esteticamente belo, serão usados aqui com o intuito de reforçar a estratégia de análise que será empregada. Em contrapartida, os programas televisivos *Miami Ink* (People and Art), que também é um *reality*, e a série-

documentário *Tabu USA* (NatGeo, 2002 até hoje), auxiliarão na análise dos corpos extremamente modificados considerados *outsiders*.

Por tratar-se de uma pesquisa explicativa, isto é, que visa identificar os fatores que determinam ou contribuem para a ocorrência dos fenômenos estudados (corpo-inscrição, paixões e comportamento, espetacularização, etc), contamos primeiramente com ampla pesquisa bibliográfica, elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente de livros, artigos de periódicos que tratam do assunto estudo, artigos publicados na internet, seguida da análise dos programas em seu formato original.

Assim, cabe-nos iniciar o estudo dos percursos discursivos, tendo por base a semiótica das paixões, tomando o corpo como superfície de inscrição de valores ligados à estética, à identidade e ao bem-estar, com as seguintes indagações: modifica-se, transforma-se, mutila-se o corpo para ser um indivíduo diferente daquilo que aparenta ser ou todos estes processos, sejam eles estabelecidos e aceitáveis socialmente ou de caráter repulsivo, uma tentativa do sujeito em externizar aquilo que ele, de fato, *crer-ser*?

Capítulo 1

O corpo sob a perspectiva das paixões

*“A consciência é a voz da alma,
as paixões são a voz do corpo.”*

Jean-Jacques Rousseau

Greimas e Courtés (1986, p.162) definem “paixões” como “estados de alma”. A semiótica passou a dedicar-se ao estudo das paixões quando aprofundou-se nos estudos sobre a modalização do ser, analisando os valores investidos pelos sujeitos no objeto, detectando, assim, certos estados de alma desses sujeitos. Nessa conceituação, a semiótica estuda a busca do sujeito por objetos-valores e seus “estados de alma”. Tais objetos-valores são responsáveis por situações de conflitos, de polêmicas, além de estabelecerem entre estes e o sujeito situações de cumplicidade, de benevolência. Conforme os autores, as paixões podem ser definidas como modalizações do ser dos sujeitos de estados narrativos, que, no nível discursivo, aparecem concretizadas por lexemas. De acordo com Fontanille (1986, p. 12), uma paixão é raramente o efeito de uma só modalização.

A Semiótica das Paixões aponta que estas nascem com a modalização do *ser* e do *fazer*. Em se tratando de arranjos modais, Greimas e Fontanille (1993, p.12-13) argumentam que o *fazer* das paixões e a emanação temática e figurativa das modalizações do *ser* distingue quatro modalidades diferentes: o *querer ser*, o *dever ser*, o *saber ser* e o *poder ser*.

De acordo com Barros (1995, p. 91) os estudos das paixões podem ser separados em dois momentos distintos: no primeiro, as paixões são entendidas como “*efeitos de sentido passionais produzidos no discurso como emanados da organização narrativa das estruturas modais, isto é, de um certo arranjo de modalidades do ser*”, o que é responsável por produzir os efeitos passionais. A propósito disso, a autora salienta:

A descrição das paixões se fez, nessa etapa, quase exclusivamente, em termos de sintaxe modal, ou seja, de relações modais e de suas combinações sintagmáticas. Assim (...) a organização sintagmática de modalidades – querer-ser, não crer-ser e saber não poder-ser – produz o efeito de sentido ‘afetivo’ de amargura. (BARROS, 1995, p. 92)

Para compreender a articulação das paixões é preciso analisar não fragmentos do discurso, mas este como um todo, fazendo-se necessária uma investigação sobre as relações actanciais do discurso, dos programas e dos percursos narrativos. Conforme Barros (1995, p. 92)

Para explicar as paixões, é necessário, portanto, recorrer às relações actanciais, aos programas e percursos narrativos. Só assim se podem determinar o sujeito que quer ser, o objeto de seu desejo, o sujeito em que o outro crê, o destinador a quem o sujeito passional quer fazer mal ou bem e assim por diante. A ‘complexidade’ das paixões depende em grande parte das estruturas narrativas. Em outras palavras, as paixões não são propriedade exclusiva dos sujeitos, mas dos discursos inteiros.

Há tempos o corpo tornou-se tema recorrente na cultura contemporânea e objeto de paixão. A partir da imagem do corpo contemporâneo desenvolve-se toda uma reflexão que nos conduz a questionar os objetos e os seus sujeitos, os modelos e conceitos, os territórios e as suas fronteiras, tornando este, o corpo, espaço de trocas intersemióticas. No que concerne ao corpo como objeto-valor na linha da semiótica, Bártolo (2007) afirma:

Para alguém orientado pelo olhar semiótico, o corpo começa por ser como que um texto, um documento a ler. De facto, não fazemos outra coisa senão “ler” corpos – a sua estatura, a sua beleza, a sua fragilidade ou a força da sua presença. Munidos de determinados instrumentos de leitura, o anatomista, o biólogo, o coreógrafo, o designer procedem a uma leitura determinada dos corpos.

Ler, analisar, dissecar, anatomizar, enfim, semioticizar o corpo, corresponde construir o corpo-texto como discurso, o corpo passa então a poder ser considerado como o resultado do ato de uma instância enunciativa determinada, que realizou a *semiosis*, dando conta da significação do corpo. (BARTOLO, 2007, p.36)

A semiótica distingue dois tipos de paixões, as simples e as complexas. As paixões simples são derivadas do arranjo modal oriundo da relação entre sujeito e objeto. Já as paixões complexas são aquelas derivadas de toda uma organização narrativa patêmica anterior, ou seja, estados que se desencadeiam dentro de um percurso. Os dois programas analisados – *Extreme Makeover* e *Tabu América Latina* – trazem estes apelos de maneira específica. Um dos sentimentos mais comuns em ambos é o rancor, que, de acordo com Barros (1995) faz pressupor a presença de um *estado de espera e de confiança*, um *estado de decepção*, um *estado de falta* ou de *insegurança e aflição*, um *estado de malevolência* e, no fim, culminando com o *rancor*.

Outro ponto forte na temática dos dois programas são algumas lexicalizações possíveis (paixão simples) decorrentes da modalização pelo *querer ser*. Segundo a autora,

O *querer ser* faz aparecer o desejo, o anseio, a ambição, a cobiça, a cupidez, a avidez e a curiosidade. Já o *não querer não ser* gera a avareza, a mesquinhez, a usura, a sovinice. O *querer não ser* torna-se responsável pelo aparecimento do desprendimento, da generosidade, da liberalidade, da prodigalidade. E, por fim, o *não querer ser* faz nascer a repulsa, o medo, a aversão, o desinteresse. (BARROS, 1995, p. 76)

Diana Barros (1990) aponta, ainda, vários critérios para a diferenciação das várias paixões, como o *grau de intensidade do querer*. A autora explica que o desejo pode ser ardente, sôfrego, veemente, excessivo, violento, irreprimível, etc. A aceitação, a repulsa, o medo, o julgamento, a modelização, enfim, as paixões semióticas, congregam alguns desses problemas, desde a conversão entre os níveis e a dinâmica nada discreta do nível fundamental que implica a tensividade, até problemas relativos à aspectualização (dinâmicas de tempo, espaço e pessoa).

No que corresponde às paixões, cabe dizer que a semiótica, num primeiro momento, privilegiou as estruturas da ação, buscando explicar as transformações nos “estados de coisas”. Somente uma avaliação cultural do modo de ação do sujeito pode transformar seu estilo em uma paixão moralizada. Portanto, a percepção de que um determinado modo de ser corresponde a um estilo dito “normal” ou excessivo ou *outsider*, depende da cultura em que se insere. Essa abordagem é corroborada pela análise do ponto de vista do sujeito passional, que não concorda com o excesso percebido pela sociedade em seus atos. Evidentemente, esse sujeito pode automoralizar-se, assumindo os valores da cultura à qual pertence para julgar seus atos como “diferentes”, fato este bastante evidenciado, por exemplo, na série-documentário *Tabu América Latina*.

1.2 Belo ou grotesco: o corpo como composição textual

A ideia de um corpo controlado e/ou construído remete à obra de Foucault, que descreve o corpo como o sítio onde os discursos se inscrevem, como um ponto nodal das relações produtivas de poder. Em vários de seus textos, Foucault duvidou da existência material e separada de um corpo fora de sua existência social. No primeiro volume da sua *História da Sexualidade* (1976), o autor declarava não ser possível ao corpo existir antes da lei e que a sexualidade dependia das relações de poder. Caso o corpo resistisse à cultura, revelaria a falha da construção cultural.

Desta forma, podemos dizer que foi na virada do século XIX para o século XX que o corpo foi inventado como um objeto teórico. Segundo Courtine (2008), depois do nascimento da clínica, tão bem explorado por Foucault, que fundou o corpo como objeto de observação, investigação, classificação e regulação, três vias tornaram complexas as relações envolvidas

na presença desse novo ente no cenário do pensamento. A primeira teria sido o surgimento da psicanálise, através da afirmação freudiana de que o inconsciente fala através do corpo; a segunda foi construída na teoria fenomenológica, desde a ideia de Husserl sobre o corpo como berço de toda significação até a concepção, ainda influente, de Maurice Merleau-Ponty, do corpo como sendo uma *“encarnação da consciência, seu desdobramento no tempo e no espaço como pivô do mundo”* (COURTINE, 2008, p.8). A última nasce na antropologia, compreendendo diferentes *“técnicas corporais”* pertencentes a cada povo: há *corpos* e há diferentes maneiras de vivê-los e pensá-los. Assim, seja objeto da psicanálise, da fenomenologia ou da antropologia, o corpo assume sua condição de objeto de significância, de superfície de inscrição, de texto cultural.

Outro ponto crucial no que concerne o corpo como superfície é a questão estética. Eagleton (1993, p.17) afirma que *“a estética nasceu como um discurso sobre o corpo”*, sendo a mediadora entre as generalidades objetivas da razão e as particularidades subjetivas dos sentidos através dos quais o mundo nos atinge. Anteriormente uma definição objetiva da beleza, relacionada ao prazer proporcionado por coisas belas, estava presente desde a definição de Aristóteles na *Metafísica*, dando como principais formas da beleza a ordem, a simetria e a definição clara. Este alinhamento é mantido pela filosofia medieval, tida como um dos conceitos que transcendiam, como o Bom e o Verdadeiro, que se harmonizavam como todos os gêneros.

Nesta concepção, conforme Sodré (2002), o belo convertia-se em valor estético, designando *“um objeto de prazer universal (segundo a racionalidade do entendimento) e desinteressado (sem a mediação do conceito)”* (p.18). Com isso, deixava de ser pura objetividade, pois passava a depender da percepção subjetiva. Por conseguinte, os usos ideológicos do belo para a construção de um padrão passaram a ser camuflados com a universalidade do belo virtuoso, *“que vêm de dentro”* de cada indivíduo, e não necessita da

mediação do conceito, associando que o belo é tradicionalmente identificado com o “bom”, e o feio com o “mau”.



Pintura corporal indígena de uma Princesa Kadiwéu, 1892: beleza e virtude representadas por linhas que cobrem toda superfície do corpo. (ARAUJO, 2005, p.14)

Mike Featherstone (1982), valendo-se da teoria de Michel Foucault, faz análises sobre o modo pelo qual as imagens de beleza corporal têm relação social e cultural com o contexto em que se insere. Sobre isso é interessante notar como estes modelos corporais – o belo e seu oposto, o atrativo e seu oposto - transitam de um ambiente a outro, reforçando a formação de padrões de beleza e tornando-se figuras-celebridades da mídia.

Consumer culture latches onto the prevalent self-preservationist conception of the body, which encourages the individual to adopt instrumental strategies to combat deterioration and decay (...) and combine it with the notion that the body is a vehicle of pleasure and self expression. (FEATHERSTONE, 1982, p. 170)¹.

A cultura do consumo se agarra a concepção predominante de autopreservação do corpo, o que incentiva o indivíduo a adotar estratégias instrumentais para combater a deterioração e a decadência (...) e combiná-lo com a noção de que o corpo é um veículo de prazer e autoexpressão. (tradução nossa)

Featherstone ainda observa que na cultura de consumo as representações midiáticas incentivam um trabalho constante de “manutenção corporal” direcionada para um corpo contemplativo, cuja recompensa são benefícios cosméticos e de saúde. Quanto mais os corpos reais se aproximam das imagens idealizadas de juventude, boa forma e beleza, maior é seu valor de troca e visibilidade (1982, p.177).

No âmbito do discurso, Bakhtin (2002), partindo do ponto de vista de sua análise nas imagens grotescas do corpo na cultura popular, preocupou-se em definir em que consistem os padrões de beleza contemporâneos com referências aos limites que o corpo tem com um universo que o cerca.

A propriedade característica do novo cânon – ressaltadas todas as suas importantes variações históricas e de gênero – é um corpo perfeitamente pronto, acabado, rigorosamente delimitado, fechado, mostrado do exterior, sem mistura, individual e expressivo. Tudo o que sai, salta do corpo, isto é, todos os lugares onde o corpo franqueia seus limites e põe em campo um outro corpo, destacam-se, eliminam-se, fecham-se, amolecem. Da mesma forma se fecham todos os orifícios que dão acesso ao fundo do corpo. Encontra-se na base da imagem a massa do corpo individual e rigorosamente delimitado: a sua fachada maciça e sem falha. (BAKHTIN, 2002, p.280)

Para o autor, nesse contexto, o papel predominante pertence às partes do corpo que *“assumem funções caracterológicas e expressivas”*, como o rosto, os olhos, os lábios, o sistema muscular e a situação que ocupa o corpo no mundo exterior. Trata-se de evidenciar um corpo completamente pronto em um mundo exterior totalmente acabado, *“em cuja função as fronteiras entre corpo e mundo não são de forma alguma enfraquecidas”* (2002, p.281).

Outro aspecto importante a ser ressaltado é a idealização de um corpo classificado como saudável, que terá um aspecto bem cuidado e bem vestido. Conforme Campelo (2003) *“não há espaço no corpo-mídia para os problemas de pele ou dentários”* (p. 40). Por

consequente, assim como o sorriso é essencial para expressar a felicidade, também há uma fuga dos corpos que apresentem marcas da ação do tempo ou que já se constituíram fora do padrão de estético culturalmente proposto em determinada região.

Muniz coloca que a imagem grotesca ameaça qualquer representação, escrita ou visual, ou qualquer comportamento excessivamente marcado pela idealização. Operando por meio do ridículo, da estranheza, a sociedade pautada e os modelos pré-estabelecidos por valores culturalmente adquiridos por ela mesma, levam ao chão tudo o que é colocado alto demais pela ideia.

O comum nesses casos é a figura do rebaixamento (chamada de *bathos* na retórica clássica), operado por uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes, dejetos – por isso tida como fenômeno de desarmonia do gosto ou *disgusto*, como preferem os estetas italianos – que atravessa as diversas épocas e as diversas formações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa (SODRE, 2002, p.17).

Quando o corpo é estetizado, espiritualizado pelos ideais da sociedade de consumo, começa a ocorrer um mal-estar do corpo real (ou biocultural), extravasado pela linguagem que este representa. O desejo-de-ser-corpo coloca em situação de desconforto os corpos que não se encaixam nos padrões. Inúmeros produtos que prometem modificar o corpo, esconder ou eliminar o que é indesejado, são promovidos graças à insatisfação que é gerada nos consumidores com relação aos seus próprios corpos, e a mídia se torna veículo primordial para tanto. Nessa conjuntura, o corpo grotesco pode se tornar uma radiografia inquietante do real, desconstruindo as representações ideais, apresentando o conflito entre a cultura e a corporalidade (SODRE, 2002, p. 60).

Bakhtin define mais precisamente no que consiste a corporalidade no realismo grotesco popular. Se os cânones apresentam um corpo fechado e acabado, o corpo grotesco expressa exatamente o contrário: não está isolado do mundo, não é perfeito, mas ultrapassa a si mesmo em seus limites.

Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre para o mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz (BAKHTIN, 2002, p. 23).

Além disso, trata-se de um corpo em evolução em um mundo material também mutável. Os corpos nascem, crescem, envelhecem e morrem para serem substituídos por novos. Para Bakhtin essa imagem de renovação constante é o grande aspecto positivo do realismo grotesco popular. Todos os fatos que expressam esse caráter transitório e material também ganham importância: o comer, o beber, as necessidades naturais, a transpiração, a gravidez, o parto, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, as chagas. *“Em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados”* (2002, p.277).

A obesidade, execrada e repudiada na era das *supermodels* anoréxicas, também assume um papel essencial na representação do corpo grotesco, como signo da intensa interação com um mundo em que prazeres, como comer e beber demasiadamente, proporcionam ao indivíduo satisfação, sem preocupar-se com a imagem que possam assumir. Na alimentação, *“o homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz em seu corpo, faz dele parte de si”* (BAKHTIN, 2002, p. 245). Assim, a “fartura substancial” dos gordos, como os reis-momo carnavalescos, sempre teve um lugar de destaque na comicidade popular de praça pública. Assim, na ótica de Christine Greiner:

O corpo deixa de ser, portanto, um lugar onde ocorre a construção do sujeito. A resistência aparece como efeito do poder, como parte do poder, e como a sua autossubversão. O sujeito, para Foucault, não é produzido instantaneamente após tudo isso. Ele está em processo de produção o tempo todo. (GREINER, 2005, p. 91).

Não à toa, Foucault chamou atenção para três sistemas de exclusão do discurso: a interdição, isto é, não é qualquer um que pode falar qualquer coisa / nem tudo pode ser falado; a segregação, ou seja, as proposições estabelecem impedimentos; e a vontade de verdade, sendo esta a vontade de dizer que o discurso verdadeiro deseja ter uma história independente dos objetos que pretende conhecer.

O corpo disciplinado, com compostura, tem, aos poucos, dado lugar ao corpo que pensa, raciocina, condutor de signos inovadores na contemporaneidade. Michel Foucault elabora sua teoria sobre os corpos dóceis e delicados analisando a formatação das doutrinas como fórmulas de dominação do corpo humano no decorrer dos séculos XVII e XVIII:

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma anatomia política, que é também igualmente uma mecânica do poder, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. (FOUCAULT, 1983, p. 127)

O corpo torna-se veículo, texto, visualidade fora e dentro dos meios. Como bem definem Katz e Greiner (2005, p. 131),

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É como esta noção de mídia de si mesmo que o

corpomídia lida e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão construindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação.

No universo da cultura, o corpo passa por ressignificações ao longo dos anos, com as mudanças comportamentais e sociais. Quiçá seja pertinente compreender que todo corpo troca informações com os ambientes por onde circula, e que essa troca o modifica, bem como aos ambientes, e, enquanto superfícies de inscrição, os corpos compõem e veiculam textos culturais em diferentes esferas comunicacionais.

Como objeto-valor, o corpo desperta paixões; o desejo pelo *querer ser* transcende e impulsiona estados que conduzem à transformação do sujeito, ancorado na não aceitação do corpo-superfície original, e motivando a metamorfose visual.

A mídia, enquanto difusora de valores e modalizações, acaba por estimular o surgimento de tendências que facilmente se tornam fenômenos, como é caso de alterações corporais, antes restritas ao cenário particulares, como a medicina, no caso das cirurgias, ou a antropologia, no caso dos hábitos rituais.



Metamorphose humana, fotografia do inglês Taylor James (2011):
mudança, ressignificação e libertação do corpomídia.

A imagem do fotógrafo inglês Taylor James nos reverencia à ressignificação que o corpo assumiu nas últimas décadas, como se o sujeito saísse de um casulo, construído por seu próprio corpo, e se libertasse para o que considera uma nova identidade, mais própria de si.

Capítulo 2

Reality TV: a fábrica de fantasias

*“A única coisa que destrói os sonhos
é resignar-se às concessões.”*

Richard Bach

Os elementos do entretenimento, tão explorados e difundidos na cultura das mídias, tornam-se, no contexto atual das tecnologias de comunicação, “mapas de significado”, no sentido que Hall (2003) atribui à expressão, isto é, formas culturais reconhecíveis, que constituem a base de um conhecimento social compartilhado. O entretenimento atua, no âmbito comunicativo, como uma espécie de manifestação que intervém em determinado fato por meio de algo simbólico, familiar aos sujeitos contemporâneos, constituindo narrativas como se fosse ele próprio uma matriz da sociedade que hoje temos.

Assim sendo, o próprio uso corrente da expressão “cultura das mídias”, conforme utiliza Kellner (2001) implica na consciência da centralidade dos produtos do entretenimento, principalmente os televisivos, em nossa sociedade, e da necessidade de abordagem crítica desses objetos. O autor elucida que o termo “cultura das mídias” refere-se tanto à natureza dos produtos das indústrias culturais, como a seus modos de produção, distribuição e recepção. “Cultura das mídias” substitui, ainda, segundo Kellner (2001, p 33), termos mais ideológicos como “cultura de massa”, que “tendem a ser elitistas, erigindo uma oposição binária entre alta e baixa, que é desprezo das “massas” e sua cultura”.

Em *Os exercícios do ver* (2001), Martín-Barbero reflete sobre o poder da televisão, enquanto instrumento da cultura de massa, no imaginário das pessoas, analisando as telenovelas latino-americanas, com atenção especial para as produções brasileiras. O autor é categórico em declarar o repúdio de grande parte dos intelectuais pela televisão. Contudo, Martín-Barbero sublinha que o asco dos intelectuais pela TV não a transformará em nada, e quer queiram ou não ela vai continuar fazendo parte da sociedade moderna.

Em seu livro *Sobre a televisão* (1997), Bourdieu tece uma dura crítica sobre as estratégias de espetacularização da mídia pelos profissionais da comunicação, onde dentre outros assuntos, aborda a circularidade da informação, isto é, o fato de a mídia falar dela

mesma, pautando-se sobre outros veículos midiáticos, o que a fez sair do acontecimento em si para entrar no culto a personalidades.

Neste sentido, podemos considerar que o espetáculo oferecido pelos programas que exploram a vida privada, seja de celebridades ou de pessoas desconhecidas para a mídia, os chamados “*reality shows*”, apresentam a intenção televisiva relacionada ao culto à personalidade e o poder que a televisão tem de torná-los famosos em tão pouco tempo. Desta forma, tanto Bourdieu quanto Martín-Barbero concordam no que diz respeito ao poder de consagração da televisão, que por intensas persuasão e exposição, ameaça as práticas sociais mais tradicionais, ao incitar um novo modelo de realidade, uma caixa de sonhos.

No texto “*A face oculta, sinistra e fascinante do espetáculo do real*”, Rodriguez (2008) afirma que esses formatos possibilitam darmos vazão a nossa pulsão escópica ao exhibir, sem mediações, sexo, corpo e morte. Baseada na psicanálise de Jacques Lacan, a autora distingue o real da realidade, essa última entretecida por discursos e signos. Para tanto, Rodriguez utiliza-se do termo “espetáculo do real”, em vez de “espetáculo da realidade”, pois, segundo ela, “*no espetáculo do real o aspecto radical da imagem invade a tela e não deixa nenhum espaço para a representação. A matéria dos corpos em seus momentos extremos aparece arrasando todo o espaço*” (idem, p.6).

Apesar da multiplicidade de experimentos forjados pelo espetáculo da realidade, sua questão é única: até que ponto a humilhação e dor são suportáveis para se atingir um objetivo? Mesmo em programas a princípio “menos cruéis” a questão que emerge é: o que você seria capaz de fazer por dinheiro, fama, consagração, glória, enfim, para ser um vencedor? Na linha desse pensamento, Viana (2012) estabelece que

O show da realidade é um teste tautológico no qual a hipótese é igualmente pressuposto. Como já vimos, trata-se de demonstrar que a natureza humana é vil. A questão a ser feita é: se somos seres ignóbeis, que limites morais se

pretende testar? O espetáculo da realidade efetua uma síntese pavorosa do que o espectador da galeria intuía, a permanência do trabalho heterônomo sob o capitalismo com aquilo a que seus sentidos o obrigam: o entretenimento. (VIANA, 2012, p.40)

Por conseguinte, o sucesso de programas com o formato dos *reality shows* é visto da perspectiva do público contemporâneo, ávido por um “falso” acesso ao real, haja vista que o real é o que não foi simbolizado ou o que é impossível de simbolizar, elemento, este, que no universo televisivo coexistem com o simbólico, o fictício. Mas a perspectiva da indústria cultural não pode ser negligenciada. Esse formato também prolifera a partir de um interesse econômico bastante simples: trata-se de um produto muito barato, cujo retorno financeiro compensa, ainda que sua venda não seja a esperada.

2.1 A trajetória de um fenômeno de audiência

O primeiro programa televisivo considerado *reality show* transmitido televisivamente chamou-se *An American Family*, produzido pela rede de TV americana PBS, exibido de maio a dezembro de 1971. Na época, o público acompanhou o dia a dia de um casal da Califórnia e seus cinco filhos em 12 episódios. Ao contrário dos programas atuais, este não distribuiu prêmios milionários para os participantes, mas exibiu momentos que ficaram marcados na história da TV americana. O pioneirismo do programa causou impacto no público e na crítica e inspirou produções semelhantes em outros países.



The American Family: os Loud viviam a crônica da vida real na TV
(www.nytimes.com)

De acordo com Castro (2006), a partir de 1992, a televisão mundial presenciou a criação do primeiro programa televisivo que prometia mostrar a convivência de pessoas comuns, estranhas umas às outras e convivendo em confinamento. Suas vidas eram filmadas e expostas aos espectadores. Esta foi a estreia do primeiro *reality show* da história, um programa produzido e veiculado pela MTV, o *The Real World*, que no Brasil foi apresentado anos depois e traduzido como *Na Real*, em Nova Iorque (EUA).

Muniz (2002) caracteriza *reality show* como um tipo de programa televisivo apoiado na vida real, um gênero televisivo que tem como característica principal a exposição da vida cotidiana de pessoas, anônimas ou não, as quais participam em busca de algum tipo de premiação. Exemplo deste é o programa mundialmente conhecido, e no Brasil teve sua popularização com o *Big Brother*, originalmente criado em 1999 por John de Mol e inspirado no livro de George Orwell, "1984". Neste ano, John de Mol, um executivo da TV holandesa, sócio da empresa Endemol, inspirando-se no livro de Orwell, teve a ideia de criar um *reality show* em que pessoas comuns seriam selecionadas para conviverem juntas dentro de uma mesma casa, vigiadas por câmeras, 24 horas por dia.

A MTV Brasil foi a primeira a apresentar um *reality show* no país, uma adaptação do *Na Real* americano, chamado *20 e Poucos Anos*. A primeira temporada da série estreou em 5 de Julho de 2000 e terminou em 23 de Agosto de 2000. Tinha como participanetes: Lúcio Potamatti (21 anos), que trabalhava como feirante; Tatiana Saccomanno (25 anos), produtora de eventos; Roberta Corsso (19 anos), evangélica; Cláudia Ferraz (24 anos), vendedora; Janaina dos Santos (19 anos), dançarina de Soul Music; Fernando Pontes (20 anos), lutador de jiu-jítsu; Rodrigo Rocha (24 anos), funcionário de uma clínica de bronzeamento artificial; e Rogério Munhoz (26 anos), professor de filosofia. Apesar dos esforços e da inovação, o programa não teve a aceitação esperada.



Elenco de "20 e Poucos Anos" (1992), a nova série produzida pela MTV.
(acervo MTV)

No mesmo ano, em julho, a Rede Globo veiculou para todo o Brasil a primeira versão de *No Limite*, também baseado em um programa americano chamado “*Survivor*”, um *reality* de aventura e desafios físicos e psicológicos, o qual alcançou grandes índices de audiência.

Porém, conforme Muniz (2002), o despertar brasileiro para este gênero aconteceu com a criação, no Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), do programa *Casa dos Artistas*, em 2001. Nestes *shows* de realidade, as pessoas são confinadas em mansões ou isoladas em ilhas

e submetidas à constante vigilância, competindo entre si e eliminando um participante por semana. Neste contexto, o termo “realidade” significa "sem roteiro". No ano seguinte, entrava no ar o *Big Brother Brasil*, considerado, ainda hoje, o *reality* de maior repercussão no país. Com toda essa popularização, o *reality show* passou a ser aceito, enquanto gênero televisivo, também no Brasil, o que facilitou bastante a inserção de novos formatos, com teor mais dramático, e histórias narradas individuais, narradas em cada programa, com diferentes protagonistas. Dentre estes, encontram-se os *realities* de transformação, de forte teor dramático, que orquestram verdadeiros “milagres” na vida dos selecionados para a experiência. É o caso de produções americanas, como *The Swan*, *Extreme Makeover*, *Dr. 90210*, *10 years younger*, *The Big Looser*, entre outros. Alguns deles, inclusive, tiveram sua versão nacional.

Cabe ressaltar que tamanho sucesso do formato é fruto da concepção fantasiosa de que na televisão tudo é possível. Filmes e novelas já vendem este conceito há tempo. O que faltava, entretanto, era trazer o cidadão comum, o telespectador, despido de talentos artísticos da dramaturgia, para protagonizar problemas cotidianos (a “realidade” do *reality*, em contraposição ao ficcional) diante das câmeras. Os programas de televisão, em evidência os *reality shows*, vendem desejos e os desejos não cessam:

Você quer mesmo é invadir a TV como os assaltantes invadem uma casa. Você quer ver o que acontece no mundo dos que amam, dos que consomem, dos que existem. Você quer 'ver'; não sabe bem o quê ainda, mas quer ver o que te escondem, ver algo que te é negado. Você quer estar onde tem tudo: iogurte, carro do ano, cerveja com mulher boa, carros *sport*, luxo no shopping virtual da tela, você quer morar lá dentro como uma rosa púrpura do Cairo (JABOR, 2002, disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp170420028.htm>).

Atendendo a esta sede dos espectadores, os desejos e a falsa noção de realidade são exibidos na periodicidade diária ou semanal. Os *reality shows* tentam, sob as lentes das câmeras de TV e as edições do programa, mostrar a intimidade na realidade; entretanto, toda espontaneidade se perde a partir do momento em que existem *cameramen*, diretores, editores, fazendo com que o livre arbítrio dos “personagens” passe a ser mera produção artística, isto é, uma espécie de narrativa dirigida e manipulada de acordo com os objetivos do programa. Facilmente, simples atos ordinários tornam-se espetáculos trabalhados pelas mídias. Os acontecimentos comuns transformados em imagem passam a ser considerados extraordinários. Muniz (2002) chama esse processo de a “*espetacularização das práticas sociais, onde o ator se confunde com o espectador, desempenhando papéis semelhantes, mas separados pela tela da máquina*” (p. 23).

Guy Debord (1997) já considerava que a mídia é uma das principais fontes de espetacularização na contemporaneidade, e como um aparato sócio-tecnológico, possui dispositivos próprios que levam à espetacularização. É o que acontece com os *reality-shows*, nos quais a espetacularização é um processo, não um ato, um evento ou um acontecimento no qual algo se enquadra nos parâmetros específicos do espetáculo.

No que tange ao gênero, pode-se dizer que, consoante Priolli (2002), os *reality shows* são programas familiares e atingem com igual impacto todas as faixas etárias, podendo ser vistos coletivamente na sala de estar. Trata-se, pois, de um novo gênero – universal – de programação de TV, que se desdobrou numa infinidade de novos produtos semelhantes. Esse gênero acaba por desenvolver, a sua maneira, estratégias discursivas visando a construção de narrativas nas quais a vida íntima dos indivíduos passa a ser mostrada como forma de afirmação, fazendo com que a vida privada ascenda à esfera pública.

Ao emergir do “anonimato”, aqueles que participam desses programas ganham visibilidade. Conforme Fausto Neto (2001), trata-se de “um formato televisivo no qual se

desenvolvem diferentes modalidades de falas, olhares, escutas e presença de atores sociais” (p. 16).

Para Arlindo Machado (2000), os chamados *reality shows* vem marcando a cena cultural em diversos países nos últimos anos. Versões diferentes desses formatos contam com a participação de pessoas selecionadas dentre um contingente de milhares de candidatos. A intimidade dos participantes é mostrada em episódios, editada e televisionada em horário nobre, em canais de TVs abertas, canais a cabo e sites que exibem o programa-jogo vinte e quatro horas, em tempo real.

Toda essa dinâmica vem fascinando o público, produzindo dezenas de celebridades instantâneas e mudando a programação das emissoras de televisão em vários países que exibem os programas. Em entrevista à revista *Época*, em 2003, o presidente da empresa que criou esses formatos, Aat Schouwenaar disse:

A curiosidade move o sucesso mundial desse gênero. Daí a ideia do *Big Brother*, que considero um experimento sociológico, pois apresenta todos os aspectos da vida humana como: bondade, ciúme, malícia. O público se identifica com os participantes, preferem uns e odeiam outros. [...] (SCHOUWENAAR, 2003, p. 27).

Assim sendo, o formato tenta criar uma relação de proximidade entre o público e os participantes. O exibicionismo e a sede dos anônimos pelo olhar ganha mais espaço nas predileções do público, fazendo com que a intimidade apareça possivelmente adestrada e codificada pelo espetáculo. Indubitavelmente, o gênero opera com as pulsões primárias relacionadas ao olhar, e com a iminência de que o sujeito seja levado a uma situação extrema em que a etiqueta e a boa conduta social sejam incineradas e as pessoas acabem mostrando-se como são realmente. Isso parece ser nada além de um roteiro pré-estabelecido na cultura, uma

demonstração de que não é apenas o *voyeurismo* ilimitado que estrutura o *reality show*, mas, sobretudo, o exibicionismo.

Analisando as singularidades do formato, Castro (2006, p.37) destaca quatro proposições sobre o formato:

1. Os participantes protagonizam a si próprios e suas atuações devem corresponder à verdade.
2. Os participantes são expostos às câmeras em vigilância constante e são exibidos fragmentos desse cotidiano, podendo causar perda de naturalidade.
3. Submetem-se a disputas, atividades que participam e que devem obedecer às regras estabelecidas, ou serão descartados.
4. O cenário do programa: casas, praias, barcos, desertos, locais nos quais tudo acontece para dar visibilidade, são arranjados de forma que possam plasmar objetos, sensações, num encadeamento feito de luzes, planos e contraplanos, isolando completamente os participantes.

Para televisão, onde espaço e tempo podem custar muitas cifras, e diante de tamanha audiência, esses programas atraem anúncios publicitários, sob forma de *merchandising*, além de constituírem um canal de exposição para os seus participantes. De acordo com Muniz (2002), o *marketing* gerado por este gênero televisivo provocou algumas alterações no setor publicitário, haja vista o fato de que os *reality shows* eram praticamente um gênero emergente no país para atingir alto nível de publicidade, em contrapartida a outros gêneros mais populares, como a telenovela, por exemplo. Além disso, vários produtos foram criados com a marca desses programas, e hoje são comercializados em lojas físicas e virtuais, e vão desde fitas de vídeo até acessórios. Assim, quem participa deste tipo de programa também lucra muito com sua superexposição.

2.2 A sociedade e seus padrões: estabelecidos e *outsiders* da estética

O corpo tornou-se um *locus* fundamental para se fazer repensar as oposições binárias: masculinidade/feminilidade, gênero/sexo, público/privado e cultural/natural. Foucault, cuja influência sublinha muito do trabalho atual no corpo, deixa ainda hoje o leitor impressionado pela forma como sua concepção da história como inscrição no corpo encontra um tratamento mais completo e incisivo. O autor descreve o corpo como "a superfície de inscrição dos acontecimentos", e o trabalho do genealogista como o de expor "um corpo totalmente impresso pela história" (1975, p.93). Mascia-Lees e Sharpe (1992, p. 80), em *Tattoo, Torture, Mutilation, and Adornment. the denaturalization of the body in culture and text*, afirma:

In thinking about Foucault, whose influence underlines much of current work on the body, we were struck by how his conception of history as inscription on the body finds a fuller and more literal treatment in Kafka's "In the penal colony". Foucault describes the body as "the inscribed surface of events", and the job of the genealogist as exposing "a body totally imprinted by history" (1980, p. 148). In Kafka's penal colony this is effected by a torture machine: the ideals of the culture are concretized in a "sentence" pierced onto the flesh of individuals with needles. The text of culture which in other forms is difficult to make out and understand becomes clear to the condemned man: he "deciphers it with his wounds" (204). Thus, the materiality of the body makes language – which Kafka the modernist presents as allusive and ambiguous – into something which can be known and felt. Similarly, Kafka's narrative of cultural inscription can be used to help make tangible the consequences and implications of Foucault's theoretical formulation².

² Ao pensar sobre Foucault, cuja influência sublinha muito do trabalho atual no corpo, ficamos impressionados pela forma como a sua concepção da história, como inscrição no corpo, encontra um mais um tratamento mais literal em Kafka " Na colônia penal". Foucault descreve o corpo como "a superfície inscrita dos eventos", e o trabalho do genealogista em expor "um corpo totalmente impresso pela história" (1980 , p. 148). Na colônia penal de Kafka esta é feita por uma máquina de tortura: os ideais da cultura se concretizam em uma "sentença", perfurando a carne de indivíduos com agulhas. O texto da cultura que, em outras formas, é difícil de fazer e compreender torna-se claro para o homem condenado: ele "decifrá-lo com as suas feridas" (204). Assim, a materialidade do corpo torna linguagem - que Kafka, o modernista, apresenta como alusiva e ambígua - em algo

Na atual sociedade estabelecemos que a aparência física é importante porque tanto o aspecto visual dos valores corporais e sociais associados e ligados à aparência são incorporados a um senso de *self*. Erving Goffman, em *A representação do eu na vida cotidiana* (1985), sugere que a interação social sustentada é possível através do conhecimento e da adesão a regras sociais e rituais. Enquanto autorrealizamos nossos anseios e apresentamos ações correspondentes ao que se espera de nós, podemos esperar um certo grau de previsibilidade e estabilidade nas relações sociais.

Além disso, há, como descreve Goffman em *Estigma* (1988), as circunstâncias e situações em que uma lacuna ou discrepância se desenvolve entre a identidade social virtual e real, de modo que há um potencial para estigmatizar o indivíduo. Tal discrepância tem conotações morais para o antropólogo, pois as pessoas podem ser reduzidas aos olhos dos espectadores por um atributo social e físico. As implicações de tal reducionismo é que as pessoas podem se tornar estigmatizadas, ou seja, a elas é atribuído um *status* social marginal e ela resulta excluída da plena aceitação social.

Howson (2004) evidencia que os gregos antigos definiam “estigma” usando o termo para se referir a sinais cortados ou queimados em uma pele, “*odily*”, destinadas a expor o portador como um escravo, criminoso ou pária social. Seu sentido moderno se aplica a uma condição ou atributo que marca simbolicamente o portador como alguém "culturalmente inaceitável" ou inferior. Williams (1987 *apud* HOWSON, 2004, p. 47) divide os estigmas em três grupos principais:

- Em primeiro lugar, os estigmas corporais são "manchas" ou "deformações" que podem ser associados com doença e deterioração, tais como lepra, as marcas de sarcoma de Kaposi ou a perda visível de cabelo associada à quimioterapia;

que pode ser conhecido e sentido. Da mesma forma, a narrativa de inscrição cultural de Kafka pode ser usada para ajudar a tornar tangíveis as consequências e implicações da formulação teórica de Foucault.

- Em segundo lugar, os estigmas de caráter referem-se aos aspectos da vida de alguém que são considerados socialmente inaceitáveis. Os exemplos incluem ter um registro criminal ou a transexualidade;
- A forma final do estigma é associada com a adesão de um coletivo, tais como raça ou tribo, e muitas vezes os sinais de exclusão social, de cidadania. Um exemplo forte deste último tipo de estigma refere-se à maneira pela qual os expedidos para os campos de concentração do Terceiro Reich foram tatuados com uma série de números.

O corpo humano é percebido e compreendido através de um conjunto de ideias e estruturas que são, elas próprias, produtos de determinado contexto social e histórico. Por exemplo, as práticas biomédicas moldaram a compreensão ocidental contemporânea de sexo, como anatômicas, biológicas, dicotômica e implicitamente estável.

Elias e Scotson (2000) veem o eu individual como entendido no contexto ocidental contemporâneo, não como uma evolução imanente ou necessariamente progressiva do espírito humano, sendo este o resultado de um complexo processo social que continuam a produzir ao acaso. Tais processos civilizatórios referem-se a um amplo processo de mudança social e sensorial, que, de acordo com Elias, começou no século XI e contribuiu para um padrão mais educado e estruturado de conduta corporal.

Essa mudança acompanhou as alterações na distribuição de poder na sociedade europeia e envolveu diferenças em termos de conscientização das pessoas de si mesmas como indivíduos. Elias usou o conceito de processo civilizatório para iluminar uma transformação complexa, mas específica do comportamento humano, a partir do "grotesco" para o "civilizado". Neste processo, a noção do grotesco refere-se às formas de incorporação e conduta associadas a uma forma pré-moderna, especificamente medieval, e volátil de conduta,

já assinalada por Bakhtin (2002), e o civilizado é caracterizado pela autodisciplina e contenção.

Os elementos mais importantes de conduta civilizada, observados por Elias, são o grau de pacificação, o refinamento dos costumes, e o grau de restrição nas interações sociais (reflexivas) que os indivíduos têm relação entre si.

Howson (2004), analisando Elias, ressalta que

The most important elements of civilized conduct noted by Elias are the degree of pacification, the refinement of customs, the degree of restraint in social interactions and the (reflexive) relationship individuals have with themselves. In particular, the civilized body is one that conceals its rhythms and is highly individualized body is one tently managed, and the civilized person is discernible from the uncivilized person by the extent to which the former is capable of exercising emotional restraint and establishing control over bodily impulses. (HOWSON, 2004, p. 67)³

O corpo civilizado é, portanto, aquele que esconde seus instintos e anseios em prol de condutas sociais aceitáveis, e a pessoa civilizada é discernível da pessoa incivilizada na medida em que a primeira é capaz de exercer controle emocional e sobre tais impulsos corporais.

2.2.1 O corpo como objeto-valor de paixão

³ Os elementos mais importantes de conduta civilizada observada por Elias são o grau de pacificação, o refinamento dos costumes, o grau de restrição nas interações sociais e as relações que os indivíduos têm com eles mesmos. Em particular, o corpo civilizado é aquele que esconde os seus ritmos, e é o órgão altamente individualizado, gerenciado, e a pessoa civilizada é perceptível a partir da pessoa incivilizada, a medida em que o primeiro é capaz de exercer controle emocional e estabelecer controle sobre os impulsos corporais.

Barros (1990) afirma, que a *insatisfação* ou *decepção*, que consideramos recorrentes nos *realities shows* de transformação corporal, quer ocorram juntas quer separadas, podem ser marcadas pela *duratividade* e podem também desenvolver outros efeitos passionais, como a *mágoa*, a *resignação*, a *aflição* e a *insegurança*. Estes dois últimos efeitos passionais produzem *sentimento de falta*, resultando “do conflito entre o /querer-ser/ e o /saber poder não ser/ e o /crer não ser/” (1990, p.66).

É preciso lembrar que a insatisfação pode ser uma instância pressuposta no discurso através do sentimento passional de decepção e que o sentimento de *insatisfação* e de *decepção* cessa e cede lugar ao *sentimento de falta*. Se a decepção conduz a um sentimento de falta, este, por sua vez, gera um programa de *liquidação da falta*.

A autora explica que o sujeito enfrenta o problema da falta de três modos. Primeiro, pelo prolongamento da aflição e da insegurança, assumindo paixões relaxadas, como a *resignação* e a *conformação*. Segundo, o sujeito pode optar pela volta à situação de confiança e, nesse caso, constrói um novo simulacro de *confiança* com o sujeito do fazer. Uma terceira maneira de o sujeito trabalhar com o sentimento de falta é desenvolver um programa de reparação ou de liquidação da falta. Nesse último caso, instaura-se um sujeito do *fazer*, que poderá ser o mesmo sujeito que sofre a falta (sincretismo de sujeito), cuja missão será desenvolver programas que liquidam a falta do objeto-valor.

São sentimentos como estes que levam o sujeito a desejar a transformação, ainda que para isso crie simulacros imaginários, como coloca Barros (1990) projetando sua confiança no sujeito do *fazer*. No caso dos sujeitos analisados em ambos os programas, *Extreme Makeover* e *Tabu América Latina*, a falta motiva a busca pela aparência idealizada, sendo esta o objeto-valor de cada indivíduo. O sujeito de *fazer* é representado, então, pelos agentes responsáveis pela transformação. (na verdade o sujeito não busca a aparência idealizada. Ele se identifica

com um corpo idealizado e quer esculpir essa aparência no próprio corpo, pela atividade de transformação técnica)

2.2.2 Mudando o corpo para se estabelecer

As várias sociedades têm desenvolvido suas próprias maneiras culturalmente específicas de reformulação, moldando e marcando o corpo humano, a fim de sinalizar mudanças no *status* social (como os ritos de passagem), ou para demonstrar valor social através da alterações. Técnicas de modificação do corpo podem ser permanentes e irreversíveis, como um pescoço de alongado por anéis, ou decorações temporárias, como roupas.

Featherstone (1982) argumentou que a sociedade contemporânea ocidental é lugar-contexto que valoriza a aparência corporal. De fato, o período do pós-guerra no mundo anglófono tem sido cada vez mais associado a preocupações sobre como modificar a aparência da superfície do corpo como uma expressão fundamental da autoestima.

Primeiramente, tais modificações se limitavam à moda e a roupas, e tinham como filão o público jovem, como consumidor com tempo e dinheiro para gastar. Grande parte deste consumo está ligada à autoimagem corporal. Howson (2004, p.143) destaca que para os jovens dessa cultura de consumo, a alteração do corpo oferece um importante meio de expressar a resistência contra as normas adultas, de classe e de gênero. Os jovens usam o consumo como forma de demarcar identidades e criar uma sensação de existência autônoma. Por exemplo, os estilos de roupas associados com as formas contemporâneas de cultura musical, como o grunge, foram interpretados por alguns sociólogos como um gesto tribal para a prevenção de adulto e/ou responsabilidade civilizada (MAFFESOLI, 2005, p.57), em favor

do prazer e do jogo. Como tais, estas alterações constituem relativamente novas "formas de encarnação".

De acordo com Rotania (2000, p. 89), o corpo é, no sentido simbólico-cultural humano, construído, visto que assume significados diferentes ao longo da história, mas é também materialidade, permanência e identidade. O corpo humano, socialmente construído, além de ser estabelecido por seu caráter biológico, é afetado por religião, grupo familiar, classe, cultura e outras intervenções sociais. Desta forma, cumpre uma função ideológica, isto é, a aparência funciona como garantia ou não da integridade de uma pessoa, em termos de grau de proximidade ou de afastamento em relação ao conjunto de atributos que caracterizam a imagem dos indivíduos.

Por isso, é compreensível que os indivíduos fazem quase tudo para manter seu corpo dentro dos modelos construídos e dominantes, que são os estabelecidos, abrindo-se espaço para uma indústria do corpo; a matéria física precisa entrar numa linha de produção que inclui ginástica, musculação, regimes alimentares, tratamentos estéticos, tratamentos de saúde, consumo de moda e de bens. As indústrias da beleza, da saúde e do *status* têm no corpo seu maior consumidor. O corpo está a serviço, portanto, da produção que o domina, utilizando-se da ilusão de fazê-lo belo, saudável e forte. A ditadura do corpo encontra-se à espera de homens e mulheres, academias, estéticas, salões de beleza, *spas*, clínicas médicas, hospitais, estilistas.

Na contracorrente deste movimento, outras formas de modificação do corpo na cultura de consumo podem confrontar o grau de conformidade da sociedade "civilizada adulta". Práticas como escarificação, tatuagem e *piercing* marcam o corpo de maneiras que derrubam ideais de apresentação física em contexto ocidental. Além disso, ao marcar o corpo, tais técnicas de inscrição visam proporcionar um meio para o indivíduo, transformar o aspecto

exterior do seu corpo. Neste contexto, os considerados socialmente *outsiders* do padrão modelo de beleza, hoje também ganham as mídias.

Certamente, com tantos avanços na área da cirurgia plástica, sabemos que regimes e exercícios não são, naturalmente, a única maneira de manter e modificar o corpo, e várias formas de tecnologia agora contribuem para a modificação e transformação do corpo na cultura de consumo, de maneiras que ajudam a construir uma identidade particular. Por exemplo, embora o acesso à cirurgia estética seja claramente dependente das circunstâncias materiais das pessoas e da posição socioeconômica, a cirurgia estética oferece agora uma grande variedade e diversidade de técnicas de modificação do corpo. Estas incluem a correção de pálpebras, rinoplastia, aumento dos lábios, o implante de colágeno, *facelifts*, *peeling* químico e dermoabrasão, correção de mama, redução e ampliação, a remoção de gordura e lipoaspiração, como nos aponta Howson (2004).

Assim, realça Santaella (2004, p. 60), os modelos para essa aparência ideal são dados pela exacerbação de imagens veiculadas na sociedade: imagens de *top models*, *pop stars*, atores e atrizes de cinema e da TV. Essas imagens funcionam como ilusão acerca de um ideal corporal a ser atingido. Isso retroalimenta a busca que dá sustento às indústrias de beleza. As mídias e suas publicidades provocam, por sua vez, profundo efeito sobre a percepção dos indivíduos no que diz respeito ao corpo. São elas que nos levam a imitar e fantasiar determinadas existências corporais, formas de andar, de vestir e de nos expressarmos, assim como delineamentos físicos e padrões estéticos. Diante disso, Santaella (2004, p. 129) evidencia que

o que se apresenta aí é o corpo homogeneizado como lugar de produção de signos: o mesmo olhar sobre o mesmo tipo de maquiagem, os mesmos lábios enxertados como manda o ideal de sensualidade do momento, o mesmo tamanho do sorriso (...).

2.3 A mídia como fada madrinha: construindo a beleza

Diante de mudanças e da criação de novos paradigmas estéticos para o corpo “ideal” e “estabelecido”, também a indústria dos espetáculos televisivos enxergou o momento como oportunidade de explorar a temática do corpo perfeito, livre de estigmas e detentor de felicidade.

De todos os formatos criados para a TV desde a década de 1990, o *reality show* foi o que melhor orquestrou a temática da transformação corporal em seu sentido estético. Se o sujeito da transformação pretendida é a casa, o jardim ou a pessoa, não importa: uma equipe de profissionais se move e age pronta para transformar a vida de pessoas "comuns".

Os chamados programas “*make-over*” emergiram, conforme Heller (2007), em decorrência de que histórias de transformação poderiam render audiência. O mito da fada-madrinha ganhava, agora, a dimensão televisiva. Assim, aderir ao dispositivo “*storytelling*”, onde um problema inicial de descontentamento com a aparência é resolvido de forma satisfatória e harmoniosa, foi ganhando variações de natureza sutil a extrema. Outro ingrediente importante nestes formatos de *make-over*, e que em grande proporção, pode ser responsável por seu sucesso de audiência, é o forte apelo pelo desejo-fantasia. Como reforça Heller (2007), tais programas convidam positivamente à participação imaginativa do espectador: como eu me sentiria se eu participasse de tal espetáculo televisivo? Que prazeres que eu iria ter em dividir o palco com artistas de televisão e celebridades?

Se parte do apelo de programas de *make-over* reside em sua capacidade de envolver os espectadores neste tipo de conjectura, ao mesmo tempo, eles também compartilham características comuns a outros gêneros, como a dramaturgia televisiva de novelas e seriados associados aos documentários, inventando, assim maneiras cada vez mais engenhosas de

aprisionar membros comuns do público em situações embaraçosas, proporcionando, desta forma, um rico filão de entretenimento de TV popular.

A “televisão *make-over*”, como denomina Heller (2007), curiosamente, também procurou agregar conteúdos que nos anos de 1980 e 1990 fizeram grande sucesso na televisão: vídeos de celebridades fazendo exercícios. Porém, nessa nova proposta, o espectador é promovido à posição do “corpo possível”, ou seja, incorpora a ilusão de que a simples aquisição de um vídeo possa transformar o seu corpo (mas no programa fica claro que seria preciso operar ou mudar a carne, pelo menos no *Extreme Makeover* e assimilados) e deixá-lo como o da celebridade que o vende, além de que contorna a alienação do espectador inerente de vídeos de exercícios e que, agora, passa à condição de participante em potencial. Embora vídeo de celebridades continuem à venda, sua credibilidade foi posta em xeque a partir do momento em que algumas destas revelaram publicamente ter se submetido a cirurgias estéticas e tratamentos, o que desmistifica a visão do espectador que outrora acreditava nos exercícios e na disciplina para moldar os corpos perfeitos dessas personalidades midiáticas. Ainda que desmistificada a “segredo” das celebridades, um outro filão desponta: quais são os procedimentos e tratamentos estéticos utilizados pelas celebridades? A ânsia por conhecê-los movimenta, ainda hoje, o mercado de revistas e programas televisivos que abordam o assunto. Entretanto, cabe ressaltar que essa “crise de credibilidade” contribuiu para o surgimento de programas bem específicos de transformação corporal, como o *Extreme Makeover*, *The Swan* e *Dr. 90210*, que usam a intervenção sobre seus participantes para realizar o sonho da aparência ideal.



Carnie Wilson, vencedora do *The Swan*, 2004.

Antes destes *realities*, as transformações mais drásticas consistiam em cortes de cabelo e tinturas, cera para depilação e troca de guarda-roupa. Mas foi no programa *Extreme Makeover* que as transformações se tornaram, de fato, mais radicais. A proposta do programa era oferecer ao candidato quantas cirurgias plásticas fossem necessárias para ele se sentir melhor consigo mesmo e melhorar sua aparência. Nesse contexto, são operadas tanto pessoas com má formação congênita quanto pessoas que não gostam do próprio nariz. Coisas que, para o programa, são tratadas com motivações da mesma natureza, em que se busca a satisfação pela nova imagem.

O apelo dramático de *Extreme Makeover* é forte. Seguindo um roteiro, em geral, o primeiro bloco é dedicado a mostrar como vive aquele que será transformado, contando os anseios e tristezas, decorrentes de seu aspecto físico. Um histórico problemático, dificuldades de relacionamento, provocação de colegas e muitas lágrimas fazem dos candidatos as personagens ideais para o *reality*, recebendo, este, até então espectadores comuns, meticulosamente selecionados de acordo com a sua estética, algum tipo de operação cirúrgica de última geração. Depois da etapa cirúrgica, a estética segue com visitas ao dentista e a

dermatologistas, além de, concomitantemente, virem os cuidados secundários, como ginástica, mudança de guarda-roupa, cabeleireiro, maquiagem e uma superprodução, que seguem até o momento da revelação, em grande estilo, feita à família e aos amigos. Em um dos episódios, um casal participante ganhou um casamento na Disneylândia. Neste episódio, ambos os noivos eram os transformados e só se encontraram no altar. As comparações com as figuras de príncipe e princesa, e o clima de conto de fadas eram inevitáveis, subentendido em cena o *slogan*: a plástica os fez viverem felizes para sempre, num autêntico final de contos de fadas.

Na mesma linha, o *reality Dr. 90210*, programa que mostra o trabalho de cirurgiões plásticos renomados, na rica vizinhança de Los Angeles, exibido pela E! Entertainment Television (2004) se concentrava em mostrar o impacto de alterações menores na vida dos pacientes, ou até mesmo correções de cirurgias prévias malfeitas, posteriormente reparadas pelo cirurgião e protagonista, o brasileiro Robert Rey.

Visões de corpos inchados, machucados no trabalho, envoltos em ataduras, tiras de queixo e suspensórios no nariz, após a cirurgia plástica, mostravam ao espectador uma história verdadeira de como pode ser difícil alcançar o corpo ideal da celebridade.

O formato *reality* com tema de transformação continua a se autorreplicar, assim como a fronteira entre o público e o privado, sujeito e objeto, realidade e fabricação, representação e simulação continua a se dissipar. *Extreme Makeover*, *The Swan*, *I want a famous face*, fascinavam, pois conseguiam a façanha de alterar completamente a aparência física de seus participantes.



I want a famous face (MTV – 2004): promessa de ter um rosto de celebridade.

A cantora Mia, de 27 anos, “transformada” em Britney Spears.

Por conseguinte, para tais programas de televisão dedicados às transformações cirúrgicas, o questionamento que poderia e deveria ser feito após todo o sacrifício e dor que estes programas exibem é: quanto da nossa autoimagem é modelizada pela mídia? Afinal, a beleza está em nós mesmo, nos olhos de quem vê, ou precisa ser exposta e transformada na tela da televisão para se estabelecer?

Capítulo 3

***Extreme Makeover:* a beleza modelada por bisturis**

*“As feias que me desculpem,
mas beleza é fundamental”
Pinicius de Moraes*

Na noite quinta-feira, 11 de dezembro de 2002, foi transmitido, pela rede americana de televisão ABC, o primeiro episódio de *reality show* *Extreme Makeover*, uma inovação nos *realities* de transformação, o qual oferecia verdadeiras metamorfoses por meio de assessoria de estilo e cirurgias plásticas diversas. Criado pelo produtor norte-americano Howard Schultz, e dirigido por Shanda Sawyer, o programa ainda contava com a apresentação do estilista e comentarista de moda Sam Samboura.

Os dois primeiros episódios do *reality* não causaram o impacto que a ABC esperava, porém, foi com o terceiro episódio exibido que o programa causou o impacto que pretendia. Os telespectadores puderam assistir a transformação de Amy Taylor, uma confeitadeira tímida de 29 anos de idade, estado de Indiana.



Amy Taylor, de Lafayette, Indiana, antes e depois das intervenções.
(*Extreme Makeover*, janeiro de 2003)

Tamanha repercussão foi ocasionada pelo próprio discurso de Amy no episódio, o qual ela encerra com a exclamação: “Eu sou eu agora, e não tenho que ouvir o que diziam nunca mais!”.

As palavras de Amy sugerem que a insegurança de pré-reforma causou uma divisão entre seu senso de identidade e sua presença física, agravada por uma censura social que diminuía a sua autoestima. Como muitas vítimas de traumas psicológicos, Amy respondeu à dor através da dissociação, separando o seu sentido de identidade de sua experiência

corporificada, a qual ela mesma relata no programa – “Sinto-me presa a uma imagem que não sou eu”.

Após suas cirurgias, Amy afirmou, ainda em relato no programa, que a unidade da identidade e do corpo, uma sensação que ela finalmente experimenta em si mesma, agora existe, pois acredita que, assim, ela também transcendeu a censura social e, hoje, pode exercer uma autonomia completa, permitindo-lhe ignorar todos os “*mandatos culturais*” (sic).

Em sua transformação, Amy Taylor passou por procedimentos de uma plástica no nariz (rinoplastia), uma extensa reconstrução odontológica, que incluía cobertura de porcelana em todos os dentes, *lifting* facial, para remover as bolsas debaixo de seus olhos, implante de silicone nos seios, além dos adornos externos, como penteado e coloração dos cabelos, maquiagem e lições de moda. Todo procedimento levou sete semanas para estar finalizado e a confeitadeira ser reapresentada para sua família e amigos em uma cerimônia cheia de risos e lágrimas.

Com esse roteiro, que vai da sensibilização do público frente ao drama apresentado, à glória do participante, o *Extreme Makeover* promoveu uma inovação ao gênero *reality show*. Diferente dos programas que traziam a beleza como mote, *Extreme Makeover* procurava incentivar os espectadores a fazer um balanço de si mesmos e considerar o que pode ser mudado em seus próprios corpos. Ao contrário da “reforma superficial” do indivíduo, aqui a transformação é considerada não só permanente, mas um meio de extravasar o psicológico, isto é, tornar a autenticidade que o sujeito considera ter, exteriorizada, ou, outras vezes reconstruir a sua imagem e seu modo de se ver e se aceitar.

De acordo com Heller (2007, p. 189 – 192), o roteiro do programa era de uma narrativa sem complexidade, porém extremamente dramática, para a qual os candidatos se inscrevem na esperança de melhorar seu *status* social e/ou romântico, a partir da transformação de sua aparência. São os próprios candidatos que identificam as suas

"deficiências" como sendo barreiras para sua própria capacidade de mudar, encarando os cirurgiões do programa como espécies de Pigmaleões que esculpirão sua carne e criarão o novo ser, com o objetivo paradoxal de revelar o "verdadeiro eu" do participante.

Ainda segundo a autora, sem exceção, todos os participantes vêm de classe média-baixa, com a esperança de "passar", ou transcender, o que Pierre Bourdieu chama de "*habitus*" - o conjunto de circunstâncias sociais e culturais em que uma pessoa nasce, mas que, em seguida, se modifica em decorrência de preferências, valores, etc. Portanto, não são necessários apenas cirurgiões, mas toda uma equipe para compor o transformado.

Reforçando a questão da estrutura do roteiro, cada episódio é estruturado da mesma forma: somos apresentados aos participantes (geralmente iam ao ar duas transformações por semana, no mesmo programa), que conta sua história, reforçando os problemas enfrentados por conta de sua aparência. Em seguida, as "áreas problemáticas" do participante são identificadas pelos cirurgiões que recomendam uma série de procedimentos cirúrgicos para "corrigi-las". Invariavelmente isso envolvia odontologia estética, rinoplastia, mamoplastia de aumento, *lifting* facial e lipoaspiração, além de outros procedimentos como dermoabrasão e Lasik (cirurgia refrativa a laser para corrigir a acuidade visual, a fim de eliminar a necessidade de óculos ou lentes de contato), e outros procedimentos "corretivos" menos invasivos.

Ao longo do episódio, mostram-se os processos pelos quais os candidatos vão passando, alterando o quadro com *flashbacks* que lembram, a todo momento, como estes eram, ou seja, o "antes". Enquanto se recuperam de suas diversas operações, os candidatos são levados às compras com o estilista e apresentador do programa, Sam Saboura, que lhes mostra como tirar o máximo proveito de suas novas figuras.

Em um dos episódios, Saboura explica que "todos têm o potencial para parecer fantástico: você só tem que entender que roupa vestir, o que comprar e onde comprar" (*sic*),

mostrando-se alheio ao fato de que nem todo mundo - certamente não os candidatos constantes do programa - tem o capital financeiro e/ou cultural para possuir os itens que ele endossa (caso contrário, por que eles precisariam dele?). Assim, acaba estabelecendo um pressuposto de que o bom gosto ou a distinção são, ao mesmo tempo, naturais e artificiais: podem ser aprendidos por qualquer pessoa, pois, paradoxalmente, apesar de superficialmente, os seres humanos, grosso modo, “são todos iguais” – constituídos de carne e osso, distribuídos em membros, etc. -, e é esta a promessa de beleza padronizada que os fazem apelar para transformação.

De fato, conforme Heller (2007, página 189), a semelhança - ou a busca por ela - está estreitamente alinhada com identificação do sujeito com o modelo de beleza estabelecido socialmente. Na variedade de cosméticos para este fim, a padronização com um ideal é uma ilusão, algo efêmero, mutável (rever a frase; está estranha). Com as transformações cirúrgicas, no entanto, a promessa de “estar nos padrões” é para sempre: na verdade, a estética indelevelmente inscrita no corpo de cada candidato é a mesma em todos os casos, resultando em um visual muito homogeneizado (formato do nariz, bochechas, dentição, cabelos, todos adquiridos por intervenções de pequeno ou grande porte).

Como mencionado no capítulo anterior, este formato de *reality* possui relação com o universo de celebridades, sendo estas próprias os produtos de uma miríade de *makeovers*, de um tipo ou outro. Estas figuras são o que Jean Baudrillard, em *Simulacros e Simulações* (1996), chamou de “cópias sem originais”, os *ideais* que nunca existiram, em primeiro lugar, mas que através das telas, exibem superioridade aparente em seus gostos, além de serem criadas para parecerem “naturais”.

No final de cada episódio, os corpos recém-transformados são revelados não só aos entes queridos e ao público, mas também para si, avaliando-se a partir de uma posição de diferença, isto é, o sujeito é colocado diante de uma imagem sua, em tamanho natural, para

que verifique e compare tudo que foi alterado. É comum exclamarem: “Eu pareço uma estrela de cinema”, “eu sou bonita” ou “Oh, meu Deus! Esse não se parece comigo: eu adoro isso!”.

O conflito estabelecido entre a busca pela uniformidade (corpos esbeltos, dentes bem tratados, cabelos e pele de celebridade) estética, por um lado, e da criação de uma pessoa completamente nova, por outro, nunca é debatido no programa. Além disso, a questão do amor próprio, da autoestima, deverá traduzir-se também na esfera dos relacionamentos amorosos. Um exemplo desse subterfúgio igualmente explorado em vários episódios ocorreu na segunda temporada, no segundo episódio, em que as protagonistas, as irmã trigêmeas, autoproclamadas “Gobbler Girls” (Meninas Gluttonas) são transformadas. De acordo com Heller (2007, p. 193), a recompensa para o “trabalho duro” das gêmeas foi, além da transformação, um período de férias em um cruzeiro de solteiros, onde puderam ter suas autoimagens melhoradas, traduzidas aqui, também, em moedas no mercado matrimonial. Trata-se do “felizes para sempre”, assumido como promessa desde o início, e fato para todo *reality* de transformação.

Porém, Gaines questiona:

Mas, o que acontece depois do “depois”? O que acontece quando os estilistas, nutricionistas, *personal trainers* e *personal shoppers* não estão mais disponíveis para transmitir os seus conhecimentos, e as câmeras estão desligadas? Além das mudanças permanentes na estrutura óssea e tamanho do peito, são as vidas dessas mulheres também transformadas para sempre? (GAINES, 1990, p.191)

Segundo a autora, Bourdieu responderia “não”. Assim como o prazo da meia-noite para Cinderela, a identidade original contemporânea *made-over* do sujeito pode correr os mesmos riscos de ser revelada, pelo “depois do depois”, o que configuraria um retorno final para o “antes” (GAINES, 1990, p.191). O *habitus*, que compõe grande parte da nossa identidade, nunca pode ser totalmente deixado para trás.

Caught up in a regime of self-class loathing (or what Bourdieu calls “class racism”), transformation is articulated in ideological terms where the makeover is represented as levelizing, democratizing. The accoutrements of wealth (or of middle-classness) became enchanted – fetishized – endowed with almost magical powers of transformation. Extreme Makeover, however, would have forget that one needs capital to acquire the items and undergo the procedures defining the lifestyle to which participants aspire, just as much as the makeover in general glosses over the facts that the distribution of aesthetic knowledge is uneven between classes. (GAINER, 1990, p.191)⁴

Isto é, diante do “racismo de classes”, assim denominado por Bourdieu, a transformação é articulada em termos ideológicos, em que a reforma é representada como um nivelamento democrático, e os apetrechos que denotam riqueza tornam-se encantados - fetichizados - dotados de poderes quase mágicos de transformação. O programa, no entanto, teria recalcado que a necessidade de capital para adquirir tais itens, que definem o estilo de vida que os participantes tanto aspiram, bem como as intervenções cirúrgicas e estéticas, é desigual entre as classes, o que configura outra “mágica” do programa: o sujeito consegue mudar tal qual um sujeito de uma classe superior o faria.

Concomitante a esta questão de gosto é o pressuposto da “absoluta liberdade de escolha”, uma liberdade que é decididamente burguesa, porque não nasce da necessidade, mas da capacidade financeira de cada um. Muito parecida com a reforma baseada no consumo que a precedeu, a transformação cirúrgica, como exemplificada pelo *Extreme Makeover* é igualmente uma ilusão. E enquanto a metamorfose da aparência de uma pessoa pode fazê-la crer, ainda que superficialmente ou transcendente, que pertence a outra esfera social, ela é

⁴ Preso em regime de auto-ódio de classe (ou o que Bourdieu chama de "racismo de classe"), a transformação é articulada em termos ideológicos, onde a reforma é representado como nível democrático. Os apetrechos de riqueza (ou de classe emergente) ficaram encantados - fetichizados - dotado de poderes quase mágicos de transformação. Extreme Makeover, no entanto, teria se esquecido de que é preciso capital para adquirir os itens e serem submetidos ao procedimento que define o estilo de vida a que aspiram os participantes, haja vista que a distribuição de conhecimento estético é desigual entre as classes . (tradução nossa)

realmente temporária, haja vista que os participantes devem voltar para sua antiga vida, com as mesmas - e as várias – exigências de antes de participarem do programa.

3.1. A gramática televisiva de *Extreme Makeover*

Com sua estrutura fixa, tendência melodramática, insistência na beleza física como o único padrão para a autoestima, *Extreme Makeover* apresenta uma estrutura narrativa previsível. A deificação de cirurgia plástica e cirurgiões, o encorajamento de indulgência voyeur (o que impulsiona a curiosidade), a fixação quase exclusiva em corpos femininos, além da substituição de raça (a notável preferência por participantes brancos), e o endosso implacável de relações heterossexuais (na medida em que apenas casais heterossexuais são escolhidos), fazem o *reality* parecer ser apenas mais uma das produções de televisão que agradar à última moda. De fato, *Extreme Makeover* é também um texto que ressoa padrões sociais, abordando meios de cultura, principalmente no que tange o significado da social da beleza, o desejo, o *status*.

Historicamente, sofrimento e transformação, desespero e alegria, são experimentos tão antigos à própria narrativa do programa. Podemos ver estes elementos nas histórias descritas em *Extreme Makeover*, contados a partir das metáforas que conotam morte e renovação, da mesma forma em que aparecem em contos de fadas que retratam desejo do coração e mudança do corpo, em óperas, romances, filmes nos quais o sofrimento é interrompido por um espírito benevolente (seja ele fada madrinha ou cirurgião plástico), que traz esperança, revitalização e oportunidade para uma vida nova.

O fato de que *Extreme Makeover* é um texto televisivo liga-o a antepassados importantes, como *Queen for a Day*, um *game show* americano produzido pela rede NBC,

sucesso na década de 50, que procurava histórias tristes, colocava-as em exposição e recompensava a longanimidade de cada “rainha”. No entanto, há uma diferença significativa entre a “nova máquina de lavar”, haja vista que eletrodomésticos eram as recompensas às rainhas, e um “novo nariz”, e se olharmos para antecessores na própria televisão, seria mais provável encontrar tais diferenças em um amálgama de novela e *game shows*, em que histórias tristes são os únicos tipos de histórias que ganham audiência, em que o conhecimento do consumidor é avaliado e recompensado (no caso dos *game shows*), onde anfitriões benevolentes selecionam candidatos “necessitados”, e onde o público participa indiretamente na tensão e comemora o resultado.

Para as transformações mostradas no ar, a premissa é simples: drama somado a alteração física é igual a entretenimento. Pelo menos esta é a síntese do modelo proposto por *Extreme Makeover*. Entretanto, o subtexto, ou seja, o conteúdo diluído nas entrelinhas do discurso estabelecido no programa é mais complexo, pois o processo evidencia que a transformação pessoal é o primeiro e mais necessário passo para o autoaperfeiçoamento. No conjunto, o que acabamos presenciando é a celebração de uma teleologia do progresso, representado como autonomia, autoestima positiva, dignas de uma personalidade vencedora, ainda que comprados através da moeda da beleza, socialmente modelizada.

De acordo com Gaines (1990, p. 11), deve-se notar, no entanto, que o aumento da beleza como uma mercadoria consumível tem ligações históricas com o aumento do poder de compra das mulheres e sua maior presença no mercado não-doméstico, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Na verdade, há uma interligação complexa entre o consumo e a feminilidade americana que se estende desde o final do século XIX, e permitindo o que a autora chamou de “lampejo de utopia”. Como tal, a infinidade de opções de cosméticos já está disponível para homens e mulheres, o que vincula diretamente a influência das mulheres ao mercado consumidor (e sua conseqüente inclinação para os valores “femininos”).

Gaines (1990, p. 11) também destaca que

Além do aumento dos gastos, a lógica de reforma requer também colocar-se firmemente sob um olhar de monitoramento internalizada que é diligente no que caracteriza-se em lembrar o corpo que este precisa de manutenção e variedade em sua apresentação (uma forma interessante dividir corpo e mente).

Seguindo esta lógica, *Extreme Makeover* reforça os próprios tipos de estigmas sociais que parecem alimentar a necessidade desse tipo de *reality show* - a dor de não estar nos padrões, o julgamento por estar acima do peso, malformação, ou “feiúra” – estabelecendo, assim, um ultimato: “*se você pode mudar, você deve; se você se recusar a mudar, merece quaisquer consequências que surgem em seu caminho*” (HELLER, 2007, p. 190).

Para compreender a estrutura profunda do *Extreme Makeover*, ou seja, o gesto semântico, conjugado a um sentido intencional em seu discurso, destinado a doutrinar pessoas sob a aparência de diversão, e que corresponde ao inconsciente do texto quando constitui e operacionaliza o inconsciente do espectador (KOTHE, 1994, p. 30), verifiquemos como o roteiro se dispunha ordenadamente, a cada semana, com pequenas variações. Cada episódio funcionava de acordo com um esquema de 10 partes:

- “História”: antecedentes sobre os participantes;
- “A Surpresa”: o anúncio da seleção;
- “Consulta com médicos e dentistas”, profissionais altamente conceituados;
- “O trabalho médico”: fase das cirurgias;
- “Recuperação e saudade”: onde o sacrifício é ressaltado;
- “Exercite-se e mude de estilo”: roupas, cabelo e maquiagem;
- Conduzir ao “revelar”: onde o novo visual é revelado;

- “Revelação”: o sucesso e a euforia da nova imagem;
- “Antes e depois”: imagens de antes e depois da transformação e entrevistas pós-mudança;
- “Se você quer estar no *Extreme Makeover*”: parte publicitária para atrair mais candidatos.







Na sequência acima, a lista de intervenções as quais passaram o casal Michael e Susan.

(*Extreme Makeover*, 2ª temporada, episódio 14 (02/05/2004))

A regularidade desse padrão engessa os participantes e espectadores em uma paisagem comum, ou seja, um estado de expectativa estático, garantindo a estabilidade do desejo e dos resultados potenciais.

Outros dados interessantes sobre o programa envolvem as estatísticas de participantes, segundo divulgado em boletim da própria rede ABC, em 2007. Dentre os dados, verifica-se que todos os participantes tinham severos problemas psicológicos, os quais atribuíam a sua estética “desfigurada”. Em relação ao sexo, a maioria dos participantes eram mulheres (75 %), e destas a grande maioria são de cor branca (81% são brancos, 14% são negros, e 5% são de origem latina ou polinésia). Dentre os homens, 100 % eram brancos. Todos os participantes falavam de desejos heterossexuais (casamento, filhos), embora alguns diziam acreditar que seus impulsos “saudáveis” heterossexuais eram paralisados devido à sua aparência. Todos os cirurgiões plásticos e dentistas eram do sexo masculino, e o único médico do sexo feminino foi uma dermatologista. O participante mais velho tinha 56 anos, o mais jovem 21, sendo a média de idade entre os participantes 32,4 anos. Os candidatos também vinham de todo o

território dos Estados Unidos, embora houvesse uma predominância de moradores de cidades pequenas sobre os moradores das grandes cidades.

Os temas do programa não são selecionados, indo de acordo com o grau relativo de “deformidade” do participante. Essas pessoas muitas vezes querem passar por transformações, preocupadas, principalmente, com considerações estéticas: a mulher que é confundida com a mãe de seu marido, o pai que está incomodado porque seu filho de dois anos de idade ri de seus dentes amarelos e pretos, a viúva que está muito abatida por seu visual não permitir que ela consiga um novo relacionamento amoroso. Ao emparelhar aqueles participantes com defeitos “legítimos” – como são chamados no programa os defeitos de ordem congênita, por exemplo - e aqueles com falhas “estéticas”, o *reality* efetivamente desfaz a diferença entre os dois, como por exemplo entre um caso de lábio leporino palato ou de acnes profundas por todo rosto, este último caracterizado com estético.



Chamada comercial do programa (1ª temporada)



Extreme Makeover: Kine Corder, 29 anos, cabeleireira de Chicago, teve sua transformação na 1ª temporada, episódio 2 (23/04/2003).

Este descontentamento incapacitante com os olhares próprios, ou seja, o modo como estes participantes se veem, funciona como um critério importante para a participação no programa. O produtor executivo do *reality*, Lou Gorfrain, em entrevista à revista *Woman's World*, em julho de 2003, declarou outros elementos primordiais para a escolha dos candidatos:

Uma grande personalidade, uma grande história, e um não tão grande rosto e corpo nos motivam a escolher o “certo” para uma transformação, ao invés de “errado”. O tipo de reforma que irá conseguir um impacto visual significativo (não, por exemplo, a cirurgia de varizes, que podem ser de mudança de vida, mas não visualmente dramática).

O produtor não explicita, mas sugere que, no processo, outros critérios também são considerados para a escolha dos participantes. Candidatos não-dependentes de drogas, que

não tenham passado por operação de mudança de sexo, nem tenham antecedentes criminais não são aceitos, bem como aqueles que manifestam participar apenas porque buscam uma melhor a imagem, almejando um cargo público. Da mesma forma, existem expectativas implícitas: os sujeitos devem ter sofrido por causa de sua aparência, eles podem estar desesperados por não terem um relacionamento amoroso, devem se mostrar gratos e não amargurados, entusiasmados e não cínicos. Eles devem vir de um círculo de pessoas que o apoiam (família e / ou amigos), e para o qual voltam ao final do programa.

Em cenas que revivem a dor infligida sobre os participantes e seus corpos, antes, durante e após as cirurgias, ao som de música ambiente apropriada e uma narração *off*, de voz masculina, o roteiro é desenvolvido. Assim, o processo de penúria, juntamente com o desejo de serem melhores mães, pais e cônjuges, fecha a sistemática da narrativa.

3.2. As “celebridades” que arquitetam o corpo humano

O programa de 18/12/2003 foi considerado especial, pois exibiu, em uma hora de duração, a transformação de três pessoas: Stacey, Stephanie e Lucas, escolhidos entre milhares de candidatos em todo o país a realizar seus sonhos - para mudar sua aparência como um esforço para ter uma vida melhor, contando, para isso, com as habilidades de um grupo de profissionais que incluía um cirurgião plástico, um oftalmologista e um dentista, aliados a uma equipe de cabeleireiros, maquiadores, estilistas e personal trainers.

ABC's 'Extreme Makeover' holds a mirror up to beauty fixation

BY LYNN ELIHER
THE ASSOCIATED PRESS

LOS ANGELES — When Cinderella decided to move out of the hood, her fairy godmother obliged with a carriage, gown and glass slippers.

Cindy's benefactor seems like a real piker now. A trio of lucky souls who won the chance to improve their looks and life on the ABC special "Extreme Makeover" got a lot more than new threads and a cool ride.

Stacey, 31, a medical worker, received brow and eyelid plastic surgery, liposuction and a chin implant. Stephanie, 24, an insurance representative, was given liposuction, breast implants and vision-correction surgery. Personal trainer Luke, 29, had a tummy tuck.

All got nose jobs, dental work, new hairstyles and wardrobe. The process — along with the supposedly happy ending, which was edited out of a preview tape — is detailed on the show airing at 9 p.m. Wednesday.

"Who among us hasn't wanted to change something about ourselves?" asks Howard Schultz, the executive producer of "Extreme Makeover."

"This is definitely my chance and I'm going for it. There's no stopping me now," Stephanie (no last names were provided)

says as she prepares for her transformation.

Before their makeovers, the three aren't perfect but neither are they unattractive. Clearly, the bar for beauty is set high in this hyped, celebrity-driven age,

**"Who among us
hasn't wanted to
change something
about ourselves?"**

Howard Schultz,
executive producer

driving many to distraction if not surgery.

Americans aren't alone in this self-absorption. But compare "Extreme Makeover" with a British series that takes a different approach to the personal makeover.

"What Not to Wear," which begins airing this week at 10 p.m. Tuesday on BBC America, offers participants advice from fashion experts, about \$3,000 for a new wardrobe, and a bit of hair and makeup counsel.

That's it. No wholesale rearranging or addition of body parts, and yet the women involved seem just as jazzed as the reconstituted Americans.

"I was trying to hide myself

under those clothes," says one cute but frumpy young woman, Sam, who emerges as a butterfly in her sleek new wardrobe.

A fair number of Americans, however, apparently feel that if a little self-improvement is good, a whole lot is even better: ABC said the number of people who applied for an "Extreme Makeover" was "in the thousands."

What the three winners — not losers anymore! — gained were the attentions of wizards in their fields, including hairstylist-to-the-stars Jose Eber and eye surgeon Dr. Robert Maloney.

ABC declined to divulge how much it all cost.

"This is the last night I'm going to look like me," one participant comments before surgery. "I'm so looking forward to the new life that I'm going to experience."

The show prods a "Twilight Zone" flashback, to an episode about a young woman who resists a futuristic society's rite of passage requiring her to be turned into a cookie-cutter beauty. She finally succumbs and is entranced with her homogenized good looks.

An attitude like that wouldn't wash with feisty Genevieve, featured on an upcoming episode of "What Not to Wear." With her wild mop of hair and addiction

to clothing that displays her buxom charms, Genevieve sneers at the suggestion she adopt a more modest style.

"What makes you think you know better what suits me?" she tartly asks the "What Not to Wear" experts who have been summoned by supposedly helpful friends. You go, girl.

"What Not to Wear," with energetic hosts Trinny Woodall and Susannah Constantine, ends up as a cheerful romp that is content to skim the surface.

The ABC show, from Lighthearted Entertainment, is anything but, asking participants to put their deepest self-doubts on display for a chance at instant happiness.

"The Sopranos" recently held a mirror up to this quest for physical and personal perfection. Neurotic mobster Tony expressed his admiration for the boundless determination of Svetlana, a one-legged Russian immigrant, and got only disdain in return.

"That's the trouble with you Americans — you expect nothing bad ever to happen, when the rest of the world expects only bad to happen, and they are not disappointed," she said.

"You have everything, and still you complain. ... You got too much time to think about yourself."



AP PHOTO BY CRAIG SJODIN

Three Americans (from left), Stephanie, Luke and Stacey, were chosen from thousands of applicants across the country to have their dreams come true and change their looks.

Reportagem no jornal Bangor Daily News, New England / USA, em 12/12/2002.

Na foto: Stephanie, Lucas e Stacey

Foi o renomado cirurgião plástico Garth Fisher, destaque em Beverly Hills, que conduziu as transformações, realizando vários procedimentos sobre Stacey, Stephanie e Luke, contando com o trabalho do dentista William Dorfman, um dos pioneiros do clareamento dental, e do Dr. Robert Maloney, considerado um dos 10 melhores cirurgiões oculares no mundo. Os três participantes foram submetidos aos seguintes procedimentos:

- Stacey, 31 anos: rinoplastia, *lifting* facial completo, lipoaspiração, implante de queixo e trabalho dental.
- Stephanie, 24 anos: rinoplastia, implantes de mama, lipoaspiração, cirurgia ocular e trabalho dental.
- Luke, 29 anos: rinoplastia, abdominoplastia e tratamento dentário completo.

Quem entre nós não queria mudar algo sobre nós mesmos? A três felizardos está sendo dada a oportunidade de ir do proverbial patinho feio para o belo

cisne, para mudar suas aparências e as suas vidas para sempre. Reunimos os melhores profissionais, o “melhor dos melhores” em cada uma de suas respectivas áreas, para realizar essa transformação notável. Espectadores serão nocauteados quando virem o que acontece com essas pessoas. (depoimento de Howard Schultz, criador de *Extreme Makeover* - Bangor Daily News, New England / USA, em 12/12/2002).



Na sequência: Stacey, Stephanie e Luke

Nas quatro temporadas do *reality*, quatro cirurgiões plásticos se destacaram, em decorrência das várias cirurgias que fizeram: Jon Perlman, Garth Fisher, Daniel Morello e Malcolm Lasavoy, renomados profissionais e donos de magníficos currículos, exibidos a cada programa.

Garth Fisher, que atuou nos episódios de Nova Iorque, em entrevista ao *Gender Online Journal* (edição 47, 2005) declarou que, em um primeiro momento, refletiu muito sobre a proposta de Howard Schultz, criador do *reality*.

Quem eram os participantes? Eu teria total autonomia no processo de seleção dos pacientes e, mais importante, os procedimentos cirúrgicos a serem realizados por mim? Eu não concordo com várias das "mega-operações" realizadas em shows anteriores (como *The Swan*) em que os pacientes ficavam na mesa de cirurgia de 8 a 10 horas. Schultz me garantiu que eu poderia selecionar os pacientes e escolher os procedimentos que eu entendesse. Ele explicou que eu iria rever vídeos enviados pelos participantes aspirantes, escolher 5 possíveis candidatos que seriam conduzidos a NYC para consultas por mim, que seriam filmados, e dois seriam escolhidos para o *show*. Depois de analisar dezenas de fitas apresentadas, escolhi nove candidatos, só para ter certeza. (*Gender Online Journal*, edição 47, 2005).

O médico ainda ressalta que alguns participantes tiveram de ser excluídos por questões de saúde e outros, porque ele sabia que os procedimentos solicitados ou necessários para realizar seus objetivos eram muito longos para realizar em uma única sessão, exigida pelo programa.

O reconhecimento de ser parte da equipe *Extreme Makeover* perdura ainda hoje na carreira destes cirurgiões, haja vista que em suas páginas na internet todos exibem seus “históricos de participação” nos programas, além de ser possível ver depoimentos, fotos e/ou vídeos do “antes e depois” de todos os participantes.



A referência ao programa aparece, ainda hoje, no website de cada um dos cirurgiões.

Na sequência: Daniel Morello, Jon Perlman, Garth Fisher e Malcolm Lesavoy.

Nosso corpo é reconstruído a partir do modelo do corpo fornecido pela medicina e pela mídia, como “*um corpo objetivado e fragmentado, privado de sua dimensão subjetiva, o corpo como algo que temos e não algo que somos*” (ORTEGA, 2008, p. 148). Porém, tão celebridades quanto os participantes, assim também passaram a ser reconhecidos os cirurgiões que os operavam, bem como os dentistas, oftalmologistas e dermatologistas que os ajudavam na reconstrução corporal.

Seguindo o *script* do programa, assim que o médico era apresentado, a locução vinha acompanhada de um currículo exemplar com cenas do médico em atuação. Os relatos destes profissionais ao longo da cena também são essenciais para construir a cumplicidade e a confiança entre paciente e médico, as quais transpassam para a o espectador, fazendo com que este, mediante ao diálogo estabelecido e à competência creditada ao médico, acredite, de antemão, em um resultado perfeito.

Segundo o criador do programa, Howard Schultz, tais profissionais ganharam a “*mídia e o reconhecimento não apenas de celebridades, mas de milhares de cidadãos comuns que*

passaram a procurá-los em seus consultórios” (Gender Online Journal, edição 47, 2005).

Personalidades, como a apresentadora Ophra Winfrey, fizeram questão de entrevistar alguns deles em seu programa.



Minicurrículo do oftalmologista Robert K. Maloney

A imagem destes profissionais ganhou ainda maior dimensão a partir do depoimento dos próprios participantes, que tecem inúmeros elogios, consagrando o trabalho do médico.

“Eu me sinto como uma Cinderela arrumada para ir ao baile. E nada desse negócio de virar abóbora à meia-noite! Tenho o espírito de uma garota de vinte anos e agora o corpo de uma garota de vinte anos! Então, segure-se querido, aí vou eu!” (depoimento de Monika, de 54 anos, depois de perder 50 quilos e passar por sete radicais intervenções cirúrgicas em *Extreme Makeover* – episódio 22, 2ª Temporada).

“Me casarei com o homem dos meus sonhos! Isso mesmo, eu consegui! E tenho um rosto e um corpo bonitos, como sempre quis. E eu posso entrar na igreja sabendo que estou com a melhor aparência que poderia ter. [...] Consertando o meu nariz, eles (o “Extreme Team”) consertaram toda a minha vida” (depoimento de Karen, episódio 5, 1ª temporada).



Dr. Garth Fisher nos programas de Ophra e Larry King

Um exemplo recente de médico-celebridade semelhante, aos casos do *Extreme Makeover*, é o caso do Dr. Robert Rey, médico brasileiro, que inicialmente apareceu na televisão como estrela do *reality* *Dr. 90210*, do canal “E!”, que posteriormente ganhou sua versão brasileira chamada *Dr. Hollywood*, na Rede TV. Foi a fama na televisão que fez do médico, hoje, também estrela da mídia e empresário. Sócio da *Que Pasa*, empresa americana de redes sociais, o cirurgião contou que investir em internet é mais um dos negócios que desenvolve em paralelo com seu consultório, seus programas de TV e seus outros produtos – artigos de estética que vão de lingerie até cápsulas para emagrecer, cintas modeladoras e *shakes*, entre outros.

3.3. Paixão: do sofrimento à realização, uma jornada

No *Extreme Makeover*, em que a transformação não incide apenas nas superfícies, mas no próprio corpo, percebemos as funções sociais de censura como uma forma de legitimar a necessidade de cirurgia estética. Por sua vez, essas pressões, manifestadas em verdadeiros

rituais de humilhação, autoconsciência e autoaversão, são apontadas como as consequências necessárias para resistir à alteração.

As próteses de silicone e a lipoaspiração/lipoescultura trouxeram um novo olhar e um novo pensar sobre o corpo. Este, que já não era visto de forma totalitária e unitária, é agora tratado como uma estrutura que aceita que seus componentes sejam redimensionados e reformulados. A fragmentação do corpo deixou de ser simbólica e perceptiva e passou a ser concreta (PIRES, 2005, p.86).

Vimos antes que as paixões podem ser simples e complexas, lembrando que estas últimas são descritas a partir do estado inicial de *espera*. O sujeito da espera, no caso o participante do programa, caracteriza-se pelas modalidades do *querer ser* e do *crer ser*. Este indivíduo da espera quer entrar (*querer ser*) em conjunção ou em disjunção com um objeto-valor, ou seja, o ideal de corpo aparência perfeita, mas não fará nada para transformar seu estado inicial, já que *espera/acredita* (*crer ser*) que um outro sujeito, aqui caracterizado pela equipe do *reality*, fará essa transformação de estado que ele deseja. Dessa forma, o participante (sujeito da espera) mantém uma *relação de confiança* em relação à equipe (sujeito do fazer) para transformar sua relação com o objeto-valor desejado. Como explicam Greimas e Fontanille (1993, p. 59), “*o sujeito tensivo desdobra-se em um ‘outro’ e interioriza o corpo outro como ‘intersujeito’ com base da fidejussão*”, ou seja, o sujeito da espera *crê* que o sujeito do *fazer* vai transformar seu estado de junção com o objeto-valor; este passa a condição de a *dever fazer*, estabelecendo-se, assim, o contrato fiduciário. Por isso mesmo, o sujeito da espera nada fará para entrar em conjunção ou em disjunção com o seu valor – do contrário, ter-se-ia uma paixão simples e não complexa.

Segundo Viana (2012), o imperativo dos *reality shows* é o mesmo: lute e vença a qualquer custo, ainda que para isso você precise (fingir) gozar. Mesmo em outras subcategorias do gênero, ou “*realities* de transformação”, cujo tema a princípio não é o jogo,

mas a mudança “radical” de algum aspecto da vida do participante, o foco (mais ou menos explícito) é invariavelmente a correria necessária para que não se perca o trem desgovernado da concorrência. A autora ilustra sua colocação com um exemplo da TV brasileira:

No *Esquadrão da Moda*, exibido pelo SBT, amigos e familiares armam uma arapuca para que seu conhecido seja entregue nas mãos de dois especialistas de moda. Esses, após ministrarem algumas sessões de humilhação, acabam por mudar radicalmente o visual do “malvestido”. Não obstante a pessoa receber uma generosa soma em dinheiro para ser gasta em roupas, na maioria das vezes a maratona consumista aparece como suplício. Seja porque a pessoa não gosta do “esporte”, seja porque deve negar tudo que até então lhe parecia apropriado vestir, o fato é que o consumo aqui não aparece relacionado ao prazer. O próprio formato do programa reforça o sofrimento, por exemplo, ao reservar uma segunda rodada de compras na qual as primeiras escolhas da vítima são ridicularizadas pelo casal *fashionista* – isso independentemente de a pessoa ter seguido ou não as regras que lhe foram ensinadas. (VIANA, 2012, p.87)

No caso do programa em questão, Viana (2012) aponta que longe da colorida diversão do consumo, o que está em jogo aqui é o inferno do mundo do trabalho contemporâneo.

Em primeiro lugar porque até o próprio ato de consumir é constantemente posto como um trabalho pelos especialistas; mais que isso, a estrutura do programa faz com que seja penoso, pois a pessoa é obrigada a gastar todo o dinheiro em apenas dois dias. Ela deve ser produtiva, ou em termos mais correntes, ser eficiente. Em segundo lugar, a dádiva não são as roupas em si, mas o *upgrade* necessário para uma melhor colocação no mercado, ou ao menos para a garantia de que não haja rebaixamento. Esta, a justificativa da intervenção, é repetida à exaustão, daí a ocupação do selecionado estar sempre em primeiro plano no momento em que é convencido a participar. Se a vítima é professora, dizem que não será levada a sério por seus alunos a não ser que melhore sua aparência. (VIANA, 2012, p88)

De Walter Benjamin a Stuart Hall, teóricos discorrem que a ascensão da tecnologia imagética fez com que o século XX se tornasse a época mais visualmente dominante de todos os tempos, ou seja, a era das imagens, da valorização da aparência. Cinema, televisão, publicidade e outras mídias produzem imagens, contribuindo para o “império das imagens”. Mas esse império incorpora um grau de reflexividade, particularmente em relação ao corpo. Assim, como coloca Dutton, “em nossa cultura pós-moderna, o corpo não só leva a mensagem, é a mensagem” (1995, p.177).

Embora a dor da humilhação psicológica figure claramente na construção da narrativa de *Extreme Makeover*, dor no corpo, não. Há breves momentos retratando a cirurgia, e cada episódio contém um rápido pós-operatório de pacientes delirantes ou enfaixados, mas estas imagens são de curta duração. De fato, a manipulação do tempo é uma maneira crucial da gestão da dor. No *reality*, assistimos a um verdadeiro colapso do temporal, de modo que um procedimento cirúrgico de oito ou 10 horas torna-se um clipe de vídeo de dois minutos. Similarmente, uma recuperação de três semanas ocorre em cinco minutos ou cinco segundos, dependendo da edição. Como espectadores, estamos habituados a esta diferença entre o tempo de narrativa (neste caso, de sete a oito semanas) e tempo textual (44-48 minutos); no contexto da TV “real” as interpretações do tempo suavizam dor, ansiedade e desconforto. Assim, uma das funções da administração do tempo, neste formato de programa, é justamente amenizar o realismo do processo e enfatizar a força do resultado passionalizado. Da forma como cada episódio é exibido, a representação do tempo apaga a evidência visual da dor física, complementado as imagens com dublagens e narrativas pessoais que fazem lembrar espectador do tormento emocional pelo qual passa o participante.

Em um episódio, um participante, Anthony, sobrecarregou tanto seu o corpo, que desmaiou. Em clipes que conduziam a um intervalo comercial, o espectador pode vê-lo cair várias vezes. A equipe médica afirmava que Anthony os tinha “enganado”, exercitando-se

muito e comendo muito pouco. O fato é que, no ar, Anthony apareceu completamente recuperado logo após as cirurgias plásticas, indo para a cirurgia ocular. A edição segue o propósito do programa: mais tempo narrativo dedicado ao êxito do paciente que a seu sofrimento físico real.



Anthony, episódio 4 da 3ª temporada: incluindo dieta e perda de peso, também fez rinoplastia, redução das bochechas, um implante de queixo para alargar, lipoaspiração no pescoço, abdômen e quadril.

No *Extreme Makeover*, embora os participantes passem por uma grande cirurgia e a dor física seja forte, é apenas o martírio psicológico que conta como relevante. A provocação, os escárnios, as piadas podem dar lugar a uma certa desorientação psicológica e potencial

alienação, mas esta “nova dor” é melhor do que a antiga. Como a participante Denise Rowling (episódio 16, 2ª edição, 2003) afirmou a um repórter de jornal, “o risco e a dor da cirurgia, e meses de cura não são nada, comparados a 31 anos de autoaversão”.



Denise Rowling: entrevista à revista *Woman's World* (janeiro de 2004)

Uma das promessas mais evidentes do enunciador *Extreme Makeover* é que ele não só alterará a aparência (ainda que ignorados o tempo e a dor), mas estabilizará o corpo, isto é, deixá-lo-á no padrão socialmente aceitável, e não potencialmente perturbador ao participante. O que vemos neste programa de televisão, então, são as formas reais pelas quais o corpo “grotesco” representa uma “ameaça” para a ordem social vigente. Nesta configuração, a feiúra se torna um perigo social que valida a intervenção forçada. O corpo recém-construído, agora perfeito, por sua vez, significa obediência simbólica do sujeito a esta ordem hegemônica. Porém, alterar cirurgicamente a aparência do corpo não muda em nada a resistência enlouquecedora do corpo para ser controlado, fato este que o programa desconsidera. Isto é,

ainda que modificado superficialmente, o corpo pode entrar em erupção, resistir, e operar de acordo com um conjunto de códigos que são desconcertantes e, em grande parte, misteriosos; sorrisos perfeitos e / ou uma inclinação agradável no nariz não previnem doenças, como o câncer, tão pouco a lipoaspiração é capaz de eliminar as vicissitudes da menopausa. Na verdade, a esperança sincera de que a cirurgia plástica possa realmente “consertar” o corpo indica o quão poderosas se mostram nossas ansiedades culturais coletivas sobre a fluidez do corpo realmente saudável. De certa forma, então, a promessa tácita de realizar o impossível, para solidificar a liquidez do organismo, acentua nossas ansiedades mais do que as acalma.

De certa forma, a crítica mais comum que se faz a *Extreme Makeover* é em relação a este se concentrar exclusivamente na aparência, simplificando os problemas dos sujeitos para que esses problemas possam ser resolvidos com o que o *reality* tem para oferecer: alteração da aparência. Mas essa ênfase implacável na superfície do corpo também apaga todo um espectro de complexidade. Por exemplo, o que acontece com a saúde real dos participantes? Existe algum desequilíbrio sistêmico no corpo quando levado a seu extremo? Da mesma forma, há um desequilíbrio químico causador de depressão ou trauma emocional ao sujeito? No entanto, como Baudrillard (1996) teorizou, em uma época de simulação em que as imagens perderam as referências, “a realidade é morta”, ou seja, o que pensamos como real é apenas uma forma de “nostalgia residual”, principalmente se essa realidade está ligada à imagem.

No contexto desta dependência de imagens, é necessário atribuir “funções de celebridades” ao *cast* do programa, como um elemento fundamental de sua narrativa. A crise subjacente está relacionada a uma beleza socialmente estipulada e as terríveis consequências que recaem sobre aqueles que não a possuem. A motivação do sujeito, ao encarar o sacrifício promovido pelo *show*, é de alterar os sinais do corpo para que ele seja lido como o que a cultura considera mais bonito, como o corpo de uma estrela de cinema.

Episódio após episódio persiste a mesma fantasia de alcançar a aparência de uma estrela de cinema. “Demos-lhe uma bela boca natural exuberante”, conforme declarou Dr. Perlman (episódio 14, 2ª temporada), e completa: “Ela saiu parecendo como uma estrela de cinema”. Nas palavras de outros participantes, La Paula diz sobre os dentes: “Eu estou ansiosa para ter um belo sorriso de estrela de cinema” (episódio 16, 2ª temporada). No mesmo episódio, a participante Belen exclama ao final de sua transformação: “Eu me senti como uma estrela de cinema. Recebi o tratamento de estrela”. Na cerimônia de revelação de Tammy Guthrie (episódio 13, 2ª temporada), seus amigos gritaram: “Ela se parece com Britney Spears!”, e o narrador *off* completa: “De suburbana a estrela de Hollywood”.



Chamada comercial do programa (2ª temporada)



Na sequência: a participante Tammy com o médico Garth Fisher e as imagens da mudança facial.

As declarações acima sugerem que os procedimentos cirúrgicos e estilísticos podem lançar pessoas “normais” ao panteão das celebridades. Como Braudy (1996, p. 6) sugere, *“grande parte da vida cotidiana norte-americana reforça que devemos aspirar à fama porque é o melhor, talvez a única, maneira de ser”*. Como se parecer um famoso, ou tornar-se celebridade significasse implicitamente significasse viver melhor. Não importa se as celebridades da mídia são alvos audazes do olhar do espectador, expostas em fotos, condenadas quando se apresentam comuns – com celulites, rugas ou magreza assustadora –, o

desejo de ser uma estrela, para estes participantes, é o equivalente a um conto de fadas do século 21. Grande parte das participantes do *reality* fala constantemente de “se sentir como uma princesa” e o programa, frequentemente, reforça esta associação conduzindo as participantes às suas festas de revelação em carruagens puxadas por cavalos. Já entre os homens, a preferência no transporte recai num carro esporte, como John (episódio 13, 2ª temporada), que apareceu em sua festa de revelação em um Lamborghini, mais ao estilo James Bond do que de Príncipe Encantado.

Em decorrência desta “fama instantânea” é comum participantes serem convidados para contar suas histórias (e exibir seus corpos alterados) em programas de TV, que vão desde a Oprah Primetime Live (NBC) e Good Morning America (CNN), além do assédio da mídia impressa.



Revista semanal *Woman's World*, janeiro de 2004.



Revista *Elle*, edição de janeiro de 2004.

Conforme Blum (2003, p. 52), “uma vez que a beleza torna-se disponível para todos, de todas as classes, raças e etnias, então emerge como não mais uma condição de privilégio”, ou seja, é como se o processo de transformar pessoas comuns em “belezas célebres” tirasse o prestígio, *glamour* que o léxico “beleza” carrega em si.

É evidente que as dezenas de pessoas que passaram por *Extreme Makeover* não são suficientes para derrubar a grande disparidade entre classificações, como entre rico e pobre, exuberante e simples, célebre e anônimo. Porém, devemos considerar a forte influência de um programa transmitido em horário nobre, que cultua a aparência. Se examinados por uma “feiúra bizarra” ou admirados por uma “aparência glamourosa”, somos todos objetos do olhar, intensamente conscientes de que há olhos (ou câmeras) nos observando e nos julgando a todo tempo.

Ao corrigir a distância entre os ideais sociais, no que cerne à aparência, e a experiência vivida pelos participantes, *Extreme Makeover* propõe tornar a vida destes mais feliz. É um fim que parece válido. Afinal, por que a biologia deve determinar a beleza? Por que não os vestígios de classe e circunstância que se inscrevem sobre o corpo podem ser substituídos,

mas não se apagam por completo? Questões como estas mapeiam a cabeça daqueles que se propõem a participar de *realities* de transformação, e ao fato da beleza fazer parte mais de um de um consenso social que de questões biológicas é ignorado.

O vislumbramento diante do resultado é a chave do sucesso do programa. A participante Kim Rodriguez (episódio 10, 3ª temporada), em entrevista a Charles Gibson no programa *Good Morning America* (setembro de 2004), afirmou: “Eu sempre acreditei que eu era uma pessoa linda por dentro, e o que eu precisava fazer era refletir isso em minha aparência. Então, agora, eu me sinto completa. Sinto-me como todos os outros”. Mais uma vez, percebemos a articulação de posições “dentro e fora” que se fundem, culminando em uma sensação penetrante de normalidade, e juntamente com esse senso de normalidade percebida vem a crença de que o poder surge quando se consegue uma versão “verdadeira” de si mesmo, o que permitiu Amy Taylor dizer “eu sou eu agora”, ou um amigo de Anthony declarar: “Ele agora se parece com o que ele é”.

Assim, sendo olhado de uma forma apreciativa ou sexualizada, o participante recebe do programa a segurança para assumir uma postura mais confiante, capaz de afirmar-se mais, de se sentir melhor, de parar de se esconder. *Extreme Makeover* anuncia que pode não só ser mais fácil, mas é social e politicamente mais vantajoso “juntar-se aos belos”, em vez de ser alvo de suas críticas.

Sander Gilman (1999, p.3) argumenta que “*a crença de que podemos mudar a nossa aparência é libertadora. Estamos mais inclinados a pensar que mudar a nossa aparência nos faz acreditar que temos sido libertados*”. De fato, os participantes do *reality* parecem sinceramente alegres, e percebe-se ser verdade que a mudança do corpo alivia angústias psíquicas, indo, assim, do sofrimento ao que consideram realização.

Analogicamente, pode-se rever as situações descritas na sequência em que acontecem no *reality* com a *Jornada do Herói*, enunciada por Joseph Campbell (1949), no livro *Herói de*

Mil Faces. Em suma, a obra retrata a trajetória de um herói que sai de sua rotina e enfrenta uma situação especial, não importando se ele a procurou, se foi induzido, ou se por força das circunstâncias ele teve de enfrentar; este herói retorna ao seu mundo transformado, após viver a experiência. Campbell traça um roteiro, hoje bem popular no universo das produções cinematográficas, porém que nem sempre é seguido à risca. Para ele os passos que constituem a jornada do herói são:

- 1) Mundo comum: a identificação do herói com o seu mundo normal, a sua rotina, o seu ambiente, as suas relações.
- 2) Chamado para a aventura: o herói recebe um chamado à aventura, seja através de alguém, de algum fato incomum que lhe ocorre, de uma ideia, uma crise existencial.
- 3) Recusa do chamado: ele recusa num primeiro momento o chamado, reage às mudanças que poderiam ocorrer em sua vida com a aceitação, o novo lhe assusta.
- 4) Encontro com o mentor: o mentor pode ser uma situação metafórica, ou alguém que lhe dê o impulso que precisa para tomar a decisão de partir.
- 5) Travessia do limiar: é o momento em que o herói forçado pelas circunstâncias ou por vontade própria, sai da rotina e inicia a jornada.
- 6) Testes, aliados e inimigos: a maior parte da história se concentra nessa etapa. No mundo especial o herói passa por vários testes durante os quais forma alianças e inimizades.
- 7) Aproximação do objetivo: é aqui que o herói mais se aproxima do seu desejo, da concretização do seu plano, mas é também um momento tenso pela possibilidade de sua não realização.
- 8) Provação suprema: nesta etapa o herói mergulha no ponto máximo da crise, em que o desafio diante dele é supremo. Muitos riscos, muita emoção, momento de muito suspenso.

- 9) Conquista da recompensa: vencida a prova, o herói sai vitorioso e obtém a recompensa que é o objeto do seu desejo, da sua luta, da sua jornada.
- 10) Caminho de volta: o herói inicia o caminho de volta ao mundo que abandonara para viver a aventura.
- 11) Depuração: alguma situação pendente poderá ter o herói que resolver.
- 12) Regresso transformado: é quando o herói está de volta mas já não é mais o mesmo, ele retorna amadurecido, transformado.

Analisemos a jornada a partir do programa exibido em abril de 2005, com a participante Katie Cox, uma jovem de 18 anos que nasceu com uma deformação no maxilar (episódio 18, 3ª temporada). Katie foi a primeira adolescente a ser escolhida pelo programa, que em sua abertura já anunciava: *“More than a dream, a miracle”*.

De acordo com o primeiro passo da jornada, em seu mundo comum, a jovem é retratada, inicialmente, com todo o sofrimento que passa em decorrência de sua aparência. Nas cenas iniciais, temos Katie na escola, jogando basquete com os colegas de turma, depois são mostradas algumas fotos da menina ainda criança, sobrepondo-se seu depoimento. A jovem termina o *take* com clara demonstração de tristeza por sua aparência, se questionando: *“Why me?”*





Na sequência, Katie aos 3 e aos 18 anos: nariz pequeno e queixo extremamente protuberante

O segundo passo, ou seja, o chamado, ocorre quando Katie relata sua insatisfação pela aparência e as dificuldades que tem em mastigar. Segundo sua mãe, que a acompanha, ela não consegue mastigar um simples sanduiche, pois não os dentes inferiores não se alinham com a arcada superior.

O terceiro passo, a recusa, não acontece. Ao longo de seu depoimento, a jovem relata situações que a constrangem, como, por exemplo, o fato de ela nunca ter beijado um garoto, e a vontade de não se sentir mais “*outcast*”, ou seja, rejeitada. Neste momento, Katie relata que, nas horas livres, é voluntária em uma instituição para crianças carentes, tarefa que ela ama, pois nunca é julgada e recebe muito amor. Antes de seu encontro com o cirurgião, Katie conta a uma amiga, por telefone, o quanto está com medo e assustada, mas está perseverante e ansiosa para começar a transformação.

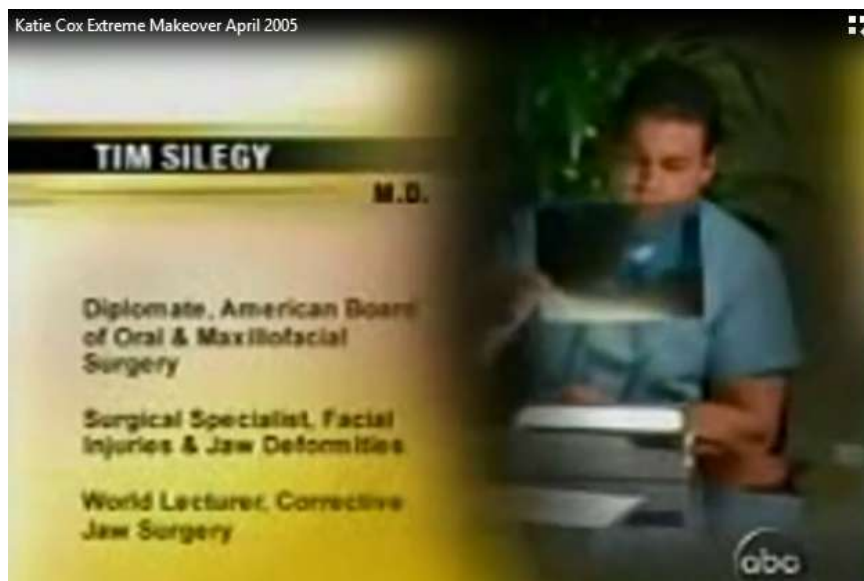


Momento da revelação que Katie irá participar do programa.

O quarto passo, ou seja, o encontro com o mentor, ocorre em Long Beach, Califórnia. A jovem é consultada por Tim Silegy, médico especialista em reconstrução facial e correção mandibular. Após explicar a situação, o médico afirma que trata-se de uma cirurgia de reconstrução, não apenas uma plástica.



Primeiro encontro com Dr. Silegy.



O currículo do médico é exibido, conforme a gramática do programa.

O médico é mencionado como “arquiteto facial” pelo narrador *off*, o que ressalta ainda mais a tarefa de reconstrução meticulosa que ele terá pela frente.

O quinto passo, que marca o início da travessia, acontece no dia da cirurgia de Katie. Pelo fato da jovem ter apenas 18 anos, sua mãe a acompanha, porém esse fato não é comum no *reality*. Geralmente essa é uma trajetória que o participante faz sozinho.



Katie e a mãe antes da cirurgia.

O sexto passo, que inclui os testes, os aliados e possíveis inimigos, pode ser relatado a partir do próprio momento da cirurgia, em que a equipe médica conduz o procedimento. Os testes que a jovem enfrenta correspondem às dores pós-cirurgia, ao sacrifício para fazer dieta, haja vista que ela estava um pouco acima de seu peso, e a saudade da mãe, que teve que deixá-la após a cirurgia. Neste momento, Katie também se vê, pela primeira vez, com seu novo maxilar. Em seu depoimento, a jovem afirma: “*I look normal, I look like everybody else*”, o que reforça o desejo inicial pela transformação, expresso no primeiro momento de sua fala, no início do programa, ou seja, a paixão que motivou Katie a buscar a transformação.





Na sequência: a cirurgia e o primeiro encontro com o médico após a cirurgia.

Para o sétimo passo, a aproximação com o objetivo, uma grande equipe de profissionais é reunida: a esteticista Ava Shambam para tratar da pele, tratamento dentário com os doutores Grinff e Rosement, para colocação de porcelanas. A visão da jovem também foi analisada pelo doutor Robert Maloney, porém Katie, por ter apenas 18 anos e em função de seu problema não estar totalmente estabilizado, não poderia sofrer correção cirúrgica. Mas, como forma de remediar, o médico providencia lentes de contato. Além desses profissionais, a equipe também conta com o fisiologista e *personal trainer* Michael Thurmond (Katie perdeu 13 quilos e 5 cm de cintura), e do apresentador e *personal style* Sam Sambora.



Pele e sorriso transformados.

O oitavo passo, a provação, pode ser descrito como a saudade forte que a jovem vai sentindo, especialmente na quinta e sexta semanas, de sua família. Katie liga para a mãe e para irmã e chora ao telefone.

A conquista e a volta, nono e décimo passos, são concretizados com a preparação de Katie, com o auxílio de mais profissionais de beleza, como o *hair stylist* Guy Reggio e a maquiadora Darcy Guilmore. Assim, 13 quilos mais magra, com um rosto remodelado, sorriso novo e livre dos óculos, a jovem se prepara para o retorno.



Katie, finalmente, se olha no espelho, após a transformação.

O momento de depuração, expresso no décimo primeiro passo, é refletido a partir do *flashback* que o programa faz, desde o início da jornada, e o narrador *off* relata os desafios, as mudanças sofridas pela participante.

Finalmente, o décimo segundo passo, o regresso, culmina em uma grande festa, na qual a participante é recebida pela família e por amigos que, deslumbrados, se emocionam diante da nova imagem da jovem Katie Cox.

As últimas palavras da participante de 18 anos não diferem muito do depoimento final dos demais participantes de *Extreme Makeover*: o referir-se com paixão e vontade pela transformação, a gratidão pelo momento que mudou suas vidas e a certeza de que, agora, exibem no corpo a beleza que só existia na essência de cada um.



Antes e depois de Katie Cox.

Capítulo 4

Vivendo o *Tabu*

*“Somos nuestra memoria,
somos ese quimerico museo de formas inconstantes,
ese monton de espejos rotos”.*

Jorge Luis Borges

Sendo a nossa uma sociedade extremamente visual, a busca dessa singularidade, dessa diferenciação, passa necessariamente pela imagem: roupas, acessórios, maquiagens, penteados. O rompimento da fronteira da pele, que nos permite a mudança das cores da epiderme e da feitura de incisões, queimaduras, perfurações, mutilações e implantes de diferentes tipos, com a finalidade de modificar os contornos e acrescentar elementos à silhueta, possibilita a criação de novas dimensões estéticas, e faz com que o corpo deixe de ser uma referência estável e passe a representar um bem que se possui.

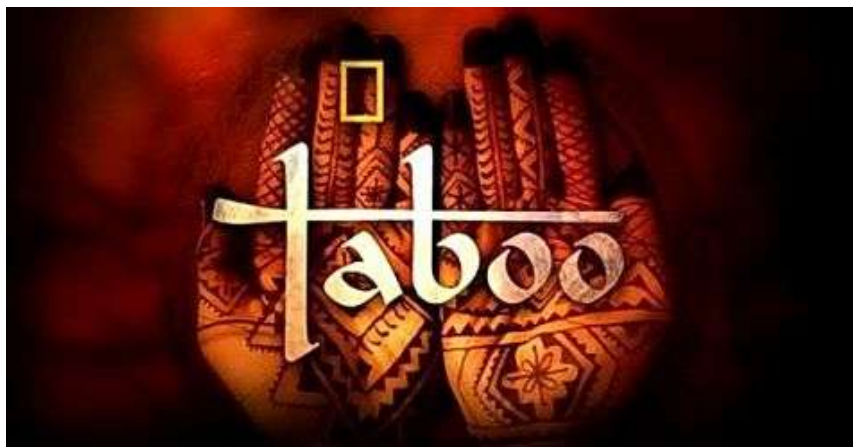
Segundo Le Breton (1995), a única forma de o sujeito andar pelas ruas sem chamar a atenção é ser um indivíduo comum, sem qualquer diferenciação corporal. Porém, se o corpo é o que nos distingue uns dos outros, torna cada ser singular. Diante desse fato, o autor afirma que qualquer modificação é considerada plausível de julgamento pela sociedade, e uma das maneiras de estudar as formas sociais é a partir do corpo, pois a perturbação introduzida na (des)configuração do corpo “*é uma perturbação introduzida na coerência do mundo*” (LE BRETON, 1995, p.64-65).

O corpo humano, outrora considerado como obra da natureza – evocando-nos por isso a ideia de algo intocável -, passa, então, principalmente devido aos avanços tecnológicos e científicos que permitem alterações mais precisas, a representar, de forma contundente, um misto entre inato e adquirido. Pertencendo a uma sociedade globalizada, na qual é cada vez mais difícil a conservação de características próprias sejam estas individuais, sociais, e em que tudo é descartável e mutável, o indivíduo adquire a opção de construir seu corpo conforme seu desejo, suas paixões.

Nós levamos você ao redor do mundo a explorar comportamentos e estilos de vida que são aceitáveis em algumas culturas, mas proibido, ilegal ou insultado em outros. Mas nesta temporada, nós estamos procurando em nosso próprio quintal. Taboo EUA passa por trás das portas fechadas e

cercas de casas que parecem mais normais da América para encontrar algo que só pode ser descrito como tabu. E apresentaremos o que foge dos limites do bom gosto, aceitação social; aqueles hábitos obsessivos, seus relacionamentos e seus estilos de vida. (Texto de abertura da série *Taboo America*, 30/09/2002)

A série-documentário *Taboo* teve seu início em 2002, nos Estados Unidos, produzida e exibida pelo National Geographic Channel. O foco do programa é direcionar um olhar educacional para os rituais "tabu" e as tradições praticadas em algumas sociedades, ainda que proibidas e ilegais em outras. Cada episódio tem em média quarenta minutos, e detalha temas específicos, como rituais de iniciação, modificações corporais, comportamentos estranhos, etc., concentrando-se naquilo que tendencialmente é mais incompreendido, desprezado, ou repudiado por grande parte da sociedade. A marca da série encontra-se no fato de que seus produtores não a pensaram como contínuo de episódios que se complementam, em cada temporada varia muito a temática.



Taboo USA, 2002.

Em sua primeira temporada, em 2002, *Taboo USA* trouxe como tema as modificações corporais. O episódio três, de outubro, e o episódio nove, de dezembro do mesmo ano, trazem a tatuagem e a mudança de sexo, respectivamente. Outras mudanças e condutas aplicadas ao

corpo são tematizadas ao longo das temporadas, e exibidas ainda hoje, na décima segunda temporada.

Alguns anos mais tarde, o então agora chamado NatGeo Channel resolveu expandir a ideia do programa, e seu território para a América Latina. E, finalmente, em 23 de maio de 2010, às 22h, teve sua estreia a primeira produção totalmente realizada na América Latina para o National Geographic International. *Tabu América Latina*, como foi chamado, é uma série-documentário que explora os costumes distintos - e às vezes perturbadores - de diversas culturas, como hábitos relacionados a cultos, aos extremos das paixões que transformam ou deformam o corpo humano, à fé, além de rituais de iniciação e comportamentos de tribos urbanas. Em seu primeiro episódio o tema foi “modificações corporais”. A primeira temporada, composta por 12 episódios de quarenta minutos cada, percorreu mais de 20 cidades, localizadas em diversos países, em busca de histórias impressionantes, com cenas gravadas no Brasil, Argentina, Colômbia, México e Venezuela.

Carmen Larios, produtora executiva da NatGeo, declarou que os produtores estavam em busca de um projeto que fosse altamente atraente e, ao mesmo tempo, relevante para a região. “Consideramos que *Tabu América Latina* reúne as duas qualidades. A série apresenta uma grande diversidade de temas surpreendentes, contemporâneos e que fazem parte de nossa cultura”, disse à *Folha de S. Paulo*. Para promover e divulgar a série, o canal organizou um espetáculo de suspensão corporal em plena Av. Paulista. Na *performance*, Rafa Gnom, blogueiro com dezenas de alargadores e tatuagens, foi suspenso em posição vertical por dois ganchos presos à pele, próximos aos ombros. A elevação foi feita por um guindaste e ele ficou pendurado a uma altura de 50 metros por mais de duas horas.



Na sequência, a suspensão de Rafa Gnomo para a divulgação do *Tabu América Latina*.
(20/05/2010)

O impacto causado pelas linguagens que usam o corpo como suporte se deve, entre outros motivos, ao caráter sagrado do corpo e ao fato de que nossa cultura há séculos determina – embora para grande parte da população isto já esteja mudando – que o corpo seja preservado da exposição pública, pois é ele um lugar da intimidade e da dor. A série-documentário explora esse a chamada *body modification*, a qual, segundo Pires (2010, p. 23),

(...) ao criarem novas formas, texturas e cores, ao alterarem, dividirem e amputarem membros e partes do corpo, ao acrescentarem e introduzirem elementos novos, feitos de materiais distintos, fazem com que o corpo, antes conhecido, reconhecido, semelhante e esperado, torne-se diverso e surpreendente.

É notório no que tange às paixões que nossas ansiedades, ambições, experiência de vida, aprendizagem, frustrações ficam marcadas no corpo e são visivelmente refletidas no corpo. Um exemplo disso é tatuagem, hoje, uma das mais comuns modificações corporais. Essa “marca” pode traduzir algumas das ânsias de vida do sujeito, guardadas no corpo e exposta através dele, mostrando uma necessidade de salientar singularidade diante da massa populosa.

Em seu texto de abertura, o narrador *off* de *Tabu América Latina* discorre sobre o corpo, demonstrando, mais uma vez, a importância que este tem na sociedade e como sua forma pode ser aceita, ou repudiada, considerada um tabu.

Muitas pessoas diriam que o corpo é um templo sagrado. Embora o homem sempre tenha usado o corpo para se identificar e se diferenciar, alguns ousam transformá-los com técnicas dolorosas e extremas, que seriam consideradas tabu por muitos. Até que ponto alguém é capaz de chegar para marcar esta diferença? Homens e mulheres desafiam normas transformando a aparência para diferenciar-se dos demais, mesmo conscientes que, em alguns casos, essas mudanças são irreversíveis. Para cada corpo transformado, tatuado ou mutilado há um artista. (Texto de abertura da série *Tabu América Latina*, em sua estreia na TV, em 23/05/2010)

4.1. Documentando os tabus corporais na vida real

A série-documentário *Tabu*, desde a sua origem nos Estados Unidos, foi idealizada exclusivamente para a televisão. O gênero documentário apresenta compromissos com a caracterização do “real”, assim como o *reality show*, porém, o formato costuma ter uma produção mais simples, sem estúdio, sem *glamour*.

De acordo com Nichols (2005), a tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade. Esta produção de verossimilhança, ou de veracidade, cria uma impressão forte que começou com a imagem fílmica bruta e a aparência de movimento: não obstante a pobreza da imagem e a diferença em relação à coisa fotografada, a aparência de movimento permaneceu indistinguível do movimento real. Segundo o autor, “*quando acreditamos que o que vemos é um testemunho do que o mundo é, isso pode embasar nossa orientação ou ação nele*” (p.20).

Em sua etimologia, o termo “documentário” é proveniente de *docere*, palavra latina para “ensinar”; e em uma abordagem sociológica, transmite a ideia de coletividade:

O público está envolvido como membro de um coletivo que tem algum direito de se sentir responsável ou envolvido com os indivíduos cuja história está sendo dita. É esta presunção de relevância pública de circunstância individual que dá ao documentário sua distinção como um gênero (CHANEY, 1993, p. 57).

Notadamente, a abordagem de Chaney (1993) sobre as características do gênero documentário lembra bastante a concepção de um *reality show*: envolvimento do público e identificação com as histórias. Tanto em um gênero quanto no outro os espectadores esperam que aconteça uma transformação da prova (ou seja, dos elementos expostos no programa) em algo mais do que simples fatos comuns, e ficamos decepcionados se isso não acontece (NICHOLS, 2005, p.68).

Enquanto produto televisivo, a série-documentário *Tabu* procurou adaptar as condições de produção impostas pelo gênero, moldando-as com a dinâmica exigida pelo

espetáculo televisivo (música, cores, elementos gráficos de exposição), o que fez do programa atraente e esteticamente harmonioso.

Com relação à verossimilhança, Nichols (1993, p. 232) insiste que a verdade em documentário depende de *“uma tensão entre a representação e o representado vivida pelo espectador. Remover esta tensão, entre um reino de engajamento estético, e as qualidades e as tensões específicas não se aplicam mais”*. No entanto, esta compreensão ainda depende do primeiro plano dos processos de construção de sentidos, similar ao *making of* de filme, pois é na mente humana que ela acontece.

O autor usa o termo “vivificar” e argumenta que vivificação é um conceito central no documentário, o objetivo de grande parte dos realizadores à procura de verdade depositada na tentativa de um filme fazer o público sentir a experiência apresentada na tela. O que Nichols (1993) defende, no entanto, é que o que o público deve sentir não a experiência do que seria estar no local das filmagens, mas a de sentir-se parte do processo de dar sentido àquele mundo. Para o autor, a mente, quando se apresenta com as tensões entre representação e experiência, deve encontrar as diferenças entre ambas e criar lá uma conexão, formando, assim, a coerência da contradição. Assim, através do experimento do documentarista em vivificar os processos mentais de construção de significado a partir de contradição, é feita uma tentativa de apresentar a verdade documental da experiência humana.

Tendo o compromisso com a verossimilhança e estando sua concepção de verdade associada à interpretação do espectador, alguns elementos se mostram evidentes quando comparamos uma obra de ficção com outra de não-ficção. Bill Nichols (2005) apresenta a comparação dos elementos na tabela abaixo:

	Documentário	Ficção
Primeira Intenção	Difundir uma ideia	Entretenimento
Produção	Simples	Elaborada
Filmagem	Em campo, não no estúdio, sem muitas retomadas (retakes)	Em estúdio, com muitas retomadas (retakes)
Personagens	Não profissional	Profissional
Edição	Editado e organizado de acordo com a lógica argumentativa	Continuamente editado, estabelecendo relações de tempo e espaço (narrativa)
Elemento Central	Ideia, lógica, argumento	Personagens centrais
Voz Narrativa	Fundamental	Ausente ou sem muita importância
Organização da Equipe	Sem muita distinção de funções	Com distinções de funções
Roteiro	Simples, com improvisos	Elaborado
Subsídios	Daquele que se interessa em compartilhar / difundir ideias	Produtores que vendem mercadorias
Distribuição	Menor público	Público de massa
Julgamento da Audiência	Com base no poder de persuasão	Com base na plausibilidade e no fascínio

Tabela 1: diferenças entre obras de ficção e não-ficção.

Fonte: NICHOLS, 2005, p. 127

Considerando a peculiaridade dos gêneros, tanto o documentário quanto o *reality show* estabelecem um contrato de compromisso com a representação da vida real, ou seja, ambos trabalham com o princípio da verossimilhança, da exibição da vida “*sem script*”. Fernando Andacht (2011, p.104) descreve que “*todo formato da mídia é uma representação ou signo do real e não uma transposição*”. O autor ressalta: “*como o arco íris, que é a manifestação do sol e da água, toda representação consiste na convergência de um sistema representacional e do real*” (idem). Assim, as produções classificadas de não-ficção, das

quais destacamos os documentário e *reality shows*, apresentam um ponto de convergência entre si, o que confere a sensação de proximidade com o espectador, sujeito da vida real.

4.2 O discurso e as paixões no gênero documentário

Um universo de discurso como o televisivo deve ser visto como processo de produção ou como uma microsemiótica, enquanto os textos-enunciados são vistos como produto, resultante do percurso gerativo da enunciação de codificação e de decodificação, isto é, como resultado do *fazer persuasivo* de um sujeito enunciador e do *fazer interpretativo* de um sujeito enunciatário.

Conforme a explicação clássica, retomada da Antiguidade Greco-Romana, no período do Renascimento, a verossimilhança desempenha um importante papel entre os sujeitos. Trata-se do princípio estético grego da *mýmesis*, segundo o qual “a arte imita a vida” e “interpreta a *psyché* humana”, ou seja, elementos cruciais da natureza humana, da alma, dos impulsos, da afetividade, das paixões. É o que sucede, por exemplo, com a apreciação de filmes, documentários, *realities* e de novelas televisivas, por parte do grande público.

O produto audiovisual como arte exige uma semiótica sincrética complexa, pois além dos textos verbais e não-verbais, que retomam cenas e falas reconhecidas pelos espectadores, há outros textos, como a música sugestiva, os sons e a tonalidade da fotografia que, por sua vez, constituem novos discursos na arte cinematográfica dos documentários, que tem características do discurso literário. No discurso no documentário, segundo Pais (1997), apresenta-se a função estética, que vai de acordo com o olhar do câmera, fazendo da imagem captada uma fotografia, que é um texto não-verbal, e é produto de um processo discursivo que revela, neste caso, um recorte da realidade que se quer reportar..

De acordo com Nichols (2005), a retórica é forma de discurso usada para persuadir ou convencer os outros de um assunto para o qual não existe solução ou resposta definida, inequívoca. Assim sendo, o documentário é uma *representação* do mundo em que vivemos, este apresenta uma determinada visão de mundo, uma visão com a qual, talvez, nunca tenhamos deparado antes, ainda que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares.

Julgamos uma reprodução por sua fidelidade do original – sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução. (NICHOLS, 2005, p.48)

Nichols ressalta também que nos documentários falamos de assuntos que ocupam nossa vida da forma mais apaixonada e perturbadora. Esses assuntos seguem os caminhos de nosso desejo, nossas paixões, conforme chegamos a um acordo com o que significa assumir uma identidade, ter uma ligação íntima e pertencer a uma coletividade. Identidade pessoal, intimidade sexual e pertença social são outras maneiras de definir os assuntos do documentário.

A sensação de realismo de revelação do que a vida tem a oferecer quando é filmada com simplicidade e sinceridade, não é, de fato, uma verdade., mas um efeito obtido pelo emprego de meios específicos, definidos, porém discretos. Corresponde a uma das três formas importantes em que o termo “realismo” tem relevância para o documentário, as quais Nichols (2005, p.128-129) classifica como:

Realismo fotográfico: também designado de *realismo físico* ou *empírico*. Gera um realismo de tempo e lugar, por meio da fotografia de locação, da filmagem direta e da montagem em continuidade, em que são minimizados os usos distorcidos e subjetivos da montagem defendidos pela vanguarda.

Realismo psicológico: implica a transmissão dos estados íntimos de personagens e atores sociais da maneira plausível e convincente. Ansiedade, felicidade, raiva, êxtase, etc. podem ser retratados e transmitidos realisticamente. Consideramos realística a representação desses estados quando sentimos que a vida interior de um personagem foi transmitida de modo eficiente, mesmo se, para isso, o diretor teve de recorrer à inventividade, prolongando um plano mais que usual, adotando um ângulo revelador, acrescentando uma música sugestiva ou sobrepondo uma imagem ou sequência à outra.

Realismo emocional: diz respeito à criação de um estado emocional adequado no espectador.

Segundo o autor, todas essas três formas de realismo têm igual importância para o documentário.

Finalmente, do ponto de vista da experiência, conforme Nichols (2005), esta não pode ser abreviada em explicações, pois sempre as ultrapassa.

Compreendemos isso intuitivamente. Os documentários continuam abertos a uma diferença de magnitude entre suas próprias representações e o que eles representam permitem que continuemos abertos ao processo real e histórico de forjar uma sociedade e cultura, com valores e crenças jamais redutíveis a um molde único ou a um sistema rígido. (NICHOLS, 2005, p.201)

4.3. O tabu dos *outsiders* da *body modification*

A *body modification*, conceito usado para designar as modificações corporais executadas das mais diversas formas – usando-se desde produtos químicos até intervenções cirúrgicas -, nos apresenta uma “realidade” em que as definições de natureza humana e cultura se interpenetram, causando na maior das vezes um desconforto, um estranhamento. O corpo, que em quase todas as sociedades tem sido matéria de interferências culturais, passa agora, no período histórico em que nos encontramos, por radicais transformações.

As práticas de transformação corporal realizadas em pessoas que têm poder, e isso não apenas significa poder aquisitivo, mas um *status* social e, principalmente, midiático, ao serem relevadas, são aceitas e euforizadas. A própria tatuagem, que por muitos anos foi tida como prática marginal, hoje é usual a várias celebridades, principalmente entre as mais jovens. Porém, uma prática mais agressiva, como a cirurgia plástica, nunca foi socialmente recebida com repúdio, talvez por ser uma atividade que até pouco tempo era apenas acessível a uma alta classe social, o que chega a ser sinônimo de poder, talvez por ser uma solução para corrigir “defeitos” no corpo e esta insatisfação seja comum a muitas pessoas.

Na *body modification*, como o suporte da representação é o corpo, o tato, o toque e o contato são imprescindíveis. Nessa prática há a proximidade física entre quem recebe e quem aplica a modificação; há a manipulação, que sempre interferirá dentro do contorno que separa o que é interno do que é externo: a pele.

Segundo Ferrareto (2010, p. 85)

Uma “regata”, um *piercing*, um par de botas (talvez no alto verão), não são apenas uma roupa de algodão, um prego enfiado no nariz ou um calçado; são o troféu obtido pela conclusão de uma longa, e nem sempre pacífica, negociação, na qual todos os participantes arriscam algo de importante

(inclusive “eles”, os “velhos”). Como todos os troféus tem altíssimo valor simbólico, e, como todos os símbolos, servem para comunicar, têm uma sintaxe própria, e remetem a uma capacidade específica de decodificação presente nos interlocutores. São, em suma, as palavras e as frases da linguagem da subjetividade e da intersubjetividade, e as balizas de um percurso longo e cansativo.

Ainda conforme a autora, é por meio do corpo, do vestuário e do comportamento que produzimos enunciados definidos pelas regras sociais. É a sociedade que “nos enuncia”: nós somos o discurso. Vestimo-nos como homens, mulheres, velhos ou jovens, para o trabalho, para noite, segundo normas que não decidimos sozinhos. E, ainda que a infringamos, estaremos mesmo assim exprimindo a nossa diversidade em relação aos outros e a recusa das regras coletivas.

Enfim, o modo pelo qual nos apresentamos em sociedade é uma representação de nós mesmos, da nossa personalidade, do grupo ao qual pertencemos, dos nossos gostos estéticos e da nossa visão de mundo. Ao escolhermos um modo de nos apresentar, vestir e de nos comportar, estamos seguindo ou infringindo as regras sociais; mas, ainda que inconscientemente, estamos sempre nos relacionando com elas, e nessa relação exprimimos a nossa individualidade.

A problemática da *body modification* encontra-se no campo da estética construída dentro de uma perspectiva de grupo, pois, em alguns grupos as modificações significam beleza, ao passo que para os “outros” significa feiúra. Nesta concepção, o conceito de Elias pode ser retomado, no qual temos os *outsiders* (modificados) em um contexto social em que já existem os estabelecidos (não modificados). Os *outsiders*, conforme Nöbert Elias (2000), são indivíduos que não possuem vivências e experiências ligadas às regras e normas estabelecidas por um setor homogêneo da sociedade; eles são os dissidentes ou “fora da ordem”. Porém, esse é um conceito que deve ser relativizado, pois os *outsiders*, em algumas

situações, viram os estabelecidos e vice-versa, tudo depende da cultura a qual pertencem os indivíduos.

São diversas as técnicas de modificação corporal considerada *outsiders*, e para muitos estas são também constituem uma forma de representação artística, em que o corpo é a superfície de inscrição. *Surfaces*, *branding*, escarificações (*cuttings*), língua bifurcada (*tongue splitting*), alargadores, implantes subcutâneos, tatuagens e suspensões corporais são algumas técnicas que estão ganhando alguma popularidade, e já fazem parte da pauta de programas midiáticos, como é o caso da série *Tabu* e de outros programas que mostram a *body modification*, como *Miami Ink* (TLC, 2005 a 2008) ou suas outras versões em Los Angeles, Nova Iorque e Madri, *Tatuagens Terríveis* (*American Worst Tatoo*, 2012, TLC), *The Best Ink* (Syfy, 2012), *Ink Master* (TrueTV, 2012). Este último é um *reality show*, em que 16 tatuadores competem pelo prêmio de 100 mil dólares.



O tatuador Amy James e sua equipe do *Miami Ink*.

No Brasil, a produção destes programas ainda é discreta, tendo como pioneiro o *Tabu Brasil*, porém alguns programas de TV já abordaram o tema, como o caso do *Altas Horas* (Rede Globo), que em junho de 2011 teve a presença de um dos pioneiros da *body modification* no Brasil, André Meyer, lançando seu livro *Lindo de doer*. No programa, o artista falou de técnicas de modificação corporal, juntamente com quatro amigos que serviram de “ilustração” para que o público observasse o resultado de tais procedimentos. Ao ser questionado por Serginho Groisman sobre esse estilo de vida, Meyer declarou:

Sempre segui minha intuição e, com coragem, mostro neste livro outras formas de se buscar superação. Sou só mais um entre inúmeros alternativos que levam a vida num universo paralelo. Somos alternativos em busca de liberdade, bandeirantes desbravando e incentivando outras formas de encarar a vida, perfurando barreiras, divertindo pessoas, satisfazendo vontades. (palavras de André Meyer em entrevista no programa *Altas Horas*, 2011)

Mike Featherstone, na introdução de sua obra *Body modification* (2000), chamou atenção para duas correntes analíticas sobre as modificações corporais contemporâneas: a primeira foi levantada por Bryan Turner (1999), que defende que o “neotribalismo pós-moderno”, em que a *body modification* liga-se a marcas que são “opcionais, decorativas, não permanentes e narcisistas”, já que são superficiais e frias, ligadas a valores individualistas; e a segunda, na linha de Paul Sweerman (1999), sobre a qual o autor afirma que a *body modification* é uma maneira de resistir à superficialidade das sociedades de consumo e do “carnaval de signos”, demonstrando um compromisso com determinadas identidades e símbolos, ou seja, as modificações corporais constituiriam um projeto de construção que vai na contramão da instabilidade identitária tão presente nos contextos pós-modernos.

Para Pires (2005), essa tomada do corpo, que antes era privado e agora é notadamente público, constitui uma gramática e uma semiótica:

O corpo é desvendado, desembrulhado dos invólucros artificiais. Representado e apresentado nu. Seus processos biológicos são desvinculados das atividades sociais e explorados individualmente. A busca pela extração do prazer contido nas atividades diárias, pela percepção dos sentidos empregados nessas atividades, pela humanização das relações. Pela necessidade de fazer que indivíduo se perceba como corpo físico, não somente como intelecto, o corpo se fragmenta, se permite ser visto como carne. (PIRES, 2005, p. 134)

Polêmico ou não, fato é que a partir de 2005 em diante, adeptos da *body modification* passam a atuar em filmes, novelas e campanhas publicitárias. Matérias sobre o assunto e entrevistas com profissionais da área e com indivíduos que fizeram transformações corporais começam a aparecer com uma certa regularidade em revistas, jornais e programas de televisão. O *piercing*, que na década anterior ainda era visto com ressalvas – assim como a tatuagem nos anos 1960 – passa a conquistar espaços e se torna um acessório comum, principalmente entre jovens. As ressalvas agora estão destinadas a outras formas de transformações corporais, como as obtidas pela escarificação, que podem ser feitas através de incisões – *cutting* – ou de queimaduras – *branding* -, pelo *pocketing*, que é uma técnica intermediária entre o *piercing* e o implante, pelo implante e por suspensões corporais.

As fortes impressões despertadas pela imagem de corpos modificados não pela vontade própria, e sim por uma imposição genética, como os que durante muito tempo foram expostos em feiras, circos de horrores e ensaios fotográficos são, sem dúvida, responsáveis pela sensação desagradável que grande parte dos indivíduos sente ao entrar em contato com obras que exibem essas alterações. Incluímos entre as obras que despertam tais sensações os corpos modificados por técnicas analisadas a seguir, no programa *Tabu América Latina*.

4.3.1 A pele enquanto suporte para arte

De acordo com Grogard (1992), a prática da tatuagem no Ocidente tem passado por distintos contextos sociais. Inicialmente, como arte “exótica”, foi introduzida pelos viajantes e pelos marinheiros do século XVIII que, seduzidos por esta arte corporal praticada por distintos povos aborígenes (especialmente os das ilhas do Pacífico), começaram a tatuar seus próprios corpos. Deste período veio a denominação “tatuagem”, originada da palavra *tattoo* utilizada pela primeira vez por James Cook, que escreveu em seu diário a palavra *tattoo*, também conhecida como *tatau* em referência ao som feito durante a execução da mesma, onde se utilizavam ossos finos como agulhas e uma espécie de martelinho para introduzir a tinta na pele.

Posteriormente, no século XIX e no início do século XX, setores marginais da sociedade, como presidiários, meretrizes e soldados, apropriaram-se da tatuagem, que alcançou especial importância nos ambientes dos cárceres, onde foi conhecida popularmente como a “flor do presídio”. Para Le Breton (2002), a passagem por esse tipo de esfera social fez da tatuagem uma marca de marginalidade, atuando como estigma social. Nos anos de 1960, tribos urbanas – roqueiros, motoqueiros, *hippies* e, de maneira mais radical, os *punks* e os *skins* – foram se apropriando desse imaginário, adotando a tatuagem como uma marca corporal através da qual ostentavam publicamente sua vontade de transgredir regras sociais, colocando-se propositadamente à margem da própria sociedade em que viviam.

Apenas em 1980 o sentido estigmatizador do uso da tatuagem começou a mudar, com o estabelecimento de modernos estúdios dotados de equipamentos especializados, materiais descartáveis e diferentes meios de promoção. Também a profissionalização de seus praticantes, o melhoramento da técnica e, sobretudo, as novas formas de conceber o corpo

como obra-prima de construção do sujeito e aberto às transformações ganharam proporções, fazendo da tatuagem uma das opções estéticas mais procuradas pelas novas gerações.

Assim como vêm ocorrendo mudanças nos ambientes onde se efetua a tatuagem e no próprio conceito da prática, um novo *status* é alcançado pelo tatuador. Ele não é mais um simples “marcador da pele”, mas um profissional e um *artista*, com reconhecimento social.

O homem do século XX, apesar de toda fama de *tecnocêntrico* e *racional*, revela-se sentimental, atirando-se com facilidade às paixões, levado para onde leva e aponta o vento dos sentimentos e das vaidades. E o corpo sempre foi meio para se exprimir as paixões, tornando-se lugar de uma crescente afirmação da subjetividade sentimental e do relativismo da expressão corporal, seja por um sentimento de revolta, de prazer ou de crise ou afirmação de identidade.

Nos episódios dedicados à transformação corporal (exceto nos que tratam da mudança de sexo), a tatuagem é a mais evidente prática, sendo combinada a outras. Marcar o corpo com desenhos e símbolos tornou-se comum aos sujeitos da série *Tabu*, e como foi dito anteriormente, a tatuagem já não é mais repudiada como em outras épocas. Entretanto, para configurar o tema no programa foi necessário o extremo em termos de tatuagem, algo que caracterizasse o “proibido”, o “exagero”.



Vinheta de abertura *Tabu América Latina*.

“Corpos Modificados” é o episódio número 1 da série e foi exibido em 23 de maio de 2010, no Brasil. Neste episódio, os quatro casos de modificação corporal mostrados descrevem ações nas quais os corpos exibidos passam por intensos processos de intervenção. A tatuagem é uma “marca registrada”; todos os participantes são tatuados. Porém, o que chama atenção enquanto tabu é a quantidade e a intensidade de desenhos e símbolos tatuados. Emílio Gonzalez é uma das personagens presentes no documentário, e apresenta 96% de seu corpo coberto por tatuagens, do rosto aos tornozelos, além ter quatro expansões nos lóbulos, língua bifurcada, mais de dez *piercings* no rosto, seis implantes na testa e de também ter removido seu umbigo. O venezuelano, que é casado e tem dois filhos pequenos, apesar da aparência, por muitos, considerada “repugnante”, se diz normal.



Emílio Gonzalez – *Tabu América Latina*, episódio 1.

Emílio se diz um ser em evolução, que transforma seu corpo e sua mente, e tem orgulho de ser sulamericano, da Venezuela.

Aos olhos de cada um todos nós somos diferentes, porque somos seres únicos. Mas no fundo, todos somos seres humanos. Na verdade, acho que, no fundo, somos todos *freaks*. As mulheres, pelo menos aqui, em meu país, todas colocam nádegas, todas colocam seios imensos. E talvez, no fundo, elas também sejam *freaks*. Nós, latino-americanos sempre vivemos da opinião alheia. “Vou fazer uma tatuagem, mas o que vão falar de mim?”. Por que alguém com tatuagens não pode ser competente para um trabalho? Ou seja, uma coisa não tem nada a ver com a outra; uma tatuagem não mede a maldade ou a bondade, se você é capaz ou não é capaz. As pessoas ruins, pelo menos as que já fizeram mal a este país, todas usam gravatas, nenhuma tem tatuagem. Há muitos tabus e existem muitos fetiches no mundo inteiro. (depoimento de Emílio Gonzalez)

Nesta *body art*, o tatuador ganha o *status* de artista; muitos transformam seus próprios corpos em vitrines para mostrar seus trabalhos artísticos, ou seja, a modificação corporal.



O tatuador é estrela em *Corpos Modificados*, episódio 1 de *Tabu América Latina*

As tatuagens surgiram como sinais sagrados, mas também de vaidade, e foram utilizadas, sobretudo, para marcar os momentos da vida biológica (nascimento, adolescência, juventude, maturidade), registrar os fatos da vida social e religiosa, pedir proteção ao

sobrenatural e serviam também como registro de memória sociocultural para determinada cultura.

A tatuagem, hoje, mais que uma marca estética ou um amuleto protetor, representa um prolongamento da mente. O indivíduo que a adquire transfere para ela a memória de um fato ou de uma situação. A lembrança que antes habitava a memória ou em determinados objetos externos ao corpo, agora é incrustada na pele (PIRES, 2010, p.89).

O jovem Joaquin de Lima (*Cuerpos Diseñados*, quarta temporada) ilustra bem o que afirma Pires. Aos 26 anos de idade, Joaquin tem um corpo bastante transformado: fez mudanças radicais em seu corpo para expor seu “lado selvagem” e mostrar seu amor pelo escuro da noite e suas criaturas, como o lobisomem ou o vampiro. Dentre as modificações, que incluem implantes, alargadores e muitas tatuagens por todo corpo, o jovem atingiu seu extremo quando resolveu tatuar o branco dos olhos, tornando, assim, sua aparência tabu: a do primeiro e único homem com os olhos tatuados na América Latina.

Segundo Joaquin, que também trabalha como tatuador, o risco de perder a visão foi imenso. Em depoimento ao jornal venezuelano *El Editorial*, ele afirma que seus olhos tatuados não o impedem de ver os gestos de amor em seus implantes, com suas conotações míticas, e as tatuagens que adornam seu corpo, testemunhando a paixão que lhe permite expressar essa aparência vampírica.

As mudanças foram realizadas fora do país e estava ciente dos riscos, e de que a pessoa nunca tinha feito esse tipo de mudança. Ele sabia como fazer outras alterações e é muito bom na área, mas ele disse: olha, eu nunca tatuei olhos, se quiser tentar, existem esses riscos. Eu pedi que tatuasse o olho esquerdo, pois desde criança tive problemas com ele, o outro é perfeito. Após 15 dias não suportei o impacto visual de me olhar no espelho e decidi tatuar o outro olho, apesar dos riscos, eu não esperaria um mês para ver se

ele iria ficar cego ou não. Foi desconfortável , não é tanto a dor, pois eu só sentia como se você tivesse terra nos olhos, um caminhão de areia nos olhos.
(depoimento de Joaquin de Lima)

Joaquín de Lima é o terceiro homem efetivamente com olhos tatuados no mundo e o primeiro na América Latina. Apesar da aparência, leva uma vida que considera normal, trabalha em sua loja de tatuagens "Lobisomens", localizado na área popular de Cúcuta. Em sua declaração no *Tabu América Latina*, contou que planeja colocar quatro presas como lobisomem, mais implantes de silicone no rosto e colocar novo implante subdérmico no braço.



Joaquin de Lima, *Tabu América Latina*, *Cuerpos Diseñados* (2013)

4.3.2 A dor como forma de prazer e realização (escarificação, implantes, piercings, suspensões)

Em sua obra *Adeus ao corpo* (2003), o antropólogo David Le Breton afirma que na sociedade ocidental as marcas corporais escaparam dos lugares marginais e foram absorvidas pelas chamadas tribos urbanas. O autor pontua que, atualmente, o corpo, considerado pelo

sujeito “inacabado” e “imperfeito”, é completado pelo indivíduo de acordo com o seu próprio estilo, de acordo com sua vontade.

Diferentemente da apresentação bidimensional da tatuagem, intervenções como o *piercing*, a escarificação e o implante criam volumes tridimensionais, sejam através da protuberância, sejam de perfurações. O uso de alargadores e *piercings* vêm ganhando tanta proporção, que hoje é comum encontrarmos sujeitos de todas as idades e estilos fazendo uso dessa prática nos mais diversos ambientes e setores sociais. Entretanto, o uso exagerado ou incomum é o que caracteriza o tabu. Segundo o Dicionário Oxford de Língua Inglesa, a palavra *peircing* é definida como da ordem de “*buracos, orifícios, perfurações criadas em partes do corpo para usar anéis, tachas e outras joias*”. Entretanto, a *body modification* atribuiu novos modelos para o *piercing*, transformando-o em *performance*.

Em *Tabu América Latina* são retratadas duas situações extremas do uso de acessórios classificados como *piercings*: o espartilho e a suspensão. No episódio *Corpos Alterados*, último da primeira temporada, a jovem Daniela Porras recebe 12 pequenos aros em suas costas, para formar o que o *body piercing* colombiano Julio César chamou de “corpete”. Daniela é apaixonada por espartilhos e decidiu fazê-lo com seu próprio corpo. Segundo a jovem, o primeiro “espartilho” que viu foi em uma revista de tatuagens, e logo se encantou pela ideia. Em uma pesquisa na internet, Daniela viu vários e isso contribuiu para que ela desejasse, ainda mais, tal intervenção em seu corpo. “*Foi a partir daí que a vontade nasceu e o prazer de ter um, de ver como ficaria, de sentir cada perfuração e a cinta*” (sic), disse a jovem no documentário.



Na sequência: as doze perfurações e o resultado do espartilho (*Tabu América Latina, Corps Alterados*, 1ª temporada, 2010)

Segundo Pires (2005), o resgate, pelas sociedades ocidentais, dos jogos de penetração, representados pela prática do *piercing*, teve início no ano de 1971 graças a Douglas Malloy – pseudônimo de Richard Symington, um excêntrico milionário americano. Foi nesse ano que Doug reuniu pela primeira vez em sua casa sete indivíduos que, por não se conhecerem, acreditavam serem os únicos a praticar o *piercing* e outras técnicas de modificação corporal. Beatriz Pires (2005) relata a que foi considerada “primeira experiência” de suspensão da qual se tem notícia no ocidente.

O ritual de suspensão, categoria pertencente ao último dos jogos aqui apresentados, vem sendo realizado atualmente tanto em rituais particulares como em espetáculos abertos. Foi introduzido em nossa época por Fakir

Musafar e Jim Ward, quando ambos resgataram partes das práticas dos rituais da Dança do Sol (dos índios americanos) e do O-Kee-Pa (da tribo dos *mandan*) e, no início da década de 1980, realizaram conforme registrado no filme *Dances Sacred and Profanes*, uma versão desses rituais. Nessa versão, Fakir é suspenso por dois ganchos que perfuram seu peito em dois pontos distintos. Essa forma de suspensão, na qual o corpo é elevado na vertical através de dois furos feitos no peito ou nas costas, é a utilizada no ritual O-Kee-Pa. O indivíduo é mantido suspenso por aproximadamente vinte ou trinta minutos – tempo máximo para as suspensões feitas nessa posição com essa quantidade de ganchos, já que, após esse intervalo, o indivíduo é sufocado pela própria pele que, ao se deslocar, se posiciona ao redor da garganta. (PIRES, 2005, p.122)

Em *Tabu América Latina*, em seu primeiro episódio a suspensão é demonstrada. Sendo uma das intervenções mais severas que existem, a suspensão foi escolhida como *performance* para o lançamento do programa no Brasil, conforme vimos anteriormente.

No programa, Emílio Gonzales é quem a pratica, sendo suspenso pelas costas. Em sua *performance*, Emílio suporta, além de seu peso, o peso de mais duas pessoas, seja segurando-as no colo, seja através de outros ganchos colocados em seus joelhos. Segundo o narrador, o peso chega a 240 quilos, suportados apenas pela pele de Gonzalez.



Emílio Gonzales em *performance* de suspensão
(*Tabu América Latina, Corpos Modificados*, 1ª temporada, 2010)

Os rituais/*performances* permitem que a suspensão aconteça de várias formas. O indivíduo pode ser suspenso na horizontal, na vertical, sentado, e com quantidades variáveis de ganchos, dependendo de seu peso e do modo pelo qual deseja ser elevado. Essa flexibilidade possibilita que haja um aumento de tempo de duração do ritual. Evidentemente, os ganchos são dolorosos, mas os sujeitos de *Tabu America Latina* acham que a sensação de tensão na pele em movimento é inspiradora. A questão mais difícil sobre a suspensão do corpo é: “Como eu sei se estou pronto para tentar isso?”. A certeza que estes sujeitos têm é a de que suspensão exige coragem, força e prontidão mental, e só o indivíduo saberá a hora certa de fazê-la.

O segundo método evasivo de grande proporção é o implante subcutâneo. Do ponto de vista da *body art 3D*, os implantes subcutâneos podem ser fascinantes. Muitos acreditam que consiste em inserir um objeto sob a pele, porém, na situação de modificação do corpo, um implante é um dispositivo colocado sob a pele humana para fins decorativos. Tais implantes podem ser subdérmicos ou transdérmicos, ou seja, inseridos totalmente sob a pele, ou tendo parte dele sob a pele, como é o caso dos pinos e chifres.

Em *Tabu*, duas personagens chamam atenção devido a seus implantes: Maria José, a “mulher vampira” e Tubal Caim, “El diablo”.



“Mulher Vampira”: quatro implantes de titânio na testa
(*Corpos Alterados*, 1ª temporada, 2010).

Mesmo não vivendo em uma caverna, nem bebendo sangue, a mexicana Maria José Cristerna, advogada e mãe de quatro filhos, é conhecida como a “Mulher Vampira”. Seu corpo é 100% coberto por tatuagens, além de ter vários *piercings*, implantes de titânio, simulando chifres. No documentário, Maria contou que as agressões sofridas em relacionamentos amorosos foram o que a impulsionou a reinventar seu corpo. Entretanto, não é apenas contra estas lembranças que a advogada tem de lutar todos os dias; as severas críticas de seus vizinhos e o preconceito social forçaram-na a fazer de sua paixão, a modificação corporal, sua fonte de renda. Hoje, ela não só transforma o seu corpo, mas o de seus clientes, que veem a oportunidade de buscar uma aparência diferenciada, através do trabalho que Maria deixa refletido em seus corpos.

A segunda personagem mudou seu nome real, Luis Fabián, para Tubal Caim. Este colombiano vem, há vários anos, passando por intervenções na tentativa de se tornar parecido com um diabo. Ele passou por várias operações, cortou nariz e orelhas, implantou dois chifres de silicone na testa e tem outros implantes subcutâneos no corpo, além da boca emoldurada por *piercings*. Tubal Caim é também tatuador especialista, e seu corpo foi alterado por Emilio Gonzalez, também personagem de *Tabu America Latina*.



“El diablo”: dois chifres de silicone implantados na testa.

(*Corpos Modificados*, 1ª temporada, 2010)

Finalmente, a última intervenção severa destacada em *Tabu* é a escarificação, técnica antiga que consiste em uma série de incisões profundas na pele, feitas por meio de madeira, escamas, lâminas ou qualquer objeto cortante. A escarificação nem sempre foi uma prática alternativa: tem raízes na cultura tribal, na qual marcava um rito de passagem. Com o movimento de modificação do corpo, ressurgiu na década de 1980. A escarificação mais comum consiste basicamente de um corte feito na pele, com aproximadamente 3mm de profundidade, sem o uso de anestesia, a fim de tornar a cicatriz resultado de uma modificação permanente do corpo, a qual pode envolver desenhos e/ou palavras gravadas na pele. Também conhecidas como *cutting*, a escarificação é feita nos estúdios de *body modification* com o auxílio de um bisturi. O resultado da escarificação lembra um pouco o da tatuagem, só que sem a coloração, pois em princípio fica avermelhada, seguida de uma tonalidade rosa durante a cicatrização e esbranquiçada no resultado final. Existem as escarificações com *skin removal*, em que, além dos cortes, retira-se um pouco da pele, e escarificação em alto relevo, na qual, depois de feita a incisão, a pessoa deve tirar a casca da ferida, formando um queloide na pele, que fica em alto relevo.



Rata, especialista em escarificação (*Corpos Modificados*, 1ª temporada, 2010).

Gonçalo Imperiale, um jovem de 20 anos, aparece em *Tabu America Latina* sendo escarificado por Rata Matias Tafel. Para o jovem que fará parte da equipe de tatuadores de Rata, a escarificação é como um ritual de “boas-vindas”.

Na minha casa todos dizem ‘você tá louco, por que faz isso, não dói?’. Não sei, eu tenho bastante resistência à dor, eu acho. É como se isso me provocasse uma dor prazerosa. E tem também a parte que eu posso dizer que estou fazendo algo que gosto. É muito bom, me faz esquecer o resto.
(depoimento de Gonçalo)

Como afirma Sabino (2004, p. 170), “*a dor é vista de forma positiva e sua constituição é ritualizada de forma a conferir àquele que a sente e cultiva um determinado papel um fator fundamental da elaboração identitária*”. Ou seja, a capacidade pessoal de suportar o sofrimento doloroso de uma intervenção como a escarificação, para Gonçalo, é uma via de aquisição de *status* no grupo a que ele pretende pertencer.



A escarificação de Gonçalo Imperiale (*Corpos Modificados*, 1ª temporada, 2010).

4.3.3 Quando a beleza é extrema

Ao longo de suas quatro temporadas, a série-documentário *Tabu América Latina*, seguindo a pauta da versão norte-americana, incluiu a questão da beleza extrema, ou seja, atitudes ditas estéticas e procedimentos cirúrgicos exagerados, em busca do corpo perfeito, da aparência perfeita, ainda que não haja limites para isso.

Nas palavras do próprio narrador *off* do programa, “*a beleza sempre foi uma obsessão do ser humano. Mas será que existe um ideal absoluto, capaz de transcender o tempo e as culturas? Ou é, inevitavelmente, uma expressão subjetiva*”? E a voz termina com a afirmação: “*Quando a beleza está no centro e as pessoas até mesmo colocam suas vidas em risco para alcançá-lo pode tornar-se um tabu*”.

As sociedades atuais impõem em geral parâmetros claros e rígidos para definir o que é belo. As intervenções cirúrgicas, como lipoaspiração, implantes de silicone em seios e nádegas, e rinoplastia são consideradas práticas comuns, embora ainda muito caras. Entretanto, o tabu consiste no exagero, muitas vezes, não reconhecido pelo sujeito que sofreu as intervenções, e como resultado teve consequências não muito agradáveis, chegando a ser tais pessoas estigmatizadas por seus grupos.

O antropólogo Santiago Alvarez, em seu depoimento no episódio *Beleza Extrema* (2ª temporada, 2011), afirma que

A relação indivíduo e identidade está diretamente relacionada com a imagem externa. Uma transformação radical em nosso corpo significaria convertermos em outro. Por isso, hoje em dia, através das cirurgias plásticas nós encontramos com uma série de pessoas, homens, mulheres, que aparecem com o mesmo rosto, os mesmos lábios.

que nos presentamos en la famosa vedette, nos asegura que los pecados merecidos de la mujer son un pecado, así como el pecado de la carne no puede, igual que una dalia más rigida y la comparte con quienes merecen. Y nada que se rigiera, solo para valerosos ■

Os médicos que participam do documentário, José Luiz Haddad Tame e Alonso Vallarta Rodriguez, acreditam que pacientes que procuram procedimentos para parecer-se com outras pessoas necessitam de apoio psiquiátrico, pois podem sofrer de distúrbios em sua

personalidade, e acrescentam que a coisa mais difícil, para um médico, é saber quando dizer não a um paciente.

No mesmo episódio, *Beleza Extrema*, a jornalista argentina Laura Pereyra, 114 quilos, é colocada em situação de oposição ao cânone dominante da magreza. Ela possui um *blog* na tentativa extrema de impor seu próprio modelo de beleza: a gordura. Segundo Laura, os estereótipos são impostos pela sociedade, mas não são todas as pessoas que neles se enquadram. “O ideal seria que cada ser humano tivesse sabedoria para enxergar o outro e respeitar o que ele é”, afirma.



Laura Pereyra: a beleza de seus 114 quilos (*Beleza Extrema*, 2ª temporada, 2011).

Costuma-se dizer que a beleza está nos olhos de quem vê. Mas o que acontece quando se quebra todas as regras sociais e simplesmente se atravessa os limites do tabu? É o caso de operações cirúrgicas, rotinas de cuidados extremos e as práticas que colocam em risco a vida. A beleza ocupa um lugar privilegiado nas sociedades contemporâneas e há pessoas que são submetidas a todos os tipos de métodos para conquistá-las.

Na quarta temporada, *Tabu América Latina* contou o drama de Angélica Andrade, uma jovem atriz e modelo colombiana que se arrependeu de ter perseguido um corpo perfeito.

Depois de sua primeira cirurgia aos 16 anos, Angélica entrou numa espiral de intervenções que levou à sala de cirurgia mais de 10 vezes. Em sua última intervenção, para aumentar seus glúteos, foi nela inserida uma substância de biopolímeros (silicone líquido), a qual pôs em perigo a sua vida, devido à necrose nos tecidos na região, provocada pelo produto. Com sintomas de infecção, a modelo procurou um cirurgião para remover a substância, pois esta está se alastrando para a cintura e coxas, além de causar alterações na superfície da pele, tanto no que tange à textura quanto à coloração. Na narração *off*,

Desde que começou a remodelá-lo, Angélica viveu de seu corpo, mas também viveu para seu corpo. Estava buscando a perfeição, coisa que não existe. Essa busca pela perfeição se tornou um vício e cada vez mais queria fazer intervenções. Foram cinco plásticas no nariz, duas lipoaspirações, *lifting* facial, próteses nos seios, e aumento das nádegas com biopolímeros.

“Quando me olho no espelho, sinto que não sou feliz, vejo o tamanho dos meus glúteos e penso: ‘cometi um grave erro’”, afirmou a jovem. Na América Latina são realizadas mais de 3 milhões de cirurgias e tratamentos cosméticos todos os anos, e México e Colômbia se encontram entre os países de maior demanda.



Angélica Andrade: biopolímeros para aumentar os glúteos e risco de morte
(*Beleza Exagerada*, 4ª temporada, 2013).

“Quando ando na rua e vejo mulheres com plásticas, narizes pequenos, lábios injetados, seios e glúteos exagerados, eu penso: ‘Deus meu, eu já estou assim? Eu sou vista assim? Já sou um fenômeno?’”, lamenta novamente Angélica.

A atriz teve que passar por mais uma cirurgia, mas desta vez para a remoção dos biopolímeros. Embora a intervenção tenha sido um sucesso, segundo o cirurgião, nunca é possível a retirada de todo polímero (somente é possível retirar entre 75 e 95%), o que faz com que Angélica tenha que passar a vida tomando medicamentos pra controlar uma possível infecção.

Finalmente, o último caso que ilustra o tabu da beleza imposta é de Naomi Mendoza, uma mexicana de 63 anos que tem como objetivo impedir a passagem do tempo, custe o que custar, tentando manter uma aparência física 20 anos mais jovem.

“Gosto de me sentir mais jovem. É importante para que sejamos olhados melhor, sem sermos marginalizados”, declara em Tabu.



Naomi Mendoza: aos 63 anos faz tudo para parecer vinte anos mais jovem.
(*Beleza Exagerada*, 4ª temporada, 2013).

Para conseguir seus resultados, Naomi se submete a muitas horas e exercícios físicos por dia. Ele leva seu corpo ao limite e diz que o sofrimento é necessário, pois é uma forma se sentir-se parte do mundo. Ela também segue uma rotina de tratamentos estéticos e destina cerca de 11 mil dólares por ano para esses procedimentos. Quanto às plásticas, foram várias: no rosto, nos olhos, implantes mamários, enxerto nas bochechas e próteses no queixo.

Além das intervenções já conhecidas dos adeptos às plásticas corporais, Naomi pratica algo novo, que não envolve cirurgia: PRP - plasma rico em plaquetas- técnica injetável para o rejuvenescimento facial, e cada sessão custa aproximadamente 350 dólares. No procedimento, são coletados do paciente 20 a 30 ml de sangue, que passa por um processo de separação do plasma, e este é injetado nas áreas de tratamento. Naomi declarou que apesar da dor, há um sentimento de prazer por estar cercada de cuidados de beleza. *“Nunca chegarei ao cânone, mas chegarei ao que for possível”*, acrescenta.



Naomi Mendoza: PRP - plasma rico em plaquetas- técnica injetável para o rejuvenescimento facial
(*Beleza Exagerada*, 4ª temporada, 2013).

A psicóloga Olga Bustos, da Universidad Nacional Autónoma do México (UNAM), que analisa o caso de Naomi, afirma que essa busca incansável pela juventude é para o sujeito, um modo de evitar a ideia da morte, que é um outro tabu. A sociedade, impulsionada pela mídia, cria um ideal expresso de corpo que é utilizado como suporte sógnico para o que

pretende anunciar (CAMPELO, 2003). A partir deste ideal cria-se um *desejo-de-ser-corpo*, o ideal sonhado pelos sujeitos para si mesmos. Como instrumentos para a formação deste padrão de beleza apresentam-se os modelos, artistas do cinema e da televisão e, com as novas técnicas de transformação corporal, homens e mulheres concretizam seus ideais sem medir as consequências futuras que isso poderá trazer.

4.3.4 Vivendo em um corpo ao qual não se pertence

“Algumas pessoas mudam seu corpo através de tatuagens, piercings ou intervenções cirurgias. Mas outros vão mais longe, decidem ser totalmente transformadas: mudando seu sexo. A mudança de sexo é tão forte, e por isso, um tabu” (Trecho de abertura do episódio *Mudança de Gênero*, 2ª temporada).

Uma das transformações mais radicais que o corpo pode sofrer é a mudança de sexo. Dezenas de homens e mulheres no mundo todo passam por esse “conflito identitário”, chegando ao extremo para transgredir no corpo aquilo que só a alma entende: estar sufocado por uma aparência que não o representa.

Segundo Jesus (2012, p.9), *“o termo transgênero abrange todas as pessoas que vivenciam a experiência de gênero de forma diversa, expressando identidades opostas ao sexo biológico, a exemplo de travestis e transexuais”*. A socióloga Berenice Bento explica que a transexualidade é estabelecida como

(...) a dimensão identitária localizada no gênero, e se caracteriza pelos conflitos potenciais com as normas de gênero à medida que as pessoas que a vivem reivindicam o reconhecimento social e legal do gênero diferente ao

informado pelo sexo, independente da cirurgia de transgenitalização.
(BENTO, 2008, p. 144)

Para a autora, a transexualidade é um conjunto de atitudes da transexual, que passa a vivenciar uma experiência. Bento (2008) chama esse processo de “experiência transexual”, pois crê que quem vive esta experiência tem outras identidades que povoam sua subjetividade: trabalha, namora, pode ter religião, é membro de comunidades sociais múltiplas (família, grupos de interesse), como todo ser social. As categorias que constituem esse gênero são: *drag queens/ kings*, *crossdressers*, transformistas, travestis e transexuais.

O tema da transexualidade e suas implicações individuais e sociais foi objeto de interesse para os produtores da série *Tabu*, desde a versão norte-americana, quando em 2002, na primeira temporada trouxe o tema “Sexualidade”. Em 2007, foi retomado com o título “Identidade Sexual” e em 2012 com “Mudança de Gênero”, mesmo título do programa produzido para o *Tabu América Latina*, na segunda temporada, 2011, e da versão produzida para o *Tabu Brasil*, em seu episódio de estreia, em 2013.

Para a América Latina, a série apresentou a história de algumas pessoas que quebraram as regras do gênero, em seu sentido biológico, como o caso dos *muxhes*, no México, indivíduos do sexo masculino que se vestem e se comportam como mulheres. O que torna tabu a existência de pessoas assim é o fato de que, nas culturas zapotecas de Oaxaca, no Sul do México, a sociedade é matriarcal e, portanto, os *muxhes* gozam de prestígio. O termo *muxe* é uma palavra zapoteca, usada desde o século XVI, derivada do espanhol “mujer”, e reservada para os homens que, desde a infância, sentiram-se atraídos a viver como mulher, antecipando papéis definidos para eles pela comunidade. Porém, nem todos os *muxhes* expressam suas identidades da mesma maneira. Alguns se vestem completamente de mulheres

e tomam hormônios para mudar seus corpos; outros usam roupas masculinas, mas assumem papéis femininos em seus lares e na comunidade.



“Alexis” Alejandra Piñeda: *muxhe* (*Mudança de Gênero*, 2ª temporada, 2011)

Mas a verdadeira peculiaridade dos *muxhes*, da pequena cidade de Juchitán, está na relação especial desta sociedade zapoteca com a homossexualidade, haja vista que eles desfrutam de um estado de aceitação, sem paralelo em outras culturas, deste e de outros continentes. Segundo o próprio documentário, na cidade, os *muxhes* são motivo de orgulho para suas famílias.

Amaranta Gómez Regalado é a principal ativista da causa *muxhe*, tendo, inclusive se candidatado a cargos políticos no México. Pertencente a um grupo chamado “Las Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro”, Amaranta e outras dezenas de *muxhes* participam da festividade anual, que ocorre nos mês de novembro, e reúne toda pequena cidade de 70 mil habitantes. Na comemoração, chamada “Festividad de las Velas”, são celebradas as conquistas para a comunidade e a personificação do espírito de solidariedade. Vestidas de maneira exuberante, as *muxhes* fazem procissão e após a celebração religiosa segue uma grande festa.



Amaranta Gomez: líder *muxhe* e principal ativista política do grupo
(*Mudança de Gênero*, 2ª temporada, 2011)

Curiosamente, na celebração de “Las Velas”, o sermão do padre é permissivo e fala de diversidade sexual, apesar da discriminação da Igreja Católica. De acordo com a lenda, Deus teria pedido a San Vicente Ferrer, padroeiro de Juchitan, para encher um saco com os homossexuais e deixar um em cada lugar, mas ao chegar Xihitlán (agora Juchitán) o santo tropeçou, e o saco rasgou, esvaziando-se lá. Toda a sociedade deixa suas tarefas para acompanhar a procissão.

Apesar da peculiaridade que envolve a sociedade *muxhe* e faz dela um tabu, a série procurou destacar outros casos extremos de mudança de gênero, mais comuns em grandes cidades. É o caso da colombiana Paula Mounts, “nascida no corpo errado”. A desenhista industrial, de 42 anos, decidiu deixar seu passado como Gabriel porque nunca se sentiu à vontade com o gênero e sexo.

Quando eu tinha uns quatro ou cinco anos, recordo que estávamos na casa de minhas primas, e estavam todos os primos, e minha prima me mostrou um vestido escocês vermelho e um sapato de “Mafalda”. Eu vesti e neste

momento me sento totalmente identificada com a roupa que estava vestindo.
(Depoimento de Paula Mounts)

Segundo Vieira (2000), o componente psicológico do transexual é caracterizado pela convicção íntima do indivíduo de pertencer a um determinado sexo, e se encontra em completa discordância com os demais componentes, de ordem física, que designaram seu sexo no momento do nascimento. O sujeito passa a ter a convicção de pertencer ao sexo oposto àquele que lhe fora oficialmente dado; esta crença é inabalável e se caracteriza pelas primeiras manifestações da perseverança desta convicção, seguindo uma progressão constante e irreversível, escapando a seu livre arbítrio. Estas manifestações ocorrem ainda no início da infância, entre três e cinco anos de idade, conforme a autora.

Apesar de ter assumido a decisão de viver 30 anos como homem, ter uma esposa e uma filha, resolveu lutar por si mesma e transformar-se totalmente para ser 100% mulher. De acordo com a desenhista industrial, ela não queria se olhar no espelho de ver uma caricatura de mulher, mas sim uma mulher, como ela sente que é. Para completar sua metamorfose, Paula se submeteu à cirurgia de mudança de sexo, na qual o indivíduo não quer simplesmente mudar de sexo; esta adequação lhe é imposta de forma irreversível, assim, ele nada mais quer senão a concordância entre sua aparência física e seu verdadeiro sexo (VIERA, 2000, p.66).





Paula Mounts: desde 1999 vem transformando seu corpo.

(*Mudança de Gênero*, 2ª temporada, 2011)

Alcançar um convívio harmônico com sua família e a aceitação da filha, Natália, a sua nova condição, agora como mulher, não foi fácil para Paula. A menina se recusava a ver seu pai em um corpo de mulher; apenas anos depois de passada a fase de rejeição, Natália e Paula conseguiram estabelecer um diálogo, e, hoje, não são como pai e filha, mas como amigas.

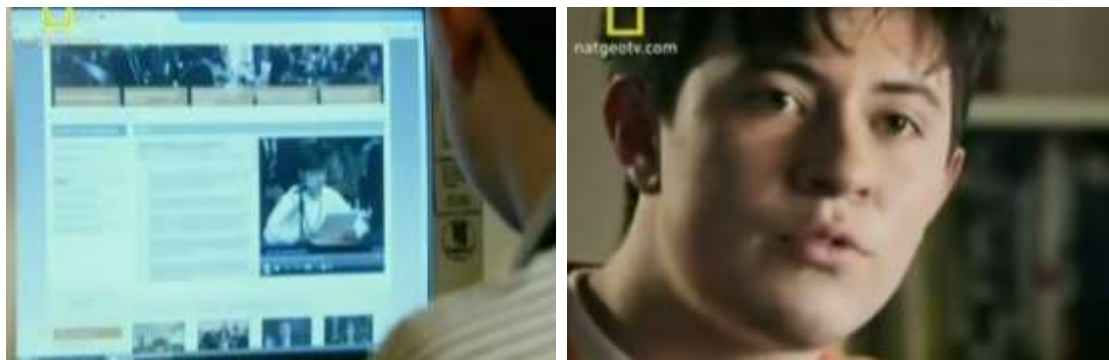
Caso semelhante, porém não culminado em cirurgia, e que configura como *crossdressing* é o de “Brigitte” Luis Guillermo Baptiste, 46 anos Brigitte, biólogo investigador e professor universitário, que desde os 35 anos vem mudando seu corpo para se parecer com uma mulher. Apesar de ter implantes mamários, o que lhe confere um contorno feminino, ele vive com sua esposa e duas filhas. Diferente do que aconteceu com Paula, Brigitte, como é conhecido pelos seus alunos, não possui uma voz feminina e nem gestos tão delicados.



“Brigitte” Luis Guillermo Baptiste: transita pelos gêneros, um pouco de homem, um pouco de mulher.
(*Mudança de Gênero*, 2ª temporada, 2011)

Transitar pelos gêneros é algo totalmente liberado. Tenho a possibilidade de fazer o que quero, com ambos os gêneros. Posso me femininizar ou me masculinizar-me tanto quanto eu quero, por isso, me digo ser uma pessoa transgenero, porque transita permanentemente pelo gênero e não porque um dia nasce homem e n outro dia se transforma em mulher, ou vice-versa
(Depoimento de “Brigitte” Luis Guillermo Baptiste)

Porém, *Tabu América Latina* não tratou apenas da transexualidade do gênero masculino para o feminino. Depois de vários anos de tratamento psicológico, o colombiano Camilo Rojas, 16 anos, iniciou seu processo de tratamento hormonal. Aos 12 anos começava a usar testosterona e aos 15 anos já tinha a aparência de um adolescente do sexo masculino normal. O jovem estudante conta com total apoio de sua família, e em 2008, aos 14 anos, sua aparição como porta-voz da juventude na leitura da “Declaracion de Medellin de la Coalicion de Lesbianas, Gays, Bisexuales, Travestis, Transexuales, Transgeneroe Intersex de las Americas”, documento que pede por igualdade de direitos e condena a violência a seus adeptos, foi ovacionada e o tornou um autêntico representante da causa.



Camilo Rojas: aos 16 anos assumiu totalmente sua identidade masculina
(*Mudança de Gênero*, 2ª temporada, 2011)

Quando se tem o apoio da família é uma maneira positiva de aprendizagem para ti e para as pessoas que te rodeiam. E também porque, quando tem o apoio, não precisa ser mais uma pessoa triste que, tem que se limitar a ser uma pessoa quando está só e outra, quando está com sua família e conhecidos. É uma vida muito superficial, pois todo tempo tem que estar mentindo, mostrando uma cara que não é sua (Depoimento de Camilo Rojas)

Segundo Vieira (2000), o transexualismo é uma anomalia da identidade sexual, ou seja, o transexual é um indivíduo que se identifica psíquica e socialmente com o sexo oposto ao que lhe fora imputado no Registro Civil. Essa convicção de pertencer ao sexo oposto é uma ideia fixa em seu pensamento, e o impulsiona a tentar por todos os meios conciliar seu corpo à sua mente. Muitas vezes confundido com outros estados comportamentais (homossexualismo, hermafroditismo, travestismo, etc), a mudança de gênero pode ser determinada por uma alteração no componente cerebral, combinada com alteração hormonal e o fator social.

Tendo como base passional a superioridade da alma sobre o corpo, máxima apregoada pela quase totalidade das religiões, “*no que toca ao transexualismo, deve prevalecer o sexo determinado pela alma*” (VIEIRA, 2000, p. 76), adequando-se, assim o corpo, com transformações, muitas vezes consideradas tabu.

4.4 O percurso narrativo e a articulações das paixões

A gramática do gênero documentário tem suas peculiaridades persuasivas e que devem ser articuladas para melhor dinamismo, ainda mais quando se trata de um produto para televisão, como a série *Tabu América Latina*.

A temática do produto documentário segue a ideologia e a linha de argumentação de quem o produz. O corpo humano vem sendo amplamente explorado em várias produções documentais, como o caso da série *Tabu*, em suas várias vertentes (corpo belo, exagerado, transformado, deformado), seja nos Estados Unidos, na América Latina ou no Brasil.

Com relação à polissemia encontrada no material de *Tabu América latina*, o primeiro fator a ser destacado é a fala em primeira pessoa, que aproxima o documentário do diário, na tentativa de persuadir um público de um determinado ponto de vista ou enfoque sobre um problema para a representação de uma opinião pessoal, claramente subjetiva. Essa fala pode vir da boca de um dos sujeitos que atuam como elementos principais, de um especialista, que surge para reforçar e teorizar sobre o assunto ou do narrador *off*, através do uso de um recurso bastante comum no documentário: a chamada “voz de Deus”. Porém, conforme Nichols (2005, p. 76)

A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas “vozes de deuses” invisíveis e “autoridades” plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta – e que falam *pelo* filme – nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista – e que falam *no* filme. A voz do documentário fala através de todos os meios disponíveis para o criador. (p.76)

Conforme Nichols (2005), o comentário em voz *over* (voz de Deus) amplia o campo de informação do espectador em relação àquilo que é mostrado no documentário; informa

perfis de personagens envolvidos em uma determinada ação; situa a imagem dentro do seu contexto histórico, no caso de imagens de arquivo; fornece informações pregressas necessárias para a introdução do assunto; dirige a atenção do espectador, sendo muitas vezes usado para reforçar determinada ideia ou transmitir determinada mensagem de conteúdo ideológico.

Para o autor, *“a lógica que organiza um documentário sustenta um argumento, uma afirmação ou uma alegação fundamental sobre o mundo histórico, o que dá ao gênero sua particularidade”* (2005, p.55). As “vozes do documentário” – os protagonistas e seus amigos e familiares, profissionais de diversas áreas que são entrevistados, além do narrador *off* - pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. As entrevistas complementares, a gravação de som direto, os cortes para introduzir imagens que ilustrem ou compliquem a situação mostrada numa cena e o uso de atores sociais, ou de pessoas em suas atividades e papéis cotidianos, como personagens principais de filme, também são recursos recorrentes no documentário.



A presença de profissionais de várias áreas é recorrente para concretizar a argumentação.

A sensação de se ver diante de uma única enunciação, com tantos elementos, é produto de uma articulação, no fluxo temporal, entre uma narrativa falada e segmentos (geralmente trechos de gravações, com áudio e vídeo) que expõe alguns pontos de funcionamento da textualização nesse objeto. A fala do apresentador ocupa um lugar privilegiado, eles contam a história, começam pelo momento de maior tensão (clímax), tentam motivar a curiosidade do público para saber detalhes.

Na tela, há diversas formas de se contar uma história, que podem ser complementares. Alguém pode narrar diretamente, ou seja, aparecer falando na frente da câmera, ou indiretamente, em off.

A câmera também pode fazer o papel de narradora. Arlindo Machado (2000, p. 101) afirma que *“a câmera pode assumir o ponto de vista de um sujeito narrador onividente e tomar todas as imagens e sons considerados importantes para a plena visualização e audição da história”*.

Segundo Hernandez (2006, p.177), o narrador *off* é

O áudio principal, que organiza e tira proveito dos sentidos gerados pela reunião das gravações, controlando a polissemia ao determinar pessoa, tempo e espaço do que é mostrado e relacionando tudo ao que está sendo dito verbalmente, à narrativa intercalante. A concretude mostrada nas gravações satisfaz a curiosidade de não apenas entender, mas também de experimentar a vê a vibração da história e a de verificar sua pretensa autenticidade. Os fragmentos municiam, com seus pedaços de conflitos, de gente e até mesmo de salas vazias, a ideia de que tudo que se apresenta, comenta ou descreve tem uma correspondência no mundo real, só pode ser verdade.

Para articular este discurso, o documentário, geralmente, apresenta uma disposição que trata da ordem usual das partes de um discurso retórico ou, no caso, de um filme. Seria uma disposição típica, de problema/solução, tendo com tratamento:

- uma abertura que capte a atenção do público;
- um esclarecimento do que já se reconhece como fato e do que continua controverso, ou uma declaração ou elaboração da própria questão.
- um argumento direto em favor de uma causa, de um ponto de vista específico;
- uma refutação que rejeite objeções esperadas ou argumentos contrários, e
- uma recapitulação do caso que agite o público e predisponha a um determinado procedimento.

Em *Tabu América Latina podemos* encontrar uma sequência articulada em todos os episódios da série. Inicialmente, a chamada é dinâmica, com uma série de imagens que se sobrepõem enquanto o narrador *off* discorre sobre o tema do episódio, geralmente fazendo muitos questionamentos, fomentando, até, uma certa controvérsia. Também são conhecidas, na fase de abertura, as personagens que serão os atores sociais do programa; normalmente três ou quatro histórias são contadas. Toda argumentação a favor da causa é feita a partir do momento em que a personagem é exposta, circundada por seus conflitos, juntamente com a declaração e/ou opinião de especialistas que estudam o assunto (médicos, sociólogos, antropólogos, religiosos, etc.).

A refutação é pouco presente, pois a intenção não é promover um debate, mas desmistificar certas condutas tabus, estabelecendo alguma aceitação social. Entretanto, é comum o narrador falar do sofrimento das personagens decorrente do julgamento social. Neste caso, ainda que não tanto explícito, pode-se perceber argumentos contrários à tese inicial do documentário.

Ao final de cada episódio é feita uma retomada sobre tudo que o foi tratado no episódio, mostrando *flashes* de cada personagem, em suas vidas cotidianas. Esta conclusão, ora é dada pelo narrador, que assume a voz a documentário, ora é feita por um participante ou especialista que figurou no programa.

Esses aspectos corroboram para que o discurso do documentário sustente-se por ocorrência do real e nessa ancoragem, encontrará seus procedimentos essenciais sempre na busca pela legitimação. Entre depoimentos, entrevistas, tomadas *in loco*, imagens de arquivo, etc., o material se formará.

Michel Rabinger (1998, p.116) afirma que documentários de sucesso geralmente incorporam:

- 1) Personagens interessantes que estão tentando obter algo;
- 2) Uma boa e bem situada exposição das informações necessárias, não muitas e não apresentadas muito cedo;
- 3) Tensão e conflito entre forças oponentes;
- 4) Suspense dramático;
- 5) Bom desenvolvimento de, pelo menos, um personagem ou ação principal;
- 6) Confrontação entre forças ou elementos principais;
- 7) Um clímax de forças ou elementos opostos;
- 8) Uma resolução.

Todos os elementos supracitados se articulam em *Tabu* e o tom de cada episódio é carregado de suspense dramático, haja vista que as personagens encontram-se em estado de aceitação social, embora, para cada uma delas, elas sejam plenamente perfeitas e satisfeitas com sua condição e / ou imagem. Segundo Greimas e Fontanille (1993), a paixão equivale a um sentimento que pode desencadear ações. O “preconceito” e o “estigma” são considerados

paixões de “malquerença”, relacionados principalmente ao “crer” e ao “saber”, e podem desenvolver outras paixões, de menos tensas até as mais tensas, impulsionando atos intolerantes de “não benquerer” e de “malquerer” propriamente ditos. Dentro desses dramas de conflitos de identidade e aceitação social vivem as personagens de *Tabu*. Assim, as paixões de malquerer se intensificam, convertendo-se a paixões de benquerer, que por sua vez partem de uma aceitação ainda preconceituosa de “tolerância”, passando a uma “aceitação com aprovação”, até chegar à “aceitação com valorização” (MODESTO, 2012, p.3).

No que concerne à produção documental, mesmo que para a exibição na televisão, segundo Nichols (2005), as personagens são classificadas como “atores sociais”, e a ideia de encenar para câmera tem, obrigatoriamente, que saber lidar com o “incômodo” da presença dela, com a possível situação de constrangimento gerada pela invasão de um aparato de produção televisiva, ainda que a encenação represente uma prática ligada ao cotidiano do personagem, ações que normalmente ocorreriam se não houvesse uma equipe de filmagem por perto. Esse “incômodo” torna-se mais delicado quando levamos em conta que o documentário lida, preferencialmente, com atores não profissionais, nem sempre habituados a se deixar fotografar ou filmar.





Na sequência o *making of* de *Corpos Modificados e Mudança de Gênero*:
aparato técnico invadindo a vida comum.

Fonte: NatGeo Channel

Outro aspecto técnico a ser verificado discursivamente é o enquadramento, haja vista que este contribuiu fundamentalmente para a condução da dinâmica argumentativa. De acordo com Nilton Hernandez (2006), “enquadrar” significa deixar um objeto dentro ou fora do quadro. O autor acrescenta que para um bom efeito persuasivo, a câmera deve buscar os ângulos de filmagem adequados, por exemplo, na câmera alta, há um enquadramento da imagem com a câmera focalizando a pessoa ou o objeto de cima para baixo, o que provoca um achatamento da imagem. Esse efeito geralmente leva a uma sensação de diminuição e inferioridade. “É muito usado para se criar a ideia de que ‘alguém está olhando de cima’ numa posição de superioridade. Em contrapartida, ainda conforme o autor, a câmera baixa – que se faz o enquadramento de imagem com a câmera focalizando a pessoa ou o objeto de baixo para cima - é utilizada “em situações inversas a da câmera alta, quando se quer dar a ideia de que alguém está olhando de baixo, numa posição de inferioridade”. (Manual de vídeo SENAC, 1990 *apud* HERNANEZ, 2006, p.136).

No decorrer do programa, a equipe de *Tabu América Latina* utiliza-se destes recursos, porém os modos de enquadramento mais verificados são o panorâmico e o *close up*, este

último, muitas vezes, emerge de um efeito de “zoom”, trazendo a imagem de um cenário com maior profundidade para o destaque na tela cheia.



Enquadramento: na sequência, a variação de ângulos em *Tabu América Latina* – do ângulo panorâmico ao desfecho em *close up*.

De acordo com Hernandez (2006), os planos de câmera simulam o contato de corpos do público com personagens ou objetos. No dia a dia, a aproximação sujeito-objeto se relaciona a atos de intimidade e também ao que desperta a curiosidade e atenção. Tudo o que a câmera traz para perto mobiliza uma dimensão mais afetiva – emocional, passional ou sentimental. O distanciamento promovido pelo equipamento, ao contrário, tem outras funções. Pode ser a de observar um “quadro completo”, no qual se insere a parte no todo, uma operação de caráter inteligível.

Na série-documentário, no que tange o plano, verifica-se um uso misto de plano médio – com trechos do ambiente em que a personagem está inserida - e plano americano – que

mostra uma única personagem -, os quais se apresentam como uma “justa medida” de enquadramento e simulam um tipo de contato mais neutro com o espectador.

A aproximação do enunciatário com o elemento enunciado gera um efeito de intimidade, afetividade, tensão. E os planos mais amplos, que expõem essa mesma unidade como parte de um contexto, impõem certos efeitos de distanciamento, distensão e inteligibilidade. A câmera, ao registrar uma ação ou estado, escancara a existência de um ponto de vista. Só que esse olhar do enunciador se impõem como olhar do enunciatário. (HERNANDEZ, 2006, p.138)

Com relação ao efeito *close up*, presente em todos os momentos de depoimentos, este acentua ao máximo a ação emocional, pois a câmera nos impõe a máxima atenção para a fala das personagens.

Segundo Marcel Martin (1990), citado por Hernandez (2006, p. 139), “*sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior*”.

Fontanille (2003, p.35) afirma que a tomada de posição de um sujeito acontece na forma de um “*foco – que orienta o fluxo de atenção – e de uma apreensão, que delimita o domínio de pertinência (...)*”. O foco pressupõe um sujeito mais ou menos tenso, mobilizado, afetado pela presença de algo que lhe reclama o sentido. Ao mesmo tempo, a apreensão é o momento de passagem da percepção para a significação. Enquadramento e foco são trabalhados cuidadosamente em *Tabu America Latina*, dando tom dramático e contribuindo para a tensão no documentário.

Quanto ao tempo narrativo, este é marcado pela utilização de *flashbacks* e pela descontinuidade, a qual está ligada à liberdade no tratamento do tempo, que ocorre em uma exposição retórica, que tanto pode ser feita por uma voz *over* como pela voz dos entrevistados

(NICHOLS, 2005, p.49). Os acontecimentos são narrados em alternância com as histórias, que vão e voltam, garantindo a dinâmica necessária para um programa de televisão.

Da mesma maneira que ocorre com o tratamento do tempo, o tratamento do espaço no documentário também tende a reforçar o caráter de descontinuidade. As sequências exibidas nem sempre são amarradas numa relação de espaço. Uma entrevista ou um depoimento, feita no espaço neutro de um estúdio, podem relacionar eventos que ocorram em lugares diversos, amarrados apenas pelo tema ou pela lógica de um raciocínio. Elementos gráficos, como mapas, são usados para demarcar as localidades em que os fatos acontecem, aparecendo sempre que o *locus* é mudado.



Mapas para destacar os lugares onde a ação acontece.

Fonte: NatGeo Channel

Segundo Nichols (2005, p. 56-57):

Os personagens, ou atores sociais, podem ir e vir, proporcionando informação, dando testemunho, oferecendo provas. Lugares e coisas podem aparecer e desaparecer, conforme vão sendo exibidos, para sustentar o ponto

de vista ou a perspectiva do filme. Uma lógica de implicação faz a ponte entre esses saltos de uma pessoa ou lugar para outro.

A conjunção de todos estes elementos narrativos culmina em uma estrutura discursiva que segue a sequência: apresentação do assunto, desenvolvimento do assunto e resolução do assunto, criando um material narrativo alça seus objetivos, além de fomentar a reflexão e a opinião do espectador que o contempla.

Capítulo 5

A dor e o prazer de ser o que é: o corpo nosso de cada dia

*“Ninguém é igual a ninguém.
Todo ser humano é um estranho Ímpar.”*

Carlos Drummond de Andrade

Como afirma Le Breton (2003, p. 45), “*o corpo é muitas vezes considerado pela tecnologia como um rascunho a ser retificado, senão ao nível da espécie, mas pelo menos no nível do indivíduo, uma matéria-prima a ser arranjada de outra forma*”. Assim, os contornos humanos ganham dimensão emblemática de si, e o sujeito passa a ser determinado pelo corpo que ostenta. Jean Baudrillard (1995) comunga com a ideia, pois, para o autor, todo o investimento, quase obsessivo, do sujeito em si mesmo, faz com que seu corpo seja visto como um objeto a ser administrado, monitorado, como um instrumento de prestígio a ser explorado.

O ideal corpóreo e os percursos de transformações perpassam por influências midiáticas, ou seja, modelizações estabelecidas socialmente e exibidas nos meios de comunicação. Cada vez mais é comum programas de televisão explorarem a temática do corpo, como é o caso de *Extreme Makeover* e *Tabu América Latina*, em que o corpo é destacado como um objeto de paixão, desencadeador de transformações extremas, em prol da busca pela aparência ideal, aquela que reflete o interior do indivíduo.

Seguindo a trajetória traçada desde o início da pesquisa, basicamente podemos dividir os adeptos das modificações corporais em dois grandes grupos: o primeiro é formado por indivíduos que buscam se aproximar ao máximo possível do padrão de beleza determinado pela sociedade e pela época em que vivem; e o segundo é formado por indivíduos que se utilizam de elementos e formas que não possuem correlato com os pertencentes ao corpo humano.

A este primeiro grupo se associam aqueles que fogem do estigma social que determina padrões de beleza e aceitação, procurando corrigir aquilo que não está em consonância a fim de se estabelecer. *O ‘normal’ e o estigmatizado não são pessoas, e sim perspectivas geradas em situações sociais durante os contatos mistos, em virtude de normas não cumpridas que provavelmente atuam sobre o encontro* (GOFFMAN, 1988, p. 149). Os que buscam seguir

um padrão estabelecido são incentivados a fazer uso de práticas que, ao moldar o corpo, reforçam formas e características próprias de um senso estético comum, socialmente construído, de beleza e equilíbrio de proporções corporais. Dentre as práticas utilizadas como tal finalidade podemos citar as dietas, a musculação e a cirurgia plástica. Esse corpo remodelado é visto por Santaella (2004) como uma nova realidade, caracterizado pela manipulação estética da superfície do corpo, ou seja, por uma construção corporal que visa o aprimoramento físico, como por exemplo, a musculação, o *body-building* e a prática de cirurgias. Essas técnicas de remodelagem do corpo surgem com o objetivo de adaptação do corpo a padrões estéticos conjunturais.

As lipoaspirações ou lipoesculturas são recursos de modelagem corporal muito populares nesse grupo. São realizadas também por meio de intervenções cirúrgicas, mas o procedimento, nesses casos, oposto dos implantes, consiste em retirar parte do tecido do corpo que o indivíduo considera excedente. Para Pires (2005), as próteses de silicone e a lipoaspiração/lipoescultura trouxeram um novo olhar e um novo pensar sobre o corpo. Este, que não era visto de forma totalitária e unitária, é agora, em um espaço temporal de cerca de trinta anos, é tratado como uma estrutura que aceita que seus componentes sejam redimensionados e reformulados.

Notadamente, em *Extreme Makeover* a fuga dos estigmas é crucial, pois é ela que motiva as paixões e encoraja os participantes a buscarem a transformação. Entretanto, não podemos dizer que o mesmo impulso não esteja presente em *Tabu América Latina*, embora as personagens apresentadas estejam na contramão do que podemos chamar de padrão estabelecido. Estes acabam por enquadrar-se no segundo grupo de adeptos a modificações corporais, e a eles estão vinculadas as práticas de *piercing*, implante estético, escarificação e tatuagem, práticas estas consideradas repulsivas por muitos. É comum mais de um tipo de intervenção corporal, as quais podem ou não estar em regiões de seu corpo expostas

cotidianamente, e a obsessão crescente e contínua por continuar a modificar o corpo (PIRES, 2005, p.19).



Na sequência: Kacie, em *Extreme Makeover* (2ª temporada, 2004) e
Maria José, em *Tabu América Latina* (2ª temporada, 2011)

As imagens acima, de Kacie e Maria José, duas mulheres normais, mas que, de alguma forma não aceitavam a aparência que tinham, ilustram o que Santaella (2004) designou como “crise da subjetividade”, construída inicialmente em processo complexos de construção, haja vista que antes, a subjetividade era sustentada pela ilusão de limites corporais. Hoje o corpo humano é manipulado e remodelado na expectativa das pessoas conquistarem o bem-estar consigo mesmas. A trajetória de cada transformação rumo ao resultado final passa por caminhos que, muitas vezes, são incompreendidos, cabendo apenas ao indivíduo sua total dimensão.

(...) a situação especial do estigmatizado é que a sociedade lhe diz que ele é um membro do grupo mais amplo, o que significa que é um ser humano normal, mas também que ele é, até certo ponto, ‘diferente’, e que seria absurdo negar essa diferença. A diferença, em si, deriva da sociedade, porque, em geral, antes que uma diferença seja importante ela deve ser coletivamente conceptualizada pela sociedade como um todo (GOFFMAN, 1988, p. 134).

Além das mudanças na forma de apreciação da obra, as transformações corporais se utilizam de um suporte que não tem igual: o corpo humano. Assim, não é possível fazer uma reprodução perfeita de nenhum tipo de alteração corporal. Mesmo quando o tipo de adorno utilizado e a região do corpo escolhida pra recebê-lo são os mesmos, o resultado estético é diferente (PIRES, 2005, p.23)

5.1. Estabelecendo sua própria identidade

Vivemos em uma sociedade na qual um dos sentidos mais estimulados é o da visão, ganhando força a atitude de que é necessário explicitar as ideias, crenças, sentimentos e ideais através de imagens. É como se a identidade do indivíduo, para existir, necessitasse obrigatoriamente estar visível aos outros. (PIRES, 2005, p.125)

Conforme Pires (2005), a necessidade de criar uma identidade e se diferenciar dos demais faz do corpo um *outdoor* de si mesmo, no qual as interferências aplicadas à pele, ao marcar momentos e situações estabelecidos pelas paixões dos indivíduos, constituem um registro de sua própria história. Elas apresentam um resultado físico e outro psicológico – o primeiro ligado à estética e à funcionalidade, e o segundo, ao gozo, à satisfação que advém da

realização de superar os próprios limites – ainda que isso implique em muita dor - e estar de posse de um determinado elemento, no caso seu “novo corpo”.

Essa satisfação se dá em várias instâncias, mas está sempre relacionada com o olhar do outro. Há no ato de se apresentar com determinados tipos de adornos a vontade, no sujeito, de desestabilizar os indivíduos que não os possuem, de mostrar uma forma diferente de se expressar e de obter prazer. Prazer este que é obtido no momento da manipulação corporal e que se estende a todas as práticas que a modificação permite, inclusive, verificar a reação que sua imagem causa no outro (PIRES, 2005, p.129).

Construir um novo corpo, modificar sua superfície, subtrair-lhe ou expandir-lhe as dimensões, as formas, os prazeres e as sensações predeterminados geneticamente pela espécie possibilitam duas circunstâncias distintas: a primeira, de caráter segregatório, diz respeito às condições atuais de vida do indivíduo e à relação que ela estabelece com os outros. Transformar o corpo permite que ele se sinta parte de uma outra realidade, uma realidade que não passa pelos rituais sociais que, por estarem incorporados no cotidiano, nos parecem naturais, uma realidade até então imaginária e imaginada, um simulacro do *querer ser*. A segunda, limitada a uma esfera menor e de caráter integrador, diz respeito à relação que o indivíduo tem consigo mesmo. Ao fixar no corpo, por livre iniciativa, de forma concreta, embora codificada, as inquietações e desejos de sua mente e de seu espírito, ele faz com que a intervenção corporal funcione como um elo que unifica a dualidade existente entre o corpo físico e o corpo espiritual / mental.

De acordo com Pires (2005, p. 130), *“quando o indivíduo escolhe implantar em seu corpo uma determinada imagem ou forma, delega esta a função de filtrar um fato ocorrido e transformá-lo, de maneira codificada em uma lembrança concreta”*.

Le Breton (1995) afirma que o corpo é individual, e é o que distingue um indivíduo do outro; o homem pertence a uma condição corporal. Para o autor, as alterações corporais

representam alterações na moral do homem, e o julgamento e o olhar do outro sobre ele pode gerar até mesmo violência. De fato, em depoimentos assistidos em *Tabu América Latina* é possível constatar a não aceitação com o corpo “diferente”, modificado. Na primeira temporada, no episódio *Corpos Alterados*, os irmãos colombianos Júlio César, Sérgio e Durval contam as dificuldades que tiveram que enfrentar porque decidiram fazer intervenções em seus corpos desde muito novos.

Os jovens contam que na escola eram rotulados e, ainda hoje, são observados com curiosidade e repúdio por muitos. O mesmo aconteceu com a argentina Majo Dupré, personagem do episódio *Beleza Extrema*, cujo corpo voluptuoso foi o resultado de trinta e quatro operações. Majo nasceu homem, e relata ter sofrido a adolescência inteira por suas características femininas em um corpo masculino. Segundo a modelo, quando tratada como homossexual travestida, chegou a apanhar na rua, vítima de preconceito. Ao assumir sua sexualidade transexual e optar por modificar totalmente seu corpo, Majo “tomou as rédeas de sua vida”.



Majo Dupré em trabalho como modelo: 34 cirurgias para apagar o passado de violência e preconceito (*Tabu América Latina, Beleza Extrema*)

As marcas e transformações corporais objetivam o olhar, seja o olhar do outro ou o olhar daqueles cuja cumplicidade se busca. É desta maneira que o indivíduo trata o corpo como uma peça de afirmação social, a partir de manipulações de si. Para Le Breton (2003), o corpo faz parte de uma relação do sujeito com o outro, sendo a imagem corporal capaz de confirmar a identidade individual a partir da atmosfera social, que de certo modo direciona o comportamento do sujeito, seja este ligado a crenças ou a paixões.

Extreme Makeover nos ressalta a questão da aparência corporal enquanto instrumento de poder. A imagem considerada pelo outro como boa, como ideal, é aquela que corresponde ao perfil idealizado pela sociedade, ou seja, é como se os estabelecidos neste contexto esperassem que o outro não seja diferente daquilo que se deseja, e estes são desvalorizados, mantidos em um invólucro que define “boa aparência” como sinônimo de “bom caráter”. Conforme Apfeldorfer (1995, p. 132), as pessoas com boa aparência, tanto homens como mulheres, são favorecidas por serem mais bem tratadas e valorizadas, consideradas como pessoas “*amáveis e mais dotadas*”. As personagens que participam do *reality* apresentam o conflito da aceitação social e algumas são julgadas rudes por sua aparência, como o caso do agricultor Fritz (3ª temporada, episódio 15). Em seu depoimento no programa, o agricultor afirma que muitas pessoas o evitam por considerar sua “cara feia” como mau humor, e que até as crianças da vizinhança se afastam dele. Após onze intervenções - que incluem rinoplastia, aumento do queixo, lipoaspiração, enxerto nas bochechas e implante capilar – Fritz trocou a aparência rude pela cara de “bom moço”, como colocado pelo próprio apresentador do programa Sam Saboura.



Franz: de “sapo” a “príncipe”, em *Extreme Makeover* (3ª temporada)

Como o corpo está inserido socialmente, toda transformação e modificação em sua superfície pode causar aceitação, mas também estranhamento, e ameaçar a interação do sujeito com seu meio. A alteração da forma é incompatível com o que é comum aos olhos do outro e gera certa incoerência ao que é visível na forma física da grande maioria. Essa concepção é destacada a todo tempo em *Tabu América Latina*, principalmente nos episódios de transformação mais extrema, como *Corpos Alterados*, *Corpos Modificados* e *Corpos Desenhados*.



Victor Peralta: intervenções extremas lhe modificaram a feição.
(*Tabu América Latina, Corpos Modificados*, 2010)

Victor Peralta, com 97% de seu corpo tatuado, implantes faciais, alargadores, língua bifurcada e *pierings* em várias partes do corpo, se considera uma “*arte ambulante*” e não se arrepende de nada, pelo contrário, se encanta.

Consideradas propulsoras para a vontade de mudar o corpo, as relações afetivas também são colocadas em prova quando o indivíduo não se adequa aos parâmetros sociais do grupo ao qual pertence. É comum o rompimento amoroso em detrimento de uma falta, de uma inadequação, e isso justifica o desejo do sujeito em esculpir o corpo, para serem enquadrados em um ideal aceito e comum à maioria das pessoas. Desta forma, esses indivíduos procuram ser aceitos e desejados ao custo de se entregarem, se oferecerem como mercadoria. Em *Extreme Makeover* muitos são os relatos que falam da não aceitação no âmbito amoroso, como foi destacado no capítulo 3. Jovens, como Katie Cox, Amy Taylor e as irmãs trigêmeas, autoproclamadas “Gobbler Girls”, declararam quererem ser bonitas para também atrair o sexo oposto. Le Breton (2003, p. 61) afirma que “*o corpo é um jogo de amar, suscetível a todos os arranjos de combinações insólitas com outros corpos, ou a experimentações surpreendentes*”. Neste caso, o *querer-ser* motiva as paixões do indivíduo, impulsionando-o a buscar a mudança, custe o que custar.

Ao sentir-se ameaçado pela rejeição nas relações sociais, o indivíduo passa a investir em seu corpo, como forma de se sentir menos culpado por possíveis fracassos na relação afetiva, como se este representasse um todo capaz de superar possíveis frustrações que o sujeito possa vir a sofrer. Curiosamente, Maria José, a “mulher vampira” de *Tabu América Latina*, também iniciou sua transformação corporal após a separação, quando, segundo ela, “*deixou de viver a vida do marido para viver sua própria vida*”.



Maria José Cristerna, a “mulher vampira”, antes (1998) e depois (2010).

Conforme Le Breton (2003), o sujeito trata o corpo como uma peça de afirmação social, a partir de manipulações de si. Assim sendo, é a partir da transformação do corpo que o sujeito consegue atingir seus objetivos de pertencer a um determinado grupo, se estabelecer. Conquistar o que para este indivíduo se classifica como “um corpo perfeito” significa, antes de tudo, conquistar a aprovação do outro, visando, deste modo, suprir suas próprias carências, pertencer à categoria do ser amado, do ser aceito.

5.2. O corpo como *medium* identitário

Na opinião de Furlani (2003), enquanto alguns procedimentos feitos no corpo, como cirurgias, tatuagens e *piercings*, são contestados por algumas pessoas, muitos aderem a essas práticas como uma forma de decorar o próprio corpo para demonstrar atitude e controle de sua própria vida.

“A marca é um limite simbólico desenhado sobre a pele, fixa um batente na busca de significado e de identidade, é uma espécie de assinatura de si pela qual o indivíduo se afirma

em uma identidade escolhida” (Le Breton, 2003, p. 40). A excentricidade, a busca (em *Extreme Makeover*) ou a fuga (em *Tabu América Latina*) pelo / de os padrões “normais” são as metas de cada um dos personagens que se configuram no *reality* e na série documentário. De um modo ou de outro, são transgressores, pois buscam romper, através de suas atitudes, com a conformidade de suas vidas. As “marcas” que estes indivíduos carregam, agora, em seus corpos transformados, substituem a linguagem oral e a escrita pela linguagem da imagem, ou seja, transferem para o próprio corpo o registro de suas manifestações e paixões mais íntimas. Impressões, sensações, sentimentos e lembranças causadas por importantes acontecimentos, que se inserem e ficam retidos de forma abstrata na mente, penetram de forma concreta no corpo, impulsionando o desejo por querer mudar. As alterações, sejam elas cirurgias estéticas, tatuagens ou implantes, agem como registros corporais que permitem ao indivíduo manter contato visual e tátil permanentes, como forma de lembrar e valorizar a conquista que obteve a partir de seu próprio desejo.

É desta maneira que o corpo passa a contar a história do indivíduo, não apenas pelo processo biológico natural do envelhecimento, como as rugas, e cicatrizes involuntariamente adquiridas, mas também pelos fatos que ele, de forma deliberada, quis que ficassem registrados, através de marcas feitas propositalmente.

Para Deleuze (2002),

Quando encontramos um corpo exterior que não convém ao nosso, tudo ocorre como se a potência deste corpo se ocupasse à nossa, operando uma subtração, dizemos neste caso que a nossa potência de agir é diminuída ou impedida, mas ao contrário quando encontramos um corpo que convém à nossa natureza e cuja relação se compõe à nossa diríamos que sua potência se adiciona à nossa: as paixões que nos afetam são de alegria e nossa potência de agir é ampliada e favorecida (DELEUZE, 2002, p. 34).

Historicamente, este corpo é um espaço de constantes transformações de valores e tabus, manipulado pelas culturas e pelas artes. Assim, o corpo transformado em imagem torna-se espaço, lugar e cenário. Embora o processo de transformação corporal seja uma prática antiga, os programas analisados, bem como a grande variedade de outros produtos televisivos deles derivados, identificam a contemporaneidade nos dois extremos do trato com o corpo: mutilações ou modificações corpóreas que extrapolam alguns limites consideráveis “aceitáveis” socialmente (excesso de *piercings* e tatuagens, as escarificações, os rituais de suspensão, as amputações, etc.), mutações musculares (aumento extremo da massa muscular) e estéticas (cirurgias) em prol de um protótipo estereotipado e padronizado de beleza. Todas estas alterações vêm sendo veiculadas pela mídia, após a segunda metade da primeira década do século XXI, com uma frequência cada vez maior. E, apesar da aparente oposição, ambas as situações, demonstradas em *Extreme Makeover* e *Tabu América Latina*, convergem na violência e na busca de um controle minucioso sobre o corpo, processo em que a dor é tão presente ou vangloriada, que passa a assumir a conotação normatizadora de um modelo almejado pelo indivíduo. Tanto as transformações que caminham para um padrão aceitável e esteticamente belo, quanto as modificações que se direcionam para o repulsivo, porém de forte apelo fetichista, possuem uma mesma correlação no que se refere à dor: esta é pedágio que se deve pagar para alcançar o corpo idealizado pelo indivíduo.

Esse projeto de construção identitária permanece inacabado, haja vista que é passível de mais alterações ao longo da vida do indivíduo. De acordo com Giddens (1997, p.29), “(...) o *self* torna-se um projeto e se alterado tem de ser explorado e construído como parte de um processo reflexivo de ligação entre a mudança pessoal e a mudança social”. A reconquista do *eu* passa, assim, pela expressividade do corpo e da aparência e pela afirmação de uma personalidade única, concretizada no seio de um conjunto de relações sociais.

Enquanto matéria, superfície, o corpo transformado em *médium*, através das ações do sujeito, inscreve sobre si marcas que expressam a identidade do sujeito o qual ele envolve. Culturalmente, cada vez mais se estreitam as fronteiras entre *ser* e *querer ser*, e o corpo eleito como suporte privilegiado das mensagens que se pretende construir emerge como uma espécie de palco, ou seja, o lugar de inscrição, tanto das propostas artísticas, como das imagens que invadem a mídia em geral, oriundas de vidas de cidadãos comuns que apresentam suas próprias propostas de identidade.

5.3. A dor como parte do rito de transformação

Não há como negar que, independentemente da intenção da intervenção corporal pela qual passa o indivíduo, a dor é fator presente. E a resistência à dor – presente em cada uma das combinações feitas, com um grau de intensidade e uma gama de sensações próprias – é o que identifica o indivíduo e determina seu reconhecimento como um ser que realmente faz qualquer coisa para se estabelecer em um grupo.

Analisando os processos das alterações corporais executadas conforme as técnicas aqui pesquisadas, percebemos que a dor está presente (embora às vezes somente como referência) em todo o ciclo da aplicação da interferência corporal, que é composto por cinco estágios distintos. No primeiro estágio – momento em que o indivíduo espera pelo início da alteração – ela aparece como expectativa. No segundo – momento exato em que o limite da pele é rompido e o corpo sofre a intervenção – ela surge como realidade. No terceiro estágio, momento subsequente à manipulação corporal, ela é superada. No quarto estágio, que compreende o período de cicatrização e de expectativa pelo resultado estético e funcional, a dor vem como um elemento com o qual o indivíduo terá de conviver por um período. No

quinto – que se dá quando o processo de cicatrização termina – ela se torna uma lembrança que legitima e afirma a aquisição da marca pessoa (PIRES, 2005, p.113).

Nos programas analisados, a dor é parte do ritual de superação, que leva o indivíduo a um estado de torpor e relaxamento. Esse estado, essa sensação de alívio, é um dos motivos que conduzem pessoas ao ato de manipular o corpo, a escolher determinada forma de manipulação, seja ela qual for – da simples musculação ao extremo ritual de suspensão -, e de aumentar-lhe a intensidade, de forma a produzir níveis mais altos de adrenalina e, assim, em consequência, níveis mais altos de posterior relaxamento.

Entretanto, por questões decorrentes do próprio formato do programa, do horário em que é exibido, do público-alvo e, sobretudo, do retorno publicitário que isso pode gerar, a dor é exibida de maneira diversa em cada um. *Extreme Makeover* opta por “camuflar” a dor. São exibidos apenas trechos das cirurgias, o pós-cirúrgico é mostrado como um estágio de expectativa por tirar as ataduras, e em *flashes* bem curtos. O que realmente ocorre nos dias que seguem às cirurgias é contado apenas nas revistas e programas de entrevistas, mas, como a imagem do participante é notoriamente melhor após as intervenções, a dor acaba sendo “minimizada”. Em contrapartida, *Tabu América Latina* mostra a dor como ato de bravura, fazendo parte de um rito, sem anestesia ou curativos.

Segundo o psicólogo Jorge Bellester, em seu depoimento para *Tabu América Latina*, “a dor é necessária para que haja vida, crescimento, amadurecimento. Os povos antigos a fixaram como um dos requisitos indispensáveis para os rituais de passagem, juntamente com a presença de sangue e com uma marca corporal”.



Jorge Ballester, especialista consultado em *Tabu América Latina*.

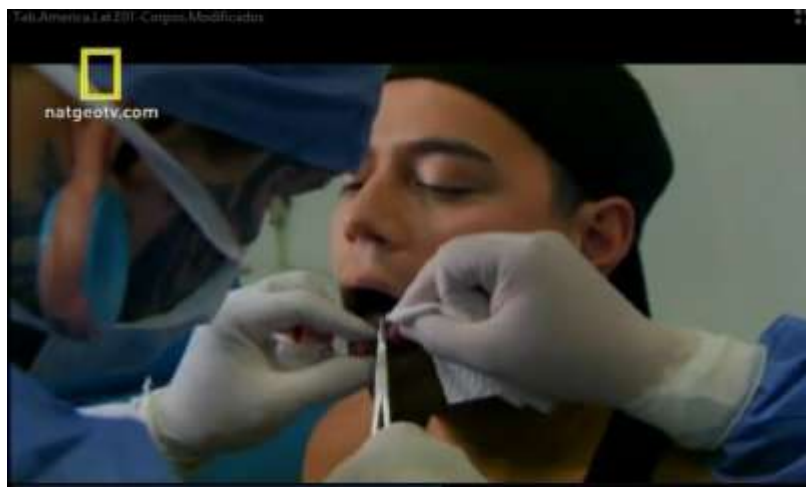
Porém, como foi destacado, é comum em procedimentos cirúrgicos amenizar a dor, através do uso de anestesia, analgésicos, e outras drogas, além das muitas técnicas de relaxamento, fazendo com que nos livremos dela ou até possamos prevenir sua aparição.



A detetive Peggy, em *Extreme Makeover*: a dor mostrada em apenas dois segundo de imagem.
(Episódio 2, segunda temporada, 2003)

O processo de hibridismo entre o homem, ciência e tecnologia, que permite reestruturar, reconstruir e aperfeiçoar o corpo humano, aumentando sua longevidade, capacidade física e intelectual, proporcionando uma estética perfeita, resulta no chamado ser transumano (PIRES, 2005, p.174), que encara a dor como processo. A sensação de

desconforto que grande parte das pessoas sente ao deparar com um corpo que está sofrendo ou já sofreu uma manipulação está relacionada ao fato de associar as modificações físicas com interferências acidentais e não voluntárias. Porém, nestes tipos de manipulações, o momento em que a dor vai aparecer é sabido pelo indivíduo e este não a combate, mas utiliza-se dela e cria mecanismos para superá-la.



Língua bifurcada: procedimento feito à “sangue frio”
(*Corpos Modificados, Tabu América Latina*, 1ª temporada)

5.4. Nem tudo é tão diferente no espetáculo midiático

Conforme ressalta Pires (2005), quaisquer que sejam os objetivos das pessoas que recorrem às alterações corporais estéticas, sejam elas partidárias das mudanças aceitas socialmente, e incorporadas pela moda que buscam, para tornar seus corpos diferentes do que são e semelhantes ao padrão de beleza estabelecido, ou das transformações praticadas pelos indivíduos que colocam em evidência o fim do imutável e visam transformar seus corpos em silhuetas únicas, diferentes de todas as outras, é fato que o desenvolvimento de técnicas que permitem que as modificações corporais se utilizem de materiais altamente desenvolvidos,

genéticos ou não, e métodos mais eficazes para aprimorar uma prática que já vem se desenvolvendo há muito tempo: as modificações corporais com intuito de transmutar, cindir, e acrescentar formas à anatomia.

Visual e dinamicamente, os dois programas são bem distintos. O que os une é a temática do corpo transformado e, em virtude desse desejo de metamorfose corporal, as paixões que motivaram os participantes também se assemelham. Em *Extreme Makeover* o sujeito busca a “forma perfeita” e aceitável, de acordo com padrões socialmente estabelecidos, no que cerne à beleza e à plástica estética ideal. Os participantes se expõem, denunciam seus medos e frustrações, narram suas histórias sob lágrimas e lamentações. Em cada participante, o desejo inicial de *não querer ter* o corpo que possui, faz emergir uma paixão de natureza negativa, motivada por sentimentos como rejeição e tristeza. Porém esta é impulsionado pela expectativa e possibilidade de mudança gerada pelo próprio programa, e se transforma em um desejo de *querer ser*, motivando coragem e vontade de realização, paixões de natureza positiva.

Conforme Ramacciotti (1998), analisando a filosofia de Espinosa e Nietzsche sobre as paixões, pode-se concluir que ter ou não paixões independe de nossa vontade; o que o sujeito precisa é conhecer as leis que regem sua própria natureza, deixando-os vencer somente por paixões positivas. Assim, ainda de acordo com o mesmo autor, não temos de vencer uma paixão com uma ação, e sim, com outra paixão. *Tabu América Latina* não se utiliza do recurso de provocar comoção, exibindo o participante em derradeiro estado de fragilidade emocional, como faz o *reality*, mas se utiliza da exposição de julgamentos morais, aos quais são submetidos seus atores sociais. A ausência de lágrimas não diminui a percepção das paixões negativas, como medo e rejeição, porém estas aparecem como sentimentos muito mais intrínsecos aos participantes, provocando um sentimento maior de coragem para transformar o corpo ao extremo.

O belo se autoafirma, em um processo que aparece como “natural”, haja vista que a sociedade o aceita e acolhe, o que não acontece com o considerado “feio”, que precisa criar modos de se estabelecer. Nesses casos, é comum a formação de grupos, tribos, ainda que pequenas. Maffesoli (2005, p.18), afirma que “*as tribos comungam de valores minúsculos e num balé sem fim, chocam-se, atraem-se e repelem-se numa constelação de contornos mal definidos e totalmente fluídos*”. Para o autor, o constante afastamento e a solidão que sofrem os humanos é parte, reflexo desta vida sem companhia total, sem segurança, e a busca pela sua plena felicidade, e seria este horror do vazio que leva os indivíduos a se agruparem, muitas vezes sem um motivo ou identificação aparente. Este fato é facilmente percebido nos sujeitos de *Tabu América Latina*, os *muxhes*, os transexuais, os tatuados e escarificados, os adeptos à suspensão. O indivíduo relata buscar apoio para transpor o julgamento social que, geralmente, o condena e estigmatiza devido a sua aparência.

É como se o ser humano não tivesse nunca o direito de querer mudar, fosse condenado a passar a vida preso em um sistema convencional, sob o qual nasceu, que obedece a ditadura da beleza, do esteticamente normal. Mas o que é normal? Quem define o normal e aceitável? Infelizmente, a sociedade estabelecida, cabendo ao diferente estar à margem.

As palavras acima são do filósofo Richard Tamayo, da Universidad Javeriana, Colômbia, um dos tantos especialistas consultados na série-documentário *Tabu América Latina*, e são usadas como reforço em defesa da ideia central do programa: trazer o que é proibido, o que ninguém fala e ninguém quer escutar.



Tabu América Latina, episódio 1, 1ª temporada, 2010.

Em função de questões ideológicas de cada programa, e de suas emissoras, associadas a patrocinadores, a escolha de especialistas consultados em *Extreme Makeover* e *Tabu América Latina* é bem distinta. Porém, esses profissionais consultados são apresentados como de renome em seus países e como conhecidos pelas comunidades acadêmicas e científicas em várias partes do mundo. Para o corpo estético são consultados médicos (cirurgiões, dermatologistas, oftalmologistas etc.), psicólogos, fisiologistas, nutricionistas; para o corpo antropológico, antropólogos, filósofos, médicos (psiquiatras, cirurgiões, dermatologistas etc.), religiosos. O uso de especialistas transmite credibilidade ao programa televisivo, seja *reality*, documentário, *talk show*, além da promoção individual do profissional, tornando-o referência no assunto, divulgando seu trabalho e, conseqüentemente, rendendo-lhe lucros.



Na sequência os dermatologistas Ava T. Shamban (*Extreme Makeover*) e Juan Carlos Martinez (*Tabu América Latina*)

Seja em termos da temática da transformação corporal, das paixões positivas e negativas que impulsionam seus participantes, da consulta a especialistas para ratificar e consolidar os procedimentos, das técnicas, das motivações, ambos os programas apresentam pontos comuns, apesar de o produto final de cada um, no que tange o sujeito, ser antagônico. O universo de fantasia criado no *reality show* corrobora para a narratividade do próprio programa. A gradação dos fatos é perceptível na própria evolução do participante à medida que vai sofrendo as transformações em seu corpo. O mesmo “encantamento” não ocorre na série-documentário. O que percebemos é um tom sério, dramático, não tão gradual. Em ambos os programas o final é considerado feliz, seja ele com uma grande festa e com a presença de

muitos amigos, ou discreto, com um sorriso singelo e a presença acolhedora de algum membro da família.

Desta forma, o sujeito que aparece na TV, principalmente nesses programas de forte apelo exibicionista, ainda que com pessoas desconhecidas da grande mídia, é o sujeito capaz de expor no corpo aspectos que sustentam o desejo do telespectador para assistir esses programas. Conforme Kehl (2004, p. 144) “*o que interesse ao espectador fiel é a esperança de que a exibição pela televisão da banalidade de um cotidiano parecido com o seu ponha em evidência migalhas de brilho e de sentido que sua vida, condenada à domesticidade, não tem*”.

Considerações Finais

*“Precisamos resolver nossos monstros secretos,
nossas feridas clandestinas, nossa insanidade oculta.”*

Michel Foucault

Ao longo da pesquisa mostramos que o corpo, enquanto superfície de inscrição, encerra em si marcas que revelam muito, da cultura, das crenças e das suas paixões que circulam no mundo social. Além disso, o corpo externado, mantido como invólucro da alma, é também um veículo de representação dos sentidos e sentimentos do sujeito (inclusive em relação a si mesmo), de forma que, através de modificações corporais, cada indivíduo busca alcançar a sintonia entre a aparência que o corpo externaliza e sua própria personalidade

A pesquisa contou com um *corpus* constituído por dois programas televisivos, os quais enquadram-se no gênero da chamada *reality TV*: o *reality show* de beleza *Extreme Makeover*, de produção da emissora norte-americana ABC, e a série-documentário *Tabu América Latina*, produzida para a televisão pelo canal NatGeo América Latina. Ambos desenvolvem como temática o corpo modificado ao extremo, através de intervenções severas e invasivas, que utilizam técnicas variadas, desde a mais rudimentar, como a pintura e a perfuração, relacionadas a tatuagens e *piercings*, até as mais sofisticadas, como cirurgias plásticas reparadoras, reconstrutoras e implantes subcutâneos.

A análise desenvolve-se a partir da semiótica das paixões, para verificar a movimentação das paixões que impulsionam as modificações corporais. O conceito de *euforia/disforia*, do nível fundamental, converte-se em modalidades que modificam as relações entre sujeito e objeto. Assim, um valor marcado euforicamente no nível fundamental converte-se, por exemplo, em objeto desejável no nível narrativo, enquanto um valor disfórico torna-se, por exemplo, um objeto temido. O primeiro elemento para determinar uma paixão é o valor investido na categoria fundamental, pois os termos eufóricos serão convertidos em *querer ser* ou *não querer não ser*, enquanto os termos disfóricos serão transformados em *não querer ser* ou *querer não ser*. Em outras palavras, as modalidades da referência positiva indicam que o objeto é desejável, enquanto as modalidades da referência negativa apontam que o objeto é indesejável. Nos discursos analisados nos programas, o desejo define-se por

um *querer ser*, o desprendimento, por um *querer não ser* e a aversão, por um *não querer ser* (BARROS, 1990, p. 61).

As modificações, enquanto formas de inscrição corporal, colocam em discussão valores e condutas sociais, haja vista que a sociedade conta com modelos estéticos com padrões determinados como ideais de aceitação. Aqueles que não se encaixam nestes padrões, os *outsiders*, incomodados e movidos pela vontade de pertencer ao grupo, procuram métodos que os coloquem dentro do modelo socialmente aceito, ainda que, para isso, precisem articular incessantemente sua vontade de *querer ser*. Deste modo, o corpo passa a contar a história do indivíduo, não apenas pelas marcas naturais do tempo sobre a pele, mas também por aquelas feitas conscientemente, com intuito de registro intencional.

Em *Extreme Makeover* pode-se perceber o caráter de “encanto” que a beleza proporciona ao indivíduo. Utilizando-se do formato *reality show*, o programa produzido entre os anos de 2002 e 2007, nos Estados Unidos, trouxe para a televisão a “mágica” da transformação ao seu estágio extremo: pela primeira vez a transformação corporal iria além de corte e tintura de cabelo, uso de roupas da moda e de maquiagem. O programa de televisão colocava-se como “fada madrinha”, mostrando a transformação de “sapos” em “príncipes e princesas”, “patinhos feios” em “belos cisnes”. Não à toa, um dos *realities shows* que seguiam os preceitos de *Extreme Makeover*, que também foi sucesso na época, tinha por título *The Swan*. A televisão, com o auxílio da tecnologia aplicada à medicina estética, coloca-se à disposição do indivíduo, prometendo fazer dele um corpo “ideal”. No contexto apresentado pelo programa, os participantes considerados totalmente fora dos padrões estéticos de beleza, buscavam o auxílio de profissionais que realizavam a por meio de processos cirúrgicos. Esses processos, em sua maioria implantes de próteses de silicone ou de retirada de excessos, como lipoaspiração, moldavam corpos que perdiam sua forma original, mas se encaixavam em padrão totalmente aceitável para aqueles que os contemplavam. Certamente, tais padrões são

influenciados pela mídia, que exhibe corpos belos e exuberantes, provendo a modalização de *querer ser*, mobilizando paixões positivas, como a felicidade e a esperança, que contrapõem-se a paixões negativas já experienciadas pelos próprios sujeitos que figuram nos programas, como a rejeição e o desprezo. Assim, o sujeito recorre a esses processos, visando seu bem estar individual numa aceitação de modelos de corpos esteticamente perfeitos, para sua própria satisfação e das pessoas de seu conhecimento. O programa mostra com detalhes essa transformação física do indivíduo comum para o “extraordinário-corpo-imagem”, que é exibido de modo triunfal na tela, diante de aplausos e exclamações admiradas da família, dos amigos, enfim, da sociedade.

Tabu América Latina mostra um corpo em processo inverso aos padrões estabelecidos. A busca pela aceitação permanece, porém os caminhos escolhidos são bem diferentes. Os indivíduos de *Tabu*, antes da aceitação social, buscam a aceitação pessoal, ou seja, são pessoas que relatam os conflitos internos que travaram ao longo de suas vidas para aceitar e se mostrarem como são. A crise identitária, os valores sociais e os estigmas estão presentes em suas vidas, o que traz a estes indivíduos um estado constante de busca pela aceitação, embora estas pessoas tenham construído uma imagem conscientes desse desafio. Em procedimentos avessos aos padrões estéticos aceitos, as intervenções extremas pelas quais passam as personagens da série provocam, com frequência, repulsa pelo fato de desfigurarem o físico e a estética humana. Os protagonistas, adeptos da expressão extrema da *body modification*, embora levem uma vida “normal” - ou seja, trabalham, estudam, constituem família -, relatam o desconforto social que causam a quem os observa, haja vista que seus corpos representam algo fora do padrão estético em geral euforizado, sendo obrigados a reafirmar – a todo o tempo - sua identificação, o que acaba por limitar, assim, sua esfera de liberdade nas ações pessoais, haja vista que podem ser malvistas em alguns lugares, marginalizados por sua

aparência. No próprio programa há relatos que de, para alguns, foi difícil arrumar emprego, por isso seguiram uma carreira autônoma.

Considerando as formas de modificação corporal relacionadas em *Tabu América Latina*– tatuagens, *piercings*, escarificações, implantes etc. -, podemos dizer que o indivíduo que altera sua silhueta com tais procedimentos traz para a dimensão material, de uma forma mais contundente, o que antes parecia irreal à aparência humana, ou seja, figuras imaginárias, ora antes apresentadas em desenhos, histórias em quadrinhos e filmes de ficção, se tornam reais. O implante, por exemplo, faz com que o corpo tenha um objeto estranho a ele sem que a pele tenha sua coloração alterada; diferencia-se da tatuagem – que se utiliza de substâncias que alteram a coloração da epiderme -, do *piercing* – em que a joia que transpassa o corpo pode ser substituída – e da escarificação – na qual a própria pele, após sofrer ferimentos, forma um relevo. Neste contexto vivido pelas personagens de *Tabu*, que segue para além do medo e da dor, o que choca, o que incomoda ou fascina na visão de corpos modificados é a postura e a coragem de brincar, de experimentar aquilo que os adeptos das transformações corporais se permitem.

A percepção do corpo enquanto *médium* faz com que o indivíduo veja seu corpo como objeto e com isso possa mudá-lo do modo que queira. A consciência de sua corporeidade contribui para este processo de mudança corporal, conduzindo para a criação imagem que deseja, haja vista que é possível mudar o corpo e, com isso, mudar ou não quem se é. Assim, em relação ao corpo, vimos como ele toma uma posição central no que concerne à formulação da identidade do indivíduo, não se encerrando mais a um destino, podendo modificar-se para que, por meio dessas mudanças, as pessoas possam dizer quem são. Desta forma, o corpo se apresenta como o meio de inscrição pelo qual o sujeito vai dizer quem é, mas que, ao mesmo tempo, não se encontra preso a este corpo, isto é, há quem acredite que, com a mudança do corpo, é possível mudar a vida, construir a história desejada e alcançar a felicidade, mediante

o reconhecimento do outro, o qual será o responsável por ratificar que a aparência do indivíduo está de acordo com o padrão. Este fato é evidente em *Extreme Makeover*, porém não deixa de estar presente em *Tabu América Latina*, em casos como dos transexuais apresentados no programa, que mudaram sua aparência radicalmente, em busca da felicidade, e mesmo dos praticantes da *body art*, que exibem com orgulho suas tatuagens, *piercings* e implantes.

O sacrifício relatado em *Extreme Makeover* se justifica porque muitos acreditam que o corpo perfeito, saudável e jovem é o principal atributo para a felicidade, bastando ao sujeito, infeliz com sua aparência, submeter-se a processos como cirurgias plásticas ou procedimentos estéticos que modifiquem as partes do corpo que não estão de acordo com o ideal e isso acarretará mudanças em sua vida, trazendo o reconhecimento do outro, que trará o que o indivíduo acredita estar faltando, como um emprego ou um relacionamento amoroso.

Em *Tabu América Latina* o sacrifício está em saber que certamente irá enfrentar o preconceito e /ou a não aceitação, decorrentes da transformação extrema a qual submetem seus corpos, e que pode facilmente levar à marginalização do indivíduo perante a sociedade que pertence. Em ambos os programas, o sofrimento decorrente do *não querer ser* é a paixão que impulsiona a mudança, não importa se o sujeito quer mudar para satisfazer, primordialmente, a sociedade ou a si mesmo. Dessa maneira, o corpo não é visto como encerrando um destino que condicionará a vida do sujeito, pois ele pode ser transformado de acordo com a vontade da própria pessoa.

Na introdução à *Semiótica das Paixões*, Greimas e Fontanille (1993) assumem que as tensões e as polarizações dificultam o já complexo percurso entre emoção e razão, afirmando que apenas as situações extremas e paradoxais estão em condições de evidenciar a especificidade e a irredutibilidade do fenômeno das paixões. As tensões sobre a imagem do corpo, vividas pelos participantes e representadas nos programas, são os fios condutores do

discurso; todo percurso, mostrado em narrativa, segue em direção ao desfecho que mostra o que é feito daquela imagem quando esta passa a fazer parte de uma esfera social.

Como bem destaca Ieda Tucherman (2005), vivenciamos um movimento de “artificialização da vida”, a partir do qual a autora questiona se tal artificialização não interfere nos valores estéticos. Tanto a imagem de corpo estabelecido, magro, jovem, belo, modelado por bisturis e cosméticos, quanto a imagem do corpo *outsider*, tatuado, perfurado e escarificado, indicam que, nos dias de hoje, tudo pode ser modelado, construído, modificado, exposto ao consumo do olhar.

Além de analisar o percurso das paixões que conduzem a mudanças extremas, a pesquisa também buscou expor estigmas relacionados à imagem corporal, que acabam influenciando a particularidade do indivíduo. O conceito de corpo “normal” ora é compreendido como ponto de partida – o que acontece em *Tabu América Latina* -, ora é tomado como ponto de chegada – propósito de *Extreme Makeover*. Os dois programas mostram sujeitos que seguem caminhos opostos na transformação de seus corpos: dotados de um corpo “normal”, os atores sociais de *Tabu* modificam seus corpos de maneira extrema, tornando-os irreconhecíveis, comparados à aparência que antes tinham. Seja pelo excesso de tatuagens, de *piercings*, e das intervenções mais severas, com a instrumentação de aparatos cortantes, ou por meio de cirurgia para mudar o sexo ou as formas do corpo, os sujeitos não medem esforços, vencem seus medos, derrubam tabus sociais e transformam seus corpos para fazer de sua imagem a representação física daquilo que eles consideram ser sua identidade. Em *Extreme Makeover* encontramos um apelo dramático do participante, que sofre, marginalizado por sua aparência, em busca de uma aparência “normal”, porém bela e esteticamente aceitável. O sacrifício de estar longe da família, a exposição de sua fragilidade por conta da imagem que possui, e as dores dos longos procedimentos cirúrgicos são superadas pela realização final. Orgulhosos, os participantes são reinseridos em seu núcleo

social de maneira triunfante, como se a aparência bonita fosse a única responsável por sua felicidade. Neste caso, de acordo com o discurso dos próprios participantes do programa, o corpo, agora modelado, passa a refletir a “verdadeira” identidade do indivíduo.

Se olharmos cruamente para a perspectiva acima, a impressão inicial que causa é que o belo está para o bem, como o feio está para o mal, ou seja, o belo apresenta e representa uma identidade harmônica e o feio, uma identidade obscura. Entretanto, não é essa a concepção para que a pesquisa apontou. Como bem coloca Goffman, o normal e o estigmatizado não são pessoas, e sim perspectivas que são geradas em situações sociais durante os contatos mistos, em virtude de normas não cumpridas que provavelmente atuam sobre o encontro, ou seja, é tudo uma questão de ponto de vista, do olhar de quem contempla. O estigma que, de acordo com os valores estéticos difundidos pela mídia, acomete os sujeitos apresentados em *Tabu América Latina*, resulta por diferenciar negativamente os indivíduos pertencentes aos grupos reportados, reafirmando, ainda mais, o que se entende por “normalidade” acerca da imagem do corpo.

Entretanto, os atores sociais mostrados em *Tabu*, aos exporem suas histórias, destacam a importância da opinião interna do grupo – em cada episódio fica notória a presença de grupos estigmatizados os quais estes indivíduos representam, e que vivem sob alguma forma de julgamento social devida a sua aparência - a respeito dos atos de seus representantes, mostrando como é fundamental o apoio, ainda que de uma minoria, para que essas pessoas mantenham seu *status*. O drama do sujeito de *Tabu* encontra-se no fato de, por ser negativamente estigmatizado, acabar sendo encarado como alguém que está inabilitado para a aceitação social plena, ou seja, trata-se de um indivíduo que poderia ter sido facilmente recebido na relação social cotidiana, mas por possuir marcas físicas que chamam a atenção e causam repulsa ao olhar, acabam por aniquilar muitas possibilidades de conhecimento de outros atributos seus. Entretanto, em seus discursos exibidos no programa, tais indivíduos

demonstram prazer em suas atitudes transgressoras – como constatamos nas exposições de suspensões corporais, por exemplo -, as quais os fazem ser encarados como pessoas extremamente corajosas, e que vislumbram o *glamour* por chocarem aqueles que os observam, ou seja, chocar o Outro.

Tenha a trajetória partido do “estranho” para o normal ou vice-versa, fato é que a conduta dos seres considerados “normais” perante o indivíduo estigmatizado é discriminatória e excludente. Deste modo, visando a adequar-se ao padrão de normalidade social, o estigmatizado pode esforçar-se para ser aceito pelo grupo, como mostrado em *Extreme Makeover*, ou, em contrapartida, pode ele assumir uma postura de fuga da realidade, o que, embora não favorável, leva-o a comportar-se de modo combativo, transgressor, como vemos em *Tabu América Latina*.

A pesquisa se orientou no sentido de desenvolver a tese de que aquilo que designamos por corpo modificado corresponde a uma determinada construção semiótica, que tem como expectativa as paixões. Ao designarmos e reconhecermos esta ou aquela imagem de corpo, estamos operando com fixações de sentidos particulares do corpo normal e geralmente aceitável. Porém, em termos ontológicos, nenhum corpo é igual a outro; em termos semânticos, eles não possuem o mesmo significado; em termos pragmáticos, não servem ao mesmo fim; em termos epistemológicos, não são identicamente compreensíveis; e em termos axiológicos, não possuem o mesmo valor.

Desta forma, cada corpo pressupõe uma construção de sentido operada no âmago de um determinado contexto social. Sua polissemia persiste em que qualquer que seja o modelo de sua representação, é permitido ao sujeito transformar seu corpo para modificar-se, manifestar-se, significar-se e ressignificar-se, ser isto ou aquilo, ainda que tal processo de transformação do corpo num outro corpo-imagem nunca ocorra sem o sacrifício do indivíduo e a resistência, a recusa, a estigmatização por parte da sociedade.

Os trajes, geralmente são compostos pela combinação de elementos associados conforme o gosto pessoal e/ou vigente – tanto os elementos como a associação entre eles são atribuição da moda -, formam o segundo invólucro do corpo, um invólucro artificial, pois é a pele o invólucro que vem primeiro, e como tal tem como função proteger o corpo, podendo ocultar o que nele está contido. O fato de pertencermos a e de sermos o centro de uma cultura em que a ideia e a necessidade da transitoriedade são dominantes faz com que sintamos a necessidade de nos apropriarmos fisicamente dessa inconstância e igualarmos, no que diz respeito à capacidade de modificar-se, o invólucro primeiro e não apenas o invólucro artificial. Portanto, a possibilidade para que isso aconteça nos é dada pela junção entre a ciência e a tecnologia atuais, com o resgate de práticas milenares de alterações corporais desenvolvidas por outras sociedades, por motivos diversos. O que vimos, na pesquisa, foi uma sucessão de formas extremas de modificação corporal, sejam elas aceitas ou não socialmente, mas que foram pensadas e executadas por diferentes pessoas, de modo que conduzissem esses praticantes rumo à encarnação de imagens idealizadas, de corpos-imagem que lhes parecesse sublimes e que, antes do mais, corresponderem a seus estados de alma, representando a comunhão perfeita entre corpo e mente.

Corroborando com tais considerações finais da pesquisa, finalizamos com as palavras de David Le Breton (2002, p.7), *“o corpo não é mais uma encarnação irreduzível de si, mas uma construção pessoal, um objeto transitório e manipulável susceptível a muitas metamorfoses de acordo com os desejos do indivíduo”*.

Referências

- ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de. “Tatuagem e subjetividade: reflexões em torno do imaginário da epiderme”. *Interseções. Revista de Estudos Interdisciplinares*, 3(1), p.91- 109, 2001.
- ALMEIDA, Valdério Cândido de. *As paixões no telejornal – um percurso retórico*. Tese de Doutorado. PUC SP, 2004.
- ANDACHT, Fernando. *El Reality Show: Una perspectiva analítica de la televisión*. Bogotá, Colômbia: Grupo Editorial Norma, 2003.
- _____. Formas documentárias da representação do real na fotografia, no filme documentário e no *reality show* televisivo atuais. *Actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM e II IBÉRICO – Volume I*, 2011.
- ANDREJEVIC, Mark. *Reality TV. The work of being watched*. Oxford, OUP, 2004.
- APFELDORFER, G. *Anorexia, bulimia, obesidade*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.
- ARAÚJO, Leusa. *Tatuagem, piercings e outras mensagens do corpo*. São Paulo: Cosac Nasif, 2005.
- BAITELO JR., Norval. *A era da iconofagia*. São Paulo: Hacker, 2005.
- _____. *Os meios da comunicação*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. 5 ed. São Paulo: Annablume, 2002.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Sintaxe narrativa*. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; LANDOWSKI, Eric (Eds.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: Educ, 1995. p. 81-99.
- _____. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1990.
- _____. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática, 2000.
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. 4. ed. Vozes, 1976.
- BARTOLO, José. *Corpo e Sentido: estudos intersemióticos*. Labcom, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- _____. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. *A Sociedade de Consumo*. trad. de Artur Mourão. Rio de Janeiro: Editora Elfos, 1995.
- _____. *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Relógio d’ Água, 1996.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- BELTING, Hans. *Por uma antropologia da imagem*. Rio de Janeiro, *Revista Concinnitas*, 2005.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____ . *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165 – 196.

BENTO, Berenice. *O que é transexualidade?* São Paulo: Brasiliense, 2008.

BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

BERGER, Mirela. *Mídia e espetáculo no culto ao corpo: o corpo miragem*, Revista Sinais, Edição nº 2, vol. 1 - outubro/2007.

BLUM, Virginia. *Flesh Wounds: The Culture of Cosmetic Surgery*. Berkeley: University of California Press, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico* (11^a ed.) (F. Tomaz, Trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____. *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge University Press 1977.

_____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1997.

BRAGA, José Luis. *A sociedade enfrenta a sua mídia*. São Paulo: Paullus. 2006.
www.ibge.gov.br

BRAUDY, Leo. *The Frenzy of Renown: Fame and Its History* (1987). New York: Vintage, 1996.

BUCCI, Eugênio (org.). *A TV anos 50*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BURTON, John W. *Culture and the Human Body*. Waveland Press, Long Grove, 2001.

BUTLER, J. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo* . In: LOURO, Guacira (org.) *O corpo educado*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.151-172.

CAMPBELL, Joseph e MOYERS, Bill. *O poder do mito*. 23^a ed. São Paulo: Palas Atena, 2005.

CAMPBELL, Joseph. (1949). *The hero with a thousand faces*. London: Fontana, 1993.

CAMPELO, Cleide Riva. *Publicidade e Corpo*. Em CONTRERA, Helena e HATTORI, Osvaldo Takaoki. *Publicidade e Cia*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos Visuais: corpos erópticos e metrópole*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela (org.) e CAETANO, Kati Eliana (org.). *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.

- CASTILHO, Kathia; GALVÃO, Diana. A moda do corpo, o corpo da moda. São Paulo, Esfera, 2002.
- CASTRO, Cosette. Por que os reality shows conquistam audiência? São Paulo: Paulus, 2006.
- CHANEY, W. Behind The Mask II - A screenplay sequel (Television mini-series) to Behind The Mask. Millenial Entertainment, Corporation and General Media Entertainment, Inc, 1993.
- COSTA, A. Tatuagens e marcas corporais. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.
- COURTINE, Jean-Jacques (org). Introdução. In: História do Corpo. Volume 3: As Mutações do Olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008.
- _____. Os Stakhanovistas do Narcisismo: Body-building e puritanismo ostentatório na cultura do corpo. In : SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de (org.). Políticas do corpo. São Paulo: Estação Liberdade, 1995.
- CUNHA, E. L. Para sempre diante do seu olhar: sobre os sentidos da modificação corporal. In KATZ; KUPERMANN & MOSÉ (Orgs.), Beleza, feiúra e psicanálise (p. 65-72). Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo (E. S. Abreu, Trad.). Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBRAY, Régis. Vida e Morte da Imagem – Uma História do Olhar no Ocidente. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- DELEUZE, Gilles. A Imagem-tempo. São Paulo: Brasiliense, 2007 – (Cinema 2).
- _____. Espinoza: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.
- ELIAS, Norbert e SCOTSON, John. Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DOUGLAS, Mary. Pureza e perigo. São Paulo: Perspectiva. 1976.
- DUTTON, Kenneth. The Perfectible Body: The Western Ideal of Male Physical Development. New York: Continuum, 1995.
- EAGLETON, T. A ideologia da estética. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge
- ELLIS, John. Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty. London: Tauris, 2000.
- FAUSTO NETO, A. Ensinando à televisão: estratégias de recepção da TV Escola. João Pessoa, UFPB, 2001.
- FEATHERSTONE, Mike. Body Modification. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage, 2000.

_____. The Body in Consumer Culture, 1982. In FEATHERSTONE, Mike e HEPWORTH, Mike. The Body: Social Process and Cultural Theory. Londres: SAGE Publications, 2001.

FEATHERSTONE, Mike; BURROWS, Roger. Cultures of technological embodiment: an introduction . In: ____ . Cyberspace, cyberbodies, cyberpunk. Londres: Sage, 1995, p.1-20;

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. Leitura sem palavras. São Paulo: Ed. Ática, 4º ed, 2002.

FERRARETTO, Stella Guimarães. Corporeidade em psicanálise: tatuagem e fenômeno psicossomático, o corpo marcado e o laço social. Tese de doutorado em Psicologia Social, 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Curitiba: Positivo, 2004.

FILHO, Ciro Marcondes. O espelho e a máscara. O enigma da comunicação a caminho do meio. São Paulo: Discurso Editorial, 2002.

_____. Televisão - a vida pelo vídeo. 10. ed. São Paulo: Moderna, 1993.

FIORIN, José Luiz. As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

_____. Elementos de análise do discurso. São Paulo: Contexto, 1994.

_____. “Semiótica das paixões: o ressentimento”. Alfa Revista de Linguística. V.51, n.1, 2007. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/alfa/issue/view/312>. Acesso em 01 de maio de 2014.

FONTANILLE, Jacques e GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

FONTANILLE, Jacques e ZILBERBERG, Claude. Tensão e significação. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, FFLCH- USP, 2001.

FONTANILLE, Jaques. Sémiotique du Discours. Paris: Pulim – Collection: Nouveaux Actes Semiotiques, 2a. ed., 2003.

FOUCAULT, Michel. A Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

_____. História da sexualidade – A Vontade de Saber. Vol. I. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. Vigiar e punir: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1983.

FURLANI, J. Mitos e tabus da sexualidade humana: subsídios ao trabalho em educação sexual. Belo Horizonte: Autentica, 2003.

GABLER, Neal. Vida, o filme. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GAINES, Jane. Fabrications: Costume and the Female Body. New York: Routledge, 1990.

GEERTZ, C. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro, LTC, 1989.

GENDER ONLINE JOURNAL, edição 41, 2005. Disponível em: <http://www.genders.org/g47/g47>.

GIDDENS, Anthony. As Consequências da Modernidade. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

_____. A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

GILMAN, Sander. Making the Body Beautiful: A Cultural History of Aesthetic Surgery. Princeton, NJ: Princeton UP, 1999.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

_____. Estigma: nota sobre a manipulação da identidade deteriorada. 4 ed. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1988.

GOTTDIERNER, Mark. Postmodern Semiotics. Material Culture and the forms of postmodern life. Oxford, Blackwell, 1995.

GRANTLEY, Darryll and TAUNTON, Nina. The body in late medieval and early modern culture. Great Britain, Cornwall: MPG Books, 2000.

GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage II. Paris: Hachette, 1986.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semântica estrutural. São Paulo: Cultrix, 1976.

GREINER, Christine e KATZ, Helena. “Natureza Cultural do Corpo”. Revista Fronteiras, vol.III, nº 2, 2001, p. 65-75.

GREINER, Christine. O Corpo. São Paulo: Annablume, 2005.

GROGNARD, Catherine. Tatouages. Tags à l’âme, Paris: Syros Alternatives, 1992.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. A produção social das notícias: o *mugging* nos media. In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias*. Lisboa: Vega, 2003.

HELLER, Dana. Makeover Television. Realities Remodelled. NY: IB Tauris & Co., 2007.

HERNANDES, Nilton. A mídia e seus truques. São Paulo: Contexto, 2006.

HILL, Annette. Reality TV: audiences and popular factual television. Londres: Routledge, 2007.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2001.

- HOWSON, Alexandra. *The body in Society. An introduction*. UK, Polity Press, 2004.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. *Orientações sobre a população transgênero: conceitos e termos*. Brasília: Autor, 2012.
- JABOR, Arnaldo. Reality shows matam a fome de verdade. *Jornal Estado de São Paulo*, de 13/09/2002. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp170420028.htm>. Acesso em: janeiro de 2013.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas: Papirus, 1996.
- KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpo mídia. In: GREINER, Christine (Org.). *O corpo: pistas para estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-133
- KAYSER, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- KEHL, Maria Rita. As máquinas falantes. Termo in: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson (org.). *Corpo & Mídia*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.
- KELLEHER, Terry. "Going to Extremes". In: *People Magazine*. New York, Time Inc. January, 2005.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. São Paulo: Edusc, 2001.
- KEMP, Kênia. *Corpo modificado: corpo livre?* São Paulo: Paulus, 2005. (Coleção Questões Fundamentais do Ser Humano; 4/Coordenação Maria Angela Vilhena).
- KILBORN, Richard. *Staging the real. Factual TV programming in the age of Big Brother*. Oxford, OUP, 2003.
- KLEIN, Alberto. A mídia e a transparência das imagens. In: *Faro*. Valparaíso (Chile), 2005. Disponível em www.upa.cl/revistafaro.
- _____. *Cultura Da Visibilidade: Entre a profundidade das imagens e a superfície dos corpos* In: 15º Encontro Anual da COMPÓS - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. UNESP-Bauru, 6 a 9 de junho de 2006.
- KOTHE, Flávio René. *A narrativa Trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- LANDOWSKI, Eric 1992. *A sociedade refletida: ensaios semióticos*. São
- LAQUER, Thomas. *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1990.
- LE BRETON, David. *Adeus ao Corpo - Antropologia e sociedade*. Campinas: PAPIRUS, 2003.
- _____. *Antropologia do corpo e modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

- _____. A sociologia do corpo. 2 ed. Tradução de Sonia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ : Vozes, 2007.
- _____. “A Síndrome de Frankenstein”. In: SANT’ANNA, Denise Bernuzzi (org.). Políticas do Corpo – Elementos para Uma História das Práticas Corporais. São Paulo, Estação Liberdade, 1995.
- _____. Signes D’identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles. Paris: Métailié, 2002.
- LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. Os Tempos Hipermodernos. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LIPOVETSKY, Gilles. O Império do Efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MACHADO, Arlindo. A televisão levada a sério. São Paulo: Senac, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. O Tempo das Tribos: O Declínio do Individualismo nas Sociedades de Massa. Rio de Janeiro, Forense, 2005.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva. São Paulo: SENAC São Paulo, 2001.
- MASCIA-LEES, Frances E.; SHARPE, Patricia. Tattoo, Torture, Mutilation, and Adornment. The denaturalization of the body in culture and text. New York, State University Plaza, 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MEYER, André. Lindo de doer. *Piercings*, viagens estéticas, eróticas e exóticas. São Paulo: Gaia, 2011.
- MODESTO, Edith. Preconceito e intolerância: considerações sobre a obstinação e a obsessão. Revista de Estudos Semióticos. vol. 8, n.1/ junho de 2012. Disponível em: www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es. Acesso em: 30 de abril de 2014.
- MOORE, Lisa Jean and KOSUT, Mary. The body reader. Essential Social and Cultural Readings. NY: New York University Press, 2010.
- MUNIZ, D. A espetacularização da vida privada nos reality shows vinculados pela televisão. 2002. Disponível em: <http://www.facom.ufba.br>. Acesso em 10 de janeiro de 2013.
- NATIONAL GEOGRAPHIC CHANEL (produção). Tabu América Latina. NGC Network International, 2010-2013.
- NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

- _____. Representando o Corpo. Representar a realidade: questões e conceitos em Documentário. Bloomington : Indiana UP , 1993.
- NOVAES, Adauto (org.). O homem-máquina: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- ORTEGA, Francisco. O corpo incerto: corporeidades, tecnologias médicas e cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Garamond, 2008.
- PAIS C. T. Conceptualização, Denominação, Designação: relações. In. Revista Brasileira de Linguística, vol. 9. São Paulo: Plêiade, 1997, p. 221-239.
- PEREIRA JR., Luiz Costa (orgs.). A vida com a tv. São Paulo: Senac, 2002.
- PIGNATARI, Décio. Signagem da televisão. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- PIRES, Beatriz Ferreira. O corpo como suporte da arte: piercings, implantes, escarificações e tatuagens. São Paulo, SENAC, 2005.
- PRIOLLI, G. “Festa do hipercapitalismo”. Revista Época. Edição de 25/03/2002. Disponível em: <http://epoca.globo.com>. Acesso em janeiro de 2013.
- PROPP, Vladimir. Morfologia do conto maravilhoso. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- PUCCINI, Sérgio. Roteiro de documentário: da pré-produção à pós-produção. Campinas: Papirus, 2009.
- RABINGER, Michael. Directing the documentary. Boston: Focal Press, 1998.
- RAMACCIOTTI, B.L. “Espinosa e Nietzsche: entre a paixão e a vontade”. Cadernos Espinosanos IV, USP, 1998.
- RAMOS, Célia. Teorias da tatuagem. Corpo tatuado. Florianópolis: UDESC, 2001.
- ROCHA, Debora Cristine. Janela indiscreta, a simulação do mundo vivido no audiovisual. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
- _____. “Reality TV e reality show: ficção e realidade na televisão”. In: E-COMPÓS, v. 12, NO 3, 2009. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/387>. Acesso em: 01 de maio de 2013.
- RODRIGUEZ, Vanessa Brasil Campos. “A face oculta, sinistra e fascinante do espetáculo do real”. Colóquio Internacional Televisão e realidade. UFBA, 2008. Disponível em: <http://www.tvrealidade.facom.ufba.br/coloquio%20textos/Vanessa%20Brasil.pdf>. Acesso em: março de 2013.

ROTANIA, Alejandra Ana. Formas atuais de intervenção no corpo das mulheres. In: FARIA, Nalu; SILVEIRA, Maria Lucia.(Org.). Mulheres, corpo e saúde. São Paulo: SOF, 2000.

SABINO, César. O peso da forma: cotidiano e uso de drogas entre fisiculturistas. Tese de Doutorado – Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS, 2004.

SANTAELLA, Lucia. Comunicação e pesquisa: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

_____. Corpo e comunicação: sintoma da cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. Cultura das mídias. 2. ed. São Paulo: Experimento, 1996.

_____. Imagem, Cognição e Mídia. São Paulo, Iluminuras, 1999.

SANTOS, Boaventura de Souza Santos. A gramática do tempo. São Paulo: Cortez, 2006.

SCHOUWENAAR, A. “Espiar é humano”. Revista Época. Edição de 01/12/2003. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EMI41504-15228>. Acesso em: janeiro de 2013.

SCHULTZ, Howard (produtor). *Extreme Makeover. Season 1 to 5*. ABC Television, USA, 2004-2009.

SHALIT, Ruth. “Extreme Measures”. ELLE Magazine. New York, Hearst Magazine. January, 2004.

SIBILIA, Paula. O Homem Pós-orgânico. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 2007.

SIEBERT, Raquel S. As relações de saber-poder sobre o corpo. In: ROMERO, Elaine Org.). Corpo, Mulher e Sociedade. Campinas: Papirus, 1995.

SODRÉ, Muniz. A comunicação do grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes, 2002.

SODRÉ, Muniz. A máquina de narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. O Brasil real e o simulado. Rio de Janeiro: Editora Rio Fundo, 1990.

SORCINELLI, Paolo (org.). Estudar a moda. Corpos, vestuários, estratégias. São Paulo: SENAC, 2008.

TUCHERMAN, Ieda. Breve história do corpo e de seus monstros. Lisboa: Ed.Vega, 2004.

VIANA, Silvia. Rituais de Sofrimento. São Paulo, Boitempo, 2012.

_____. “Forever Young”, em A Juventude como valor contemporâneo. ECO/UFRJ, 2005.

VIEIRA, Tereza Rodrigues. Adequação de Sexo do Transexual: aspectos psicológicos, médicos e jurídicos. *Psicólogo inFormação* ano 4, nº 4, jan/dez. 2000. Disponível em: <http://editora.metodista.br/Psicologo1/psi05.pdf>. Acesso em 20 novembro de 2013.

WALKER, Bree. “The making of ABC’s Extreme Makeover”. In: *NI Magazine*. Dallas, NI Magazine Publisher. Summer-Spring 2005.

WOMAN’S WORLD MAGAZINE. “Give yourself a Extreme Makeover”. New Jersey, Bauer Published Group. January, 2004.

ZANELLA, A. V. (Orgs.), *Relações estéticas, atividade criadora e imaginação: sujeitos e (em) experiência* (pp. 33-47). Florianópolis: NUP/CED/UFSC, 2006.

_____. Nas tramas do contemporâneo: fetichismos visuais e metrópole comunicacional. *Psicol. Soc.* vol.21 no.2 Florianópolis May/Aug. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=0102-718220090002&script=sci_issuetoc. Acesso em: 27 de fevereiro de 2013.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ, 2000.

Anexos

Anexo 1

DVD com alguns dos episódios de *Extreme Makeover* (completos ou fragmentados), os quais foram usados para análise, e estão disponíveis na internet, através do www.youtube.com.

Anexo 2

DVD com os episódios de *Tabu América Latina* (completos ou fragmentados), os quais foram usados para análise, e estão disponíveis na internet, através do www.youtube.com.

Corpos Modificados

Corpos Alterados

Mudança de Gênero

Beleza Extrema

Corpos Desenhados

Beleza Exagerada

Anexo 3

Reportagens sobre *Extreme Makeover* publicadas em revistas norte-americanas:

Elle Magazine – “Extreme Measures”. New York, Hearst Magazine. January, 2004.

Woman’s World – “Give yourself a Extreme Makeover”. New Jersey, Bauer Published Group. January, 2004.

People – “Going to Extremes”. New York, Time Inc. January, 2005.

NI Magazine – “The making of ABC’s Extreme Makeover”. Dallas, NI Magazine Publisher. Summer-Spring 2005.

ELLE

THE
MAKEOVER
ISSUE

**NEW
DREW!**
HER HAPPY
LIFE NOW

**NEW
YEAR
NEW
YOU**

FIRST PEEK AT
**SPRING'S
HOTTEST
TRENDS**

**DANGEROUS
SWIMSUITS
ULTRAFEMME
DRESSES**

**GREAT
ESCAPES!**

UNDONE
HAIR:
**THE 3 BEST
NEW LOOKS**

THE 5 STEPS
**TO REAL
CHANGE**

EXTREME MAKEOVER
THE TRUTH BEHIND THE TV SHOW

KEYWORD
ON AOL: ELLE
JANUARY 2004
USA \$3.50
CANADA \$4.50



Amazing journey: As a result of her surgery, Melissa Jones went from shy waitress to irrepressible lingerie maven.

Implants

Ears
Pinned
Back

Nose
Job

Tummy Tuck

EXTREME MEASURES



Screen dream: Kiné Corder's new physical confidence is winning her the attention of casting agents—and men.



THE HIT PLASTIC SURGERY SHOW *EXTREME MAKEOVER* PURPORTS TO TRANSFORM PEOPLE INSIDE AS WELL AS OUT. BUT FAR FROM THE SPOTLIGHT, AS PARTICIPANTS NEGOTIATE THEIR RADICALLY ALTERED SENSE OF SELF, ARE THEY REALLY BETTER OFF? RUTH SHALIT REPORTS

Before," says Melissa Jones, "I'd never even think of driving down here." Jones, a petite, bubbly 29-year-old mother of three, is winding her way down a congested local thoroughfare on the outskirts of Sacramento. "It used to be that if I saw traffic like this, I'd panic and start to sweat," she says, gesturing at the lines of cars and trucks snaking along the four-lane highway. "I was that insecure. It was really terrible."

It's a beautiful October day, crisp and windy, and far from seeming unsure of herself, Jones is in aggressive good spirits. A

pretty, narrow-faced blond, she steers her blue Dodge Neon confidently. She is wearing jeans, sandals, and a white sleeveless top that leaves her midriff fashionably bare. Dangling from the rearview mirror is a tiny sign that reads PLEASE IGNORE THESE MAGNIFICENT TTTS.

"I had so little confidence before, I wouldn't even put gas in my car!" says Jones, a former waitress who now runs her own lingerie business, Planet Thong. "I was scared I was going to do something wrong." Jones traces these irrational fears to her trauma-filled Minnesota childhood. A mousy, bespectacled outcast with protruding ears, a boxy nose, and a flat chest, she had nonetheless entertained Walter Mitty-esque fantasies of becoming a model. "I really had this dream that I could be in a magazine," she says. "Then I'd go to school and get tripped in the hallway or have my books knocked out of my hands. And I'd just feel dumpy again."

All that changed, Jones says, following her April 2003 appearance on *Extreme Makeover*, the ABC plastic surgery show in which self-proclaimed ugly ducklings are resculpted into Hollywood-style beauties. "After I got back, I didn't feel any limits anymore," she says. "The instant the bandages came off, all my pain, all my insecurities were gone."

There were a lot of bandages. "I had rhinoplasty, obviously," Jones says. "I had my ears pinned back. Breast implants. Botox and collagen. Then they did the tummy tuck. It was just a whirlwind! And then the brow lift. That's what makes me look so much more vivacious and alert." The new Melissa has finespun blond hair, a curvaceous figure, and a subtle nose. Thanks to LASIK surgery, the Velma Dinkley glasses are gone; and her once-thin lips are rosy and bee-stung. "I look hot," Jones says.

Since its premiere one year ago, *Extreme Makeover* has been slammed as dark, disturbing, and macabre—a harbinger of a *Twilight Zone* future in which women are turned into Barbie dolls and all that is unique and treasurable is obliterated by the surgeon's scalpel. The Associated Press has declared that the show "reeks of exploitation." On CNN, a health magazine editor criticized the show for sending a "frightening" message: "[It] tells us that we are broken. And that the best way, and sometimes the only way, to fix ourselves is through

extreme, and also extremely expensive, plastic surgery."

Not surprisingly, those chosen to appear on the show couldn't disagree more. "This wasn't about vanity," argues Lori Floyd, a 38-year-old mother from Tioga Center, New York, who says that her weak chin and hooked nose made her the town pariah. "I used to stand out. Now I blend in. It just feels so good to finally be free." Says Jones, "This show isn't about picking size 4 women and making them into a size 0. It's about the underdog doing something extraordinary. That's something we as Americans love to watch."

She's right. The show's bathetic formula is as appealing as it is predictable. At the start of the hour, we are introduced to this week's plucky subject, whose stoical exterior, we are told, conceals grievous emotional wounds—the legacy of an unlovely nose, a concave chest, a Himmlerian overbite. But wait, there's hope: "All her life, Paula has sacrificed for everyone else," the show's announcer intones. "Now we want to do something for *her*."

The money shot, of course, is the climactic "reveal," in which the former plain Jane, who has spent seven weeks hibernating like a gauze-wrapped caterpillar in a Beverly Hills aftercare facility and hotel, comes pirouetting out from behind a curtain in a twirly evening dress as bouquet-clutching family members gasp in joy and confusion. "I sent a five out," commented one husband on a recent episode. "I got back a 10."

It's easy to understand all the critical piling-on. There is something cringemaking about the show's efforts to package voyeurism as uplift, to intercut footage of surgical saws grinding through bone with New Age platitudes ("This is just something Mommy's got to do for me"). But all the sneering occludes, as the show's celebrity dentists would say, the real questions. Months after surgery, after the klieg lights have faded and the groomers and stylists have departed, are the participants better off? Has the show made good on its audacious promise to "transform [these patients'] lives and destinies"? Or are some just trading in their body image problems for a whole new set of woes?

"WE'RE BREAKING NEW GROUND"

It's certainly true that *Extreme Makeover* has transformed lives and that the transformation is as much internal as it is external. With evangelical zeal, participants speak of careers rejuvenated, self-esteem nourished, and pent-up emotions released with a deft twist of the scalpel.

"For as long as I can remember, my nose has hindered me," says Floyd, whose before photos reveal a bedraggled-looking woman with a prominent nose, drooping eyelids, and a chin flowing diagonally into her neck. "I quit high school because of it. My kids would get in fights because of it. I was always crying, depressed, upset."

Every year, when she and her husband received their tax refund, Floyd fantasized about getting a nose job. Then she'd think about all the other things that \$5,000 could pay for. "Property taxes, school clothes. A thousand for home fuel oil. A thousand for a cow and a pig—that's enough steak and pork chops to feed the family for a year." >

January 13, 2004

Woman's World

THE WOMAN'S WEEKLY

New tricks!
**Lose 5 lbs
of water
weight!**

**Sneaky ways to
Save \$700
today!**



**Yum! Chocolate!
Caramel! Pecans!**

**Catching too many colds?
Try the surprising yoga cure!**

**Amazing quiz tells if
you'll live to 100!**

**Give yourself an
Extreme
makeover!**

Insider secrets from the show



Look younger!



Prettier!



Sexier!



**Dinners
under \$1**

\$1.49





BEFORE

AFTER

What's America's latest guilty pleasure? The TV show *Extreme Makeover*, a Cinderella story that transforms ordinary people with ordinary looks into ravishing headturners! Want your very own "Extreme Makeover"? You don't have to appear on the show to get it—because we've persuaded members of the "Extreme Team" to reveal the tricks that can give you the face and body of your dreams!

Changes are you've watched transformed this

past season as Plain Jane with problem features were transformed into breathtaking beauties on ABC's *Extreme Makeover*, the wildly popular new show that's keeping more than 10 million Americans glued to their TVs on Thursday nights at 9 p.m. EST. And if you're like most, you're tempted to do more than just watch: you secretly dream of being made over yourself! "Indeed, we've received more than 37,000 applications!" exclaims

Your Good Looks

executive producer Louis Gorfain. What's respon-

for the show's runaway success? show answers the fairy-tale question "What if I were beautiful?"

But you don't have to wait any longer for the answer to that question! Thanks to a little help from the fairy godparents of *Extreme Makeover*, looking as good as a celebrity is as easy as waving a magic wand. Here's how they do it—and you can, too!

Give yourself Extreme Makeover

It flattened her stomach, which dramatically improved her confidence!

Whittle inches off your tummy

HOW THE EXTREME TEAM DOES IT

Stomach Liposuction

Embarrassed about the flabbiness of her tummy, Candace Sturgeon, a 29-year-old mom of two from Lincoln, Nebraska, turned out the lights before she undressed in front of her husband! So Extreme Team surgeon Dr. Garth Fisher, M.D., F.A.C.S., performed liposuction on her tummy above and below the navel and on her love handles, vacuuming out the fat just beneath the skin and flattening her stomach.

Would stomach liposuction be right for you? To find out, pinch your tummy skin. If it's one and a half or two inches thick between your fingers, you're a good candidate, says cosmetic surgeon Jon A. Perlman, M.D., F.A.C.S.

HOW YOU CAN DO IT

Stomach liposuction costs about \$5,000, but before you shell out for it, try this first!

The No-Exercise "Crunch"

Believe it or not, all it takes is one powerful, five-second move to turn your soft tummy into rock-hard abs. And it works even better than tummy crunches to flatten your stomach! What is it? Stomach "cramping," says Extreme Team trainer Michael Thurmond. Sitting, take a deep breath, then exhale forcefully, tightening your abdominal muscles as you do. Hold the "cramp" for a few seconds. "Start with five to ten reps, and slowly increase to 40, 50 or even 100 every other day," advises Thurmond.





BEFORE



AFTER

If an eOver!

Get a perfect nose

HOW THE EXTREME TEAM DOES IT

■ A Traditional Nose Job

All her life, Candace had been called "Beaker," a less-than-kind reference to her "pointy" nose. So Dr. Fisher re-sculpted it by removing excess cartilage material from the septum and brought it down a little to complement her face. When the bandages came off? "Oh, my gosh!" cried Candace. "That's a big change! This is the perfect nose!"



AFTER

HOW YOU CAN DO IT

What if your nose just needs to look smaller? Try the technique Hollywood makeup artists use!

■ The Nose-Shrinking Optical Illusion!

All you need are two foundations—one that's darker than your skin tone and one that's lighter—and you've got the makings of a smaller nose, says Extreme Team makeup artist Daniel McFadden. "With a

makeup sponge, apply the dark foundation down both sides of your nose, starting at the inner corners of the eyes near the bridge of your nose and continuing down to the end of your nostrils. Then, rub the light foundation straight down the center of your nose and blend well," he says. "The dark color makes the sides of your nose recede, while the light color brings out the thinnest part of your nose. Together, this creates the illusion of a smaller, narrower nose."

Give your eyes a youthful lift!

HOW THE EXTREME TEAM DOES IT

■ A Traditional Eyelift

Extreme Makeover recipient Peggy Rolet, a 48-year-old detective from Colorado, felt the excess skin on her upper eyelids made her look older than she was. So the experts gave her an eyelift, a procedure that gives your eyes a youthful look by removing excess skin and fat. The result? "She looked years younger!" says Dr. Perlman.

HOW YOU CAN DO IT

Not ready for surgery? Try these eye-opening techniques!

■ Over-the-Counter Vitamin Cure!

The latest solution for saggy, baggy eyes? L-ascorbic acid (a form of vitamin C). This super-antioxidant stimulates collagen production and increases skin's elasticity. Look for eye gels infused with L-ascorbic acid at drugstores.

■ The Makeup Method

"Apply dark shadow on the sagging area of your eyelid," reveals McFadden. "The dark color will make fleshiness recede and create the illusion of a firmer appearance."

After the eyelift, "She looked years younger!" says Dr. Perlman



Insider secrets of Extreme Makeover!

Even if you watch the show every week, you still don't know everything about Extreme Makeover! We asked executive producer Louis Gorfain to reveal the down-and-dirty on what really goes on!

THE TRYOUTS ARE TOUGH!

Believe it or not, it takes a whopping 10 rigorous steps to make it onto the show! After submitting a nine-page application and a self-made videotape, you also need to make it through an hour-long interview, be examined by a team of cosmetic doctors and pass an exhaustive screening process with psychologists to "make sure you can stick with the tough regimen required to make your makeover successful," explains Gorfain.

EXTREME MAKEOVER IS GETTING A MAKEOVER!

There are lots of changes this year. Like what? "We'll be doing a two-part show on three people who came to us extremely overweight—and these makeovers will take four months!" says Gorfain. "Plus, we're doing an episode called 'Secrets of Extreme Makeover,' where we'll teach viewers at-home tricks for transforming hair, makeup, clothing and more!"



—Extreme makeover continued on next page

BRAD & ANGELINA Their Movie Wedding!

FEBRUARY 21, 2005



Nick & Jessica
More Drama?



People

FIRST PHOTOS

JULIA'S BABIES!

A look at her life
at home with
the twins

Julia, Finn (right)
and Hazel pose for
dad Danny Moder

\$3.49US \$4.79CAN



08>

www.people.com (AOL Keyword: People)

TV



EXTREME MAKEOVER: HOME EDITION



EXTREME MAKEOVER



HOME EDITION: HOW'D THEY DO THAT?

Top: The contracting crew turns dreams into reality. Above: Ty Pennington (left) motivates his design team. Left: Dr. Garth Fisher seeks facial perfection.

Going to Extremes

One ABC Makeover leads to another, but three's a crowd

BY TERRY KELLEHER

Brand extension is big at CBS (three *CSIs*) and NBC (soon a fourth *Law & Order*), so ABC has a right to two *Extreme Makeovers*. In fact, the radical residential renovations on *Extreme Makeover: Home Edition* (Sundays, 8 p.m. ET) are more fun—and less yucky—than the cosmetic surgery on *Extreme Makeover* (Thursdays at 8 p.m.).

But the network pushed the franchise too far last month when it slapped together a spinoff with the unwieldy title *Extreme Makeover: Home Edition: How'd They Do That?* (Mondays, 8 p.m.). Toss this one in the Dumpster.

The original *EM* turns me off even when it has a powerful story to tell. The Feb. 10 episode featured a man wrongly convicted of murder and stigmatized as "the snaggle-toothed killer" who wanted doctors to give him a new look after his exoneration and release from prison. He was probably entitled after all he'd been through. But his case

had to share time with a makeover that included a "Brazilian butt lift" for a mother and a breast enhancement for her daughter. "We were able to achieve cleavage," the surgeon reported proudly.

Despite blatant plugs for a sponsoring department store, *Home Edition* deserves credit for helping people who truly need transformed living space. When a sick child can't survive in her family's house unless it's rendered germ-free and handicapped-accessible, you applaud Ty Pennington's team for going the extra mile. But if he keeps bellowing at his crew through that bullhorn and wearing out the word "awesome," even his beneficiaries might want to have him arrested for disturbing the peace.

How'd They Do That? rehashes a previously aired *Home Edition* and adds a few details that weren't worth including the first time. Why'd they bother? *Extreme* ★★☆☆ *Home* ★★☆☆ *How'd They Do That?* ★★☆☆

DON'T MISS

Grammy Awards

(CBS, Feb. 13, 8 p.m. ET)
Newlyweds Jennifer Lopez and Marc Anthony perform together publicly for the first time as a married couple.

Trista and Ryan's Honeymoon Hotspots

(Travel Channel, Feb. 14, 9 p.m. ET)
They met and married on reality TV. Now they spend two hours telling ordinary newlyweds where to go, from the slopes of Vail to a South African safari lodge.



Trista and Ryan hit the love trail.

Scrubs

(NBC, Feb. 15, 9 p.m. ET)
Clay Aiken guest stars as a dorky cafeteria worker who gets a chance to shine in the hospital talent show.

The Road to Stardom with Missy Elliott

(UPN, Feb. 16, 8 p.m. ET)
Talk about the fast track: The five finalists jet to L.A., move into a mansion and get some career advice from Madonna.

Survivor: Palau

(CBS, Feb. 17, 8 p.m. ET)
Twenty castaways are stuck on a South Pacific island in the 10th-season premiere.

NI MAGAZINE

YOUR NEW IMAGE RESOURCE

Spring/Summer 2005

A close-up portrait of Kathy Smith, a woman with long, wavy, light brown hair and green eyes, wearing a bright pink sleeveless top. She is smiling slightly and looking directly at the camera against a dark blue background.

Kathy Smith
America's Leading Fitness Expert

Physician Profiles

The Making of
ABC's Extreme Makeover

The Faces of Interface
Mission of Service to Humanity

Recognizing
Anxiety & Depression

Financial Makeover
by Ray Lucia

Image Dining
Exceptional Restaurant Experiences

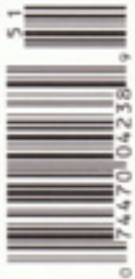
Hair Restoration

Rhinoplasty
What you need to know about
a Nose Job

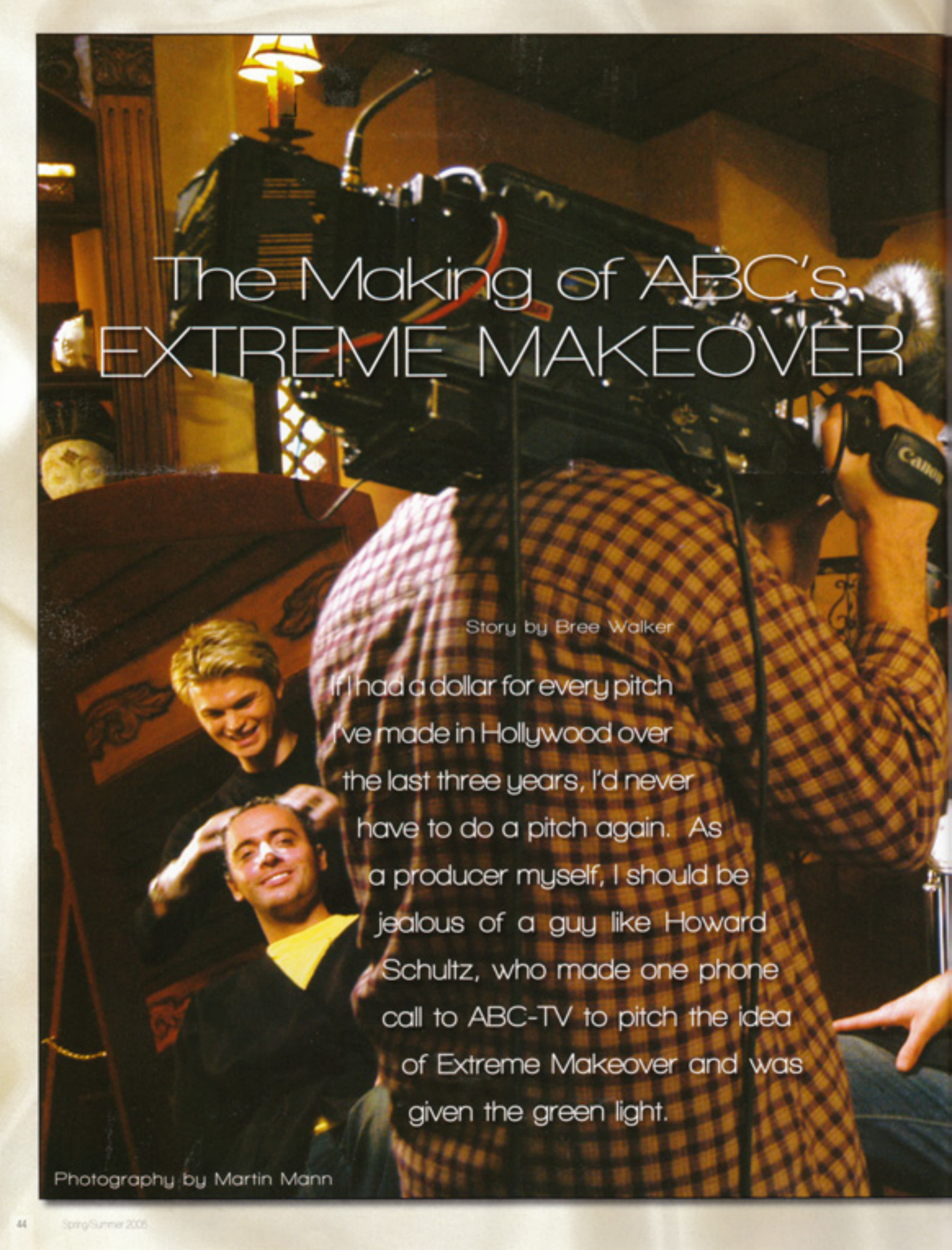
Creating Bright Smiles
from The City of Bright Lights
The **Las Vegas Institute**

Breast Augmentation
Without Breast Scarring

www.NImagazine.com \$9.95



0 74470 04238 9



The Making of ABC's EXTREME MAKEOVER

Story by Bree Walker

If I had a dollar for every pitch I've made in Hollywood over the last three years, I'd never have to do a pitch again. As a producer myself, I should be jealous of a guy like Howard Schultz, who made one phone call to ABC-TV to pitch the idea of Extreme Makeover and was given the green light.

Photography by Martin Mann

EXTREME MAKEOVER

abc

What makes this reality show a reality?

"It was the right idea at the time."

Howard Schultz, Show Creator and Executive Producer





This just never happens, but creator and Executive Producer Schultz told me "Astounding as it is, even for a guy like me who's been doing this my whole life, I'm telling you, they just got it. It was the right idea at the right time."

Having spent endless hours in pitch meetings myself, I had to ask Howard if he expected this would be given the go-ahead so easily. He laughed, "No way. As you well know, Bree, you never expect yes, you always assume it's going to be no. I was shocked and elated at the same time." True, Howard is a veteran of reality TV, but finding the right idea at the right moment is still a hit-or-miss proposition, particularly at the Big Three networks. Then I had to ask about the liability. What if something went wrong? "This is why we had to find that perfect Dream Team for the show. Once our production machine was up and running, the integrity or the tone of the show would be no problem. But there was no way to guarantee something wouldn't go wrong. This is, after all, medical practice, and that's what makes it even more extraordinary that Extreme Makeover landed on one of the mainstream networks. It's phenomenal."



The longer we talked, the more I came to respect the man whose success would usually be written off as good timing and luck in a place as fickle as Hollywood. "I was skeptical about doing this, and worried that viewers would see only the shallow side. I knew my challenge would be to create a show that would help eliminate false notions about plastic surgery, and create something much deeper than a physical beauty platform. If drastically improving individuals looks through cutting-edge cosmetic surgery could be the catalyst for changing their life for the better, I knew we could be doing something really great."

With over two years of success on the show, does Howard, a hard-driving entrepreneur with a reputation of taking big risks, still find the show challenging enough? "There are still so many inspiring stories to be told and medical miracles to be witnessed, this show could go on forever and I'd never grow bored."

Finally, I wondered whether he has time to stay in touch with the patients, the stars of his show. He grew quiet for a moment before telling me this is exactly why he'll never grow bored of Extreme Makeover. The patients call and email

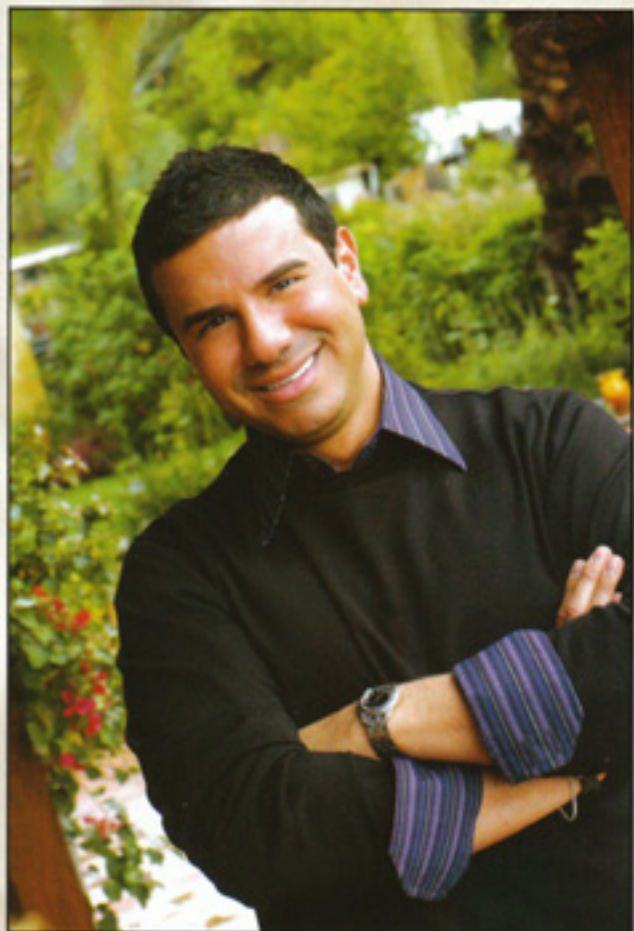
him constantly thanking him for how their lives have changed for the better. As a producer in an industry where you usually have to make so many compromises just to get a show on the air, this is a dream come true. I couldn't wait to meet the members of Howard's Dream Team, the people actually responsible for all dramatic transformations.

I wish I could 'extremely makeover' this rainy day in Southern California, I thought on my way to Los Angeles with co-publishers Jeffery Anderson and Martin Mann. At least I got to be just a passenger on this trip up the 405, a trek I take at least twice a week for my production company.

The moment we pulled up in front of the "extreme mansion," a Mediterranean architectural wonder set back from the street on a hillside above Sunset Strip, the rain stopped and the fun began. You'd never find this place without 'extreme' directional ability, so I was happy Jeff had his touchpad GPS. No wonder the producers of ABC's hit TV show Extreme Makeover chose this location, away from prying eyes but right in the heart of Hollywood. Owned by film producer Andrew Lazar, the network leases the house just to do the styling makeover segment of the show. As reality TV goes, it's a very big budget show.

The success of the show is what allows ABC to lease these deluxe digs. It's a comfortable setting for the patients who have to sit for hours on end, take after take, while 'extreme' stylist Sam Saboura works his magic on hair, makeup, and wardrobe. In some cases, Sam's transformations are all that's needed to prove a point. Extreme makeovers can occur even without a single incision.





This is just the day's starting point for Jeff, Marty and me. We speculate that ABC wants us to see the gentler stuff first. Gentle is exactly the right word to describe Sam Saboura, former stylist to the stars (including Jen and Brad when they still got dressed together) who is now so busy with this hit reality series he barely has time to get dressed himself. "I wear a lot of black just because it's easy, so how can I possibly be one of those fashionistas who tell people to get out of the black clothes already? Uniform dressing makes life simpler and on most complexions, it just works" he says. Good news for me on this rainy Monday, when I simply couldn't imagine letting any of my pastel spring wardrobe get pavement-thrashed. For this story, I knew we'd be schlepping all over those mean streets I love so much. I already liked Sam although I half expected that a stylist would be admonishing me for my boring black blazer and slacks.

Sam is not your average Hollywood stylist even though he works for *Extreme Makeover*. "Since the show has become so popular, I find myself being stopped on the street by people who want advice on how to put themselves together to look just a little more unique. That's why I wrote my book." In stores this summer but available at Amazon.com now, *Sam Saboura's Real Style*. "I intended to communicate specifically to women from size ten to sixteen, what I call 'real women.' I've written this book to tell why to wear a particular piece of clothing, and how to find inspiration from the fantasy that is high fashion. Style happens when you dare to make a mistake. If you take a risk you'll find your own special style emerging. Makeovers are attainable for everyone in this area."

Sam has two very useful tips for *New Image Magazine* readers. "Go shopping for an entire day, to as many stores as you can and don't, I repeat, don't spend a penny. Just absorb. This is how you educate yourself to become your own stylist." Even though he has worked as a personal shopper for the world famous Fred Segal store and many Hollywood stars, Sam urges readers not to copy a celebrity's style. "It won't look right for you. You have to develop your own intuitive look."

For both men and women, the single most important tip he passes along is that your eyebrows can always use help! "Eyebrows, more than anything else need shaping and grooming at least once, professionally. When a candidate is chosen to be made over on the show, they must agree to let their eyebrows grow out for at least six weeks to give the producers a shot at proving this point. It's incredible the change people see after eyebrows are plucked and groomed to perfection. On some faces, nothing more drastic is necessary to affect an 'extreme makeover.'" When it comes to hair and face makeovers, Sam adopts a conservative approach for everyday people. "Don't go for drastic changes all at once; it's too shocking for your self-confidence."

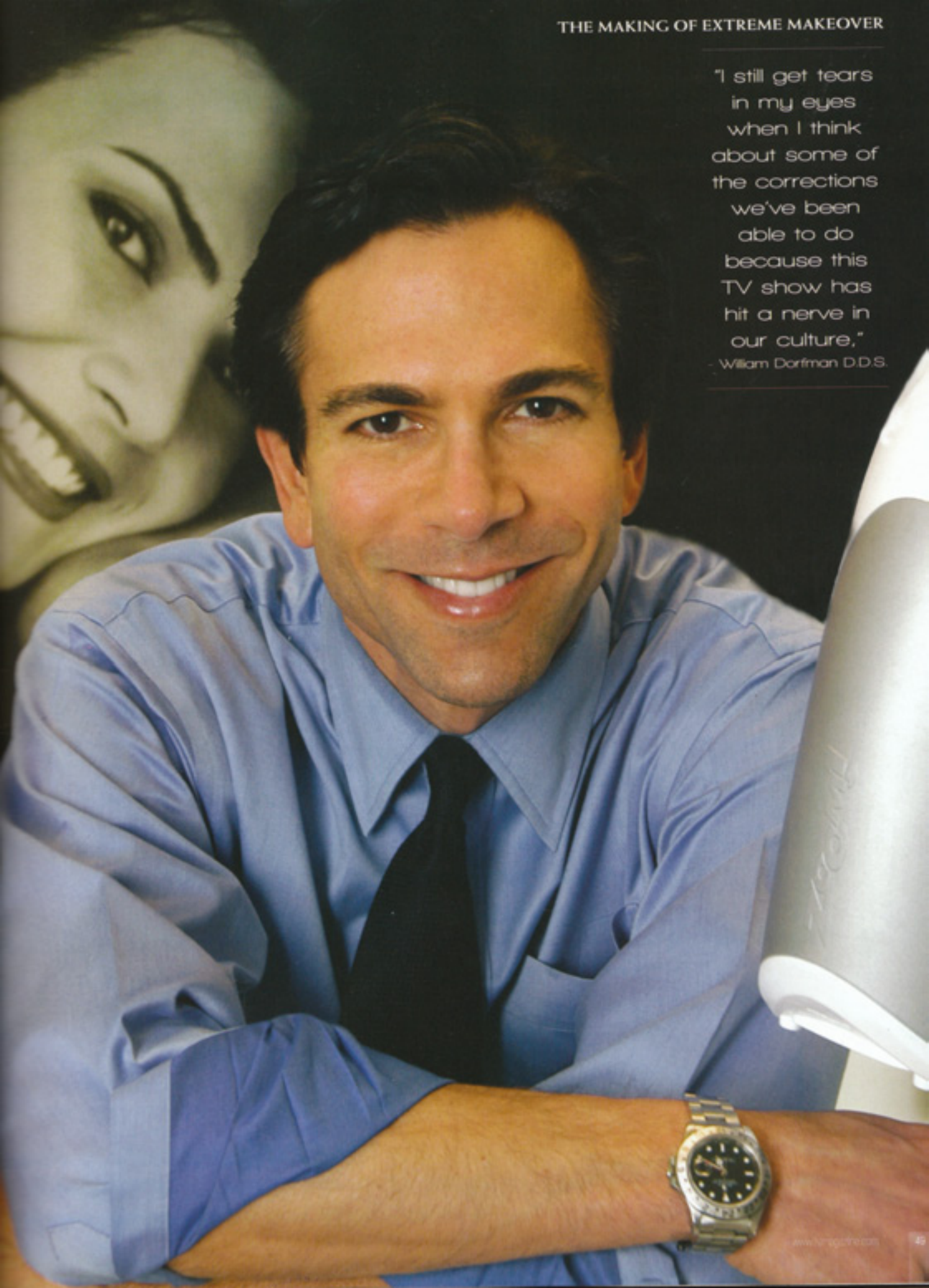
If there's just one thing people can do to significantly change their appearance for the better, it's to have their teeth whitened. Even better, have teeth realigned and whitened, but not too much. This, according to *Extreme Dream Team* doctor William Dorfman, is what most people discover when they make that one single investment in themselves. For Dorfman, seeing these changes has been the most gratifying thing that has happened to him since becoming a star on the show. "What's so great about *Extreme Makeover* is how much awareness of dental health has been created by its success," says the dentist responsible for some of Hollywood's brightest smiles. In 1989, when Dr. Dorfman was just thirty years old, he created his own company called Discuss Dental, Inc., a worldwide leader in tooth whitening technology and other aesthetic dental products.

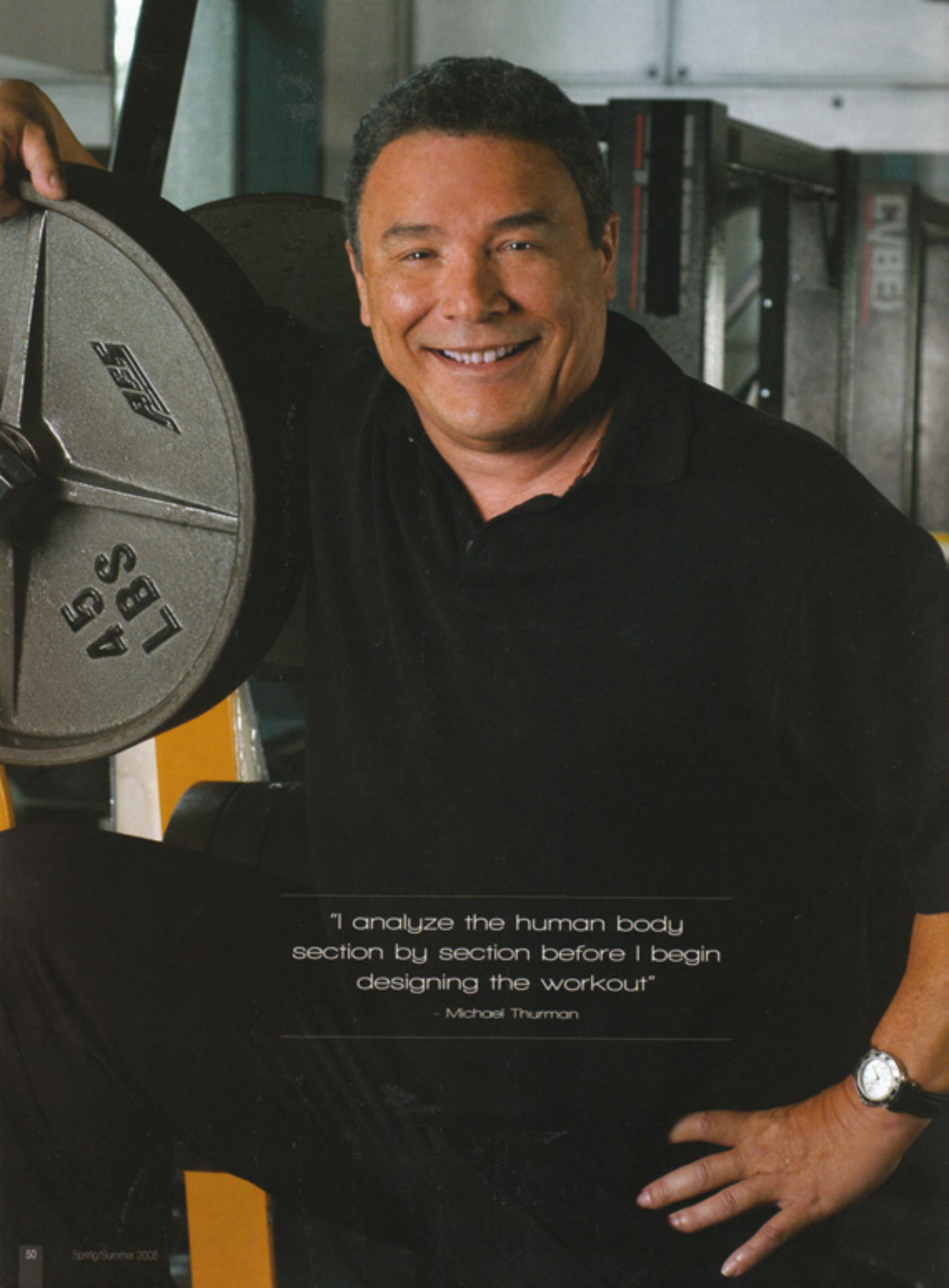
"The simply cosmetic stuff is easy, but the real rewards come from cases on the show that are truly extreme." When a patient has function and good health restored through expert



"I still get tears
in my eyes
when I think
about some of
the corrections
we've been
able to do
because this
TV show has
hit a nerve in
our culture,"

William Dorfman D.D.S.





"I analyze the human body
section by section before I begin
designing the workout"

- Michael Thurman

dentistry, it changes the shows tone for the entire episode. "Here we are, essentially a cosmetic enhancement television show, and then this moment happens where we are able to correct a jaw, mouth or lip deformity and it's life changing and inspiring for everyone involved. I still get tears in my eyes when I think about some of the corrections we've been able to do because this TV show has hit a nerve in our culture." He specifically recalls two sisters who both had cleft palate conditions, patients with whom he still communicates. "Once you've had that much interaction with another human being, there's no way you want to sever the tie," he says.

Throughout his career, Dr. Dorfman has tried to give back in ways that enhance public awareness of overall dental health. In association with the Crown Council of Dentistry, he has provided the whitening materials for its charity campaign, Smiles for Life.

Dr. Dorfman offers free dental restoration services to the Los Angeles Battered Women's Shelter, a downtown refuge which helps survivors of physical violence. He knows that giving these women a chance to smile will help them heal and provide a better opportunity for employment. "I'm the father of three girls so I know how important it is to have confidence. A good smile can do that," he adds, flashing that big white smile of his, a famous smile now and a famous smile maker, too.

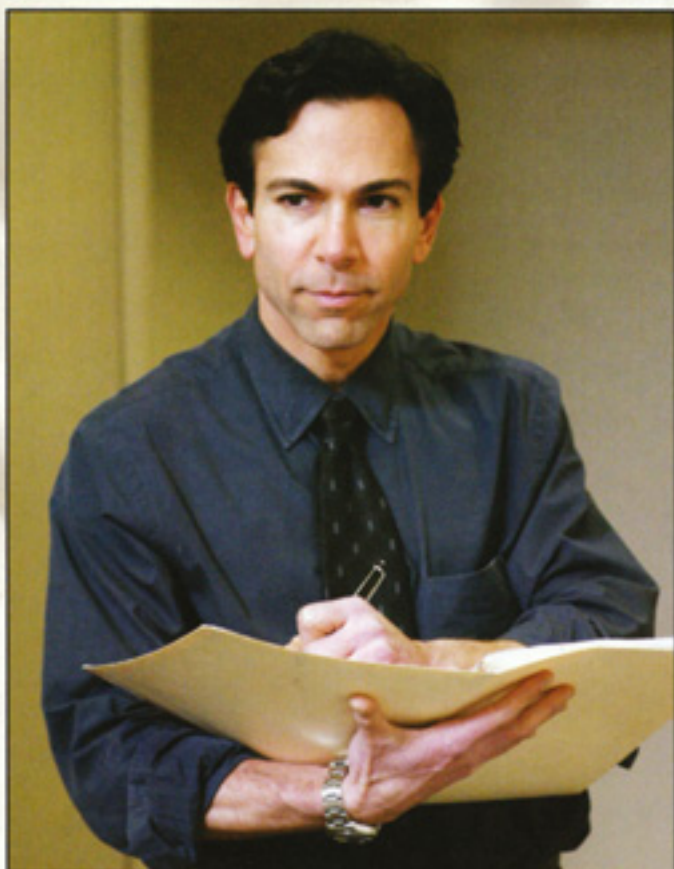
Next I'm off to get "buffed" with Michael Thurmond, bodybuilder and inventor of the highly successful infomercial empire known as the Six Week Body Makeover System, who thinks of himself as more artist than fitness expert. Make no mistake about it though, to watch him 'work' a body is to observe discipline in action. Perhaps it is the 'Zen' approach he takes to the human anatomy that makes him an artist. What surprised me most was his friendly, non-aggressive style. I expected a drill sergeant but met a spiritual, well spoken healer instead.

"I analyze the human body section by section before I begin designing the workout," he says, noting that it is definitely possible to lift or rebuild a single contour, regardless of conventional wisdom on the subject.

The Extreme Makeover patients get a complete health evaluation as he does with all his clients. These days, he's too busy managing his fitness empire and producing new bodies for ABC's hit series to take on new clients. To that end he says that he turns clients over to one of his trainers who have spent six months working one-on-one with him. "I have to observe in minute detail exactly how my trainers are using my system of 'deep underlying muscle tissue building and sculpting,' since it's my unique system that differentiates my training from the thousands of other good trainers out there." He employs over 80 trainers in 25 locations throughout Southern California and takes on new trainers only through personal recommendation.

Much of what he does in his reprogramming and reshaping program is done through diet, which helps create his so-called "blueprinting" effect. This, he claims, is what allows a body to re-sculpt and burn weight rapidly without causing health problems. He does not believe in fad dieting. "The only principle I follow is that 'food is medicine' so eat only to fuel your body and you'll see the results." Not that easy I had to say. "Come on Michael, don't you indulge sometimes?" His mischievous grin gave it away. "Yeah, Bree, I sure do, but the next day I remember to pay it back in the gym, there's just no other way." Darn, I knew it.

To test his theory of finding the 'deep underlying tissue' and using specifically applied resistance (his branding terms) I asked for one exercise for tightening the tiny (but annoyingly noticeable in tight slacks) area that rests directly beneath the buttocks, before the stretch of thigh muscle runs lengthwise. Another impish smile and he had me bent over a gluteus maximus bench press, with my back muscles rounded and my feet splayed outward, contracting my abdominals



and pulling with the butt muscles. "Now hold that position and squeeze." Holding it, is the trick for that difficult muscle group, Michael says. Just fifteen reps and the next day, I felt it. Either I am out of shape (though I still box and bike a bit) or he really is a guru of specific muscle knowledge. Vanity makes me suspect the latter. After all, ABC can afford to hire the best.

Another point Michael repeats over and over again is that we need to eat, rather than starve, in order to reshape the body. "The only way to speed up the metabolism is eat specific foods at specific times of the day in order to build muscle and burn fat. Since no two people are alike, finding the right balance of specific foods and specific times of day is the challenge." That's where his diagnostic tools of health evaluation and trained sculptor's eye take over. Viewers have watched Extreme Makeover patients drop six sizes in as little as four weeks through Michael's approach. Patients have their meals catered during their transformations, so producers can maximize success on the show. Michael oversees the catering too, just as he does for clients of 'Michael Thurmond's Spa Body Makeover' at the Luxe Hotel in Santa Monica.

For the rest of us who don't have a catering service, Michael recommends eating six to eight times a day. Mini meals including all those foods we know we should be eating like fresh veggies, protein and high fiber carbs. He believes in bio identical hormone replacement for baby boomers and older clients. "Hormones are the microchips for weight gain and loss, and muscle tissue replacement during the aging process. Even though it's a controversial area of medical science, I see results day after day that could never happen without hormone replacement therapy."

Another piece of advice he offers, "I see a lot of hypoglycemic people cutting carbs willy nilly and that's just plain dangerous. Find out if you are hypoglycemic and respect that reality."



Look for more wise advice about health and body building Michael Thurmond style in his Six Day Body Makeover book coming out this month. His empire grows.

When Dr. Garth Fisher was first approached by producer Howard Schultz to lead the Extreme Dream Team, he was a bit apprehensive. "The idea of building an entire TV show around one of the fastest growing and most controversial aspects of our culture was an obvious two-edged sword," he says, casually draping his athletic frame into the big easy chair opposite mine. "I never dreamed it would really fly, because, as you know only too well Bree, the odds of selling a TV network a new show idea, much less having it hit a home run, are astronomical. But then I thought, as long as we can focus as much on making people grow more confident and happy with themselves as we do on simply making them more attractive, we'd have something special."

As one of Hollywood's 'golden' surgeons, Garth certainly didn't need the celebrity. "I really enjoy being home with my kids while they're still young and the complication of TV celebrity was not something I wanted or needed. Howard assured me the network would allow us to do some procedures that I knew could change people's lives in enormously positive ways and that was an exciting thought."

"Howard assured me the network would allow us to do some procedures that I knew could change people's lives in enormously positive ways and that was an exciting thought."

Garth Fisher, M.D., F.A.C.S.



His reconstructive work sets the tone for the entire show when a big makeover is at stake. To that end, his easy going nature is a huge plus. "It's essential there be a loving, embracing environment when a patient has to expose their emotional vulnerabilities when we 'assess' what is to be done, and have to do it in such a public arena." I laughed out loud in agreement, recalling how many times I felt so 'naked' while anchoring the news for twenty years, simply because I was having a bad hair day. "These brave souls open up their lives, hearts and their very flesh to a cynical and sophisticated viewing public, which often assumes someone chooses plastic surgery out of sheer vanity," he says.

Dr. Fisher specializes in breast and face reconstruction – and his waiting list is more than two years long. Sound like a lot of pressure? Garth is circumspect about that. "By the time a patient's surgery date finally arrives they've had ample time to do the research that makes the best possible patient for me. Others will find another surgeon to perform the procedure. There are lots of great surgeons out there in every part of the country, every part of the world."

He has several overriding philosophies which guide his choices about who the best candidates are for the show. "They're the same people who make the best candidates in real life. They have to be making the choice to do this for the right reasons at the right time and with the right doctor." I asked him to give me an extreme case of the opposite. "You'll find this hard to believe but it's true. I had a twenty-something Saudi princess fly to California for a consultation. As she pulled at her cheeks, insisting she needed her first facelift immediately, I told her to go home and come back in twenty years. I thought I'd never see her again. Less than three years later, she's back in my office, yanking at the face lift someone else had done for her. I sent her home again, but I bet she found someone to do it anyway."

Extreme cases like that can easily be dismissed as the worst example of choosing to go under the knife. So how does Dr. Fisher decide to turn down a patient with more realistic expectations than the Saudi princess was seeking? "I ask myself several questions. Is there another physician better qualified for this specific surgical procedure? Is the patient seeking 'perfection' which is subjective? And finally, do I want my name on this? I appreciate there are doctors out there who are making much more important decisions than whether to change someone's looks. I have enormous respect for doctors who are treating serious diseases, like cancer, so I try to keep what I do in perspective. I have the luxury of making sure I am exactly the right match for a patient."

This humble attitude is one major reason the show is a huge success. Just watch Garth's bedside manner on *Extreme Makeover* and you'll see a guy who's comfortable in his own skin (no pun intended). A reluctant TV star is always more fun to watch than one with a big ego, particularly when the patient is supposed to be the star.

Finally, my behind-the-camera experience begged me to ask Dr. Garth a final question. What really makes this show a true reality television production, especially now that it has a big budget? "There are no second takes in the operating room. I don't get to see the patient's results until minutes before the audience does on live TV."



Photos courtesy ABC photo department



Just as in real life, when the bandages come off so does all the pretending. This is where Extreme Makeover could just as easily be titled Extreme Surprise or Extreme Emotion. And that, as any producer will tell you is an extremely successful "TV moment."

ABC's Extreme
Makeover airs
on Thursdays
9-10pm PST.

