

SER DIFERENTE É NORMAL: GLEE E A PRODUÇÃO DE IDENTIDADES PARA AS MINORIAS SOCIAIS

Maria do Rosário Gregolin
Thiago Ferreira da Silva

Universidade Estadual Paulista

Resumo: Neste artigo, partindo da análise de um episódio do seriado *Glee*, buscamos demonstrar que na cultura do espetáculo, da mídia e do politicamente correto em que vivemos contemporaneamente, os veículos midiáticos funcionam como produtores de efeitos de identidade, construindo grupos imaginários de pertencimento de que os indivíduos são “convidados” a participar. Partindo do pensamento de Michel Foucault a respeito do discurso e da produção de subjetividades, discutimos alguns modos pelos quais, nos discursos produzidos e veiculados pelo seriado *Glee*, são produzidas identidades para as chamadas minorias sociais.

Palavras-chave: Identidade; Minorias; Seriado; Mídia; Análise do Discurso.

Résumé: Être différent est normal: *Glee* et la production d'identités pour les minorités sociales. Dans ce travail, nous analysons un épisode de la série télévisée *Glee* pour démontrer que dans la culture du spectacle, des médias et du politiquement correct contemporaine, les véhicules des médias travaillent comme des producteurs d'effets d'identité et forment des groupes imaginaires d'appartenance qui « invitent » les individus à les rejoindre. Nous partons de la pensée de Michel Foucault sur le discours et la production de subjectivités pour discuter les façons de production d'identités pour les minorités sociales dans les discours produits et diffusés par la série télévisée *Glee*.

Mots-clés : Identité ; Minorités ; Série Télévisée ; Médias ; Analyse du Discours.

Introdução

Foucault analisa, na terceira fase de sua obra (principalmente em sua *História da Sexualidade* em 3 volumes), uma sociedade em que os discursos têm uma função básica de *legitimação*, de controle das subjetividades produzidas, em que, por exemplo, apenas as sexualidades *legitimadas* podem e devem ser exercidas. E como sabemos quais são as sexualidades “legítimas”? Vários são os

discursos legitimadores: o da medicina, principalmente; o da psicologia, não necessariamente associado ao anterior; o discurso jurídico; o discurso das ciências de modo geral. Porém, atualmente há outro discurso que legitima não apenas a sexualidade, mas *identidades* ou *subjetividades* que podem ser assumidas e exercidas: a mídia, obviamente, mais do que veicular os discursos dessas instituições tradicionais, constrói e faz circular seu

próprio discurso, (re)produzindo os modos de “ser” legítimos e silenciando os ilegítimos.

Assim sendo, o seriado *Glee* insere-se basicamente em uma vontade de verdade do politicamente correto, sendo constituído como uma espécie de aclamação das chamadas minorias sociais, funcionando como *legitimador* de subjetividades que, até certo momento recente, deveriam ser silenciadas, pois

O que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não tem eira, nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio. Não somente não existe, como não deve existir e à menor manifestação fá-lo-ão desaparecer – sejam atos ou palavras (FOUCAULT, 2010b, p.10).

Procuraremos então observar, como movimento analítico no presente artigo, como no discurso da série *Glee* são “legitimadas” diferentes “minorias”, e como outras são relegadas à *exclusão* que se dá na *ausência de verbo*, no jogo positivo entre poderes e resistências na produção dos enunciados da série.

Embora seja importante evitar incorrer em uma hipercategorização ao adotar, nos aportes teóricos da AD francesa, o pensamento metodológico de Michel Foucault, não podemos deixar de refletir a respeito de uma categoria que, tanto para Foucault quanto para Pêcheux e também outros autores que trabalham com o conceito de discurso, é considerada a unidade básica do próprio discurso: o conceito de enunciado.

Para Foucault, diferentemente de pensamentos como o de Benveniste ou do próprio Michel Pêcheux, o que caracterizaria uma sentença, uma proposição ou mesmo uma imagem enquanto um enunciado é, para além da enunciação ou de seu contexto de produção, aquilo que o autor chama de *função enunciativa* (FOUCAULT, 2010a, p.99). Assim, para que seja exercida uma função enunciativa, Foucault afirma que algumas condições devem ser preenchidas: essa função enunciativa deve obedecer a um conjunto de *condições de possibilidade*, ou seja, condições sociais, culturais e históricas que permitiriam

a emergência de um determinado enunciado em uma determinada sociedade ou contexto cultural; a função enunciativa pressupõe também a existência de uma *posição sujeito*, ou seja, a posição que um sujeito deve assumir para que um enunciado seja efetivamente enunciado; é também indispensável a existência de um campo associado, já que, para Foucault, todo e qualquer enunciado “tem sempre suas margens povoadas de outros enunciados” (2010a, p. 110); e por fim, para que se exerça uma função enunciativa, é necessária uma materialidade, por meio da qual o enunciado possa se manifestar concretamente; a materialidade, ainda segundo Foucault, está necessariamente ligada a um funcionamento institucional. Além disso, Foucault afirma que o ato de descrever um enunciado nada mais é do que descrever a posição que deve ser assumida por qualquer indivíduo para que seja seu sujeito. Assim, Foucault associa a descrição do enunciado diretamente à descrição dos sujeitos produzidos no e pelo enunciado.

Consideramos portanto que o conceito de enunciado como concebido por Michel Foucault não é uma categoria de análise estanque e invariável, mas complexa e com materializações diversas, permitindo compreender o enunciado em uma dimensão mais ampla – mesmo semiológica – que abandona a concepção de enunciado centrada na materialidade linguística, e que permite observar a produção de enunciados no seio de uma determinada sociedade, ligada ao funcionamento institucional dessa sociedade, e aos sujeitos que são produzidos e veiculados em uma determinada cultura, em um dado momento histórico.

Eu nasci assim: Glee e a exaltação do “ser diferente”

Realizaremos, neste artigo, uma breve análise do episódio de *Glee* denominado *Born this way*, 18º episódio da segunda temporada da série. Buscaremos demonstrar que neste episódio são produzidos e veiculados efeitos de sentido que procuram “convencer” o enunciatário de certas posturas e valores,

descrevendo os processos enunciativos que criam efeitos de realidade e de identificação entre o público-enunciatário da série e os valores promovidos pelo próprio programa.

O episódio analisado não foi selecionado ao acaso: trata-se de um episódio bastante representativo desses valores básicos de aceitação (e mais do que isso, de *exaltação*) do diferente que perpassam toda a série. O próprio título do episódio, *Born this way*, já remete o “leitor” a esses valores. *Born this way* é uma música da artista *pop* contemporânea Lady Gaga, que prega, em suas músicas e na construção de sua própria imagem midiática, a importância e o valor daqueles que são “diferentes”, as chamadas *minorias* (sejam minorias raciais, étnicas, sociais, de orientação sexual, etc.). Para seus fãs, *Born this way* é o próprio hino da aceitação e exaltação de todo aquele que é excluído, diferente ou rejeitado por qualquer que seja o motivo. Assim sendo, em seu título o episódio já remete a toda essa vontade de verdade contemporânea do *politicamente correto* que é também a postura assumida pelo seriado *Glee*.

O episódio é também mais longo do que praticamente todos os outros episódios de *Glee* produzidos até hoje. Os episódios da série possuem sempre uma média de 43 a 45 minutos, enquanto este episódio em particular tem quase 58 minutos de duração, cerca de 12 minutos a mais que o padrão da série. Desse modo, na sua constituição enquanto enunciado em um determinado discurso, o episódio já se destaca de todos os outros.

Além disso, no contexto da série, o episódio é uma espécie de divisor de águas, e os acontecimentos que nele se dão colocam “de volta nos eixos” alguns elementos bastante conflituosos na história narrada pelo programa e dão novos rumos para outros. Kurt, o garoto homossexual que foi obrigado a mudar de escola por sofrer *bullying* constante (incluindo uma ameaça de morte) retorna à escola que é o cenário central da narrativa com uma nova visão a respeito de si mesmo e um namorado considerado uma espécie de príncipe encantado; Rachel, a judia talentosa e autoconfiante da trama, entra em conflito com sua imagem e decide fazer uma cirurgia plástica em seu nariz; e Emma, a

conselheira escolar apaixonada por Will, professor que lidera o clube de coral, finalmente assume e se propõe a lidar com o fato de ser portadora de um caso grave de Transtorno Obsessivo Compulsivo (TOC). Ao final do episódio, Kurt está restabelecido em sua escola original, com seus amigos, protegido do *bullying* e de volta ao núcleo da trama, Rachel, após um esforço coletivo do clube, decide não mudar seu nariz e Emma consegue a aprovação de Will por lidar de forma madura com seus “problemas de saúde”. Desse modo, o episódio selecionado torna-se um representante muito significativo daquilo que é em essência o seriado *Glee*, e oferece uma construção bastante interessante e profícua para a análise que pretendemos desenvolver.

Com o intuito de evitar uma descrição exaustiva e pouco útil de tudo que ocorre no episódio selecionado, optamos, por uma questão de método e praticidade, por desenvolver nossa análise focando-nos nas *performances* de três músicas – e os acontecimentos em torno dessas músicas – que destacam muito claramente essa tentativa de uma valorização do “ser diferente” dentro da narrativa: um *mash-up* das músicas *I Feel Pretty* e *Unpretty*, apresentado por volta dos 12 minutos de episódio; *Somewhere Only We Know*, cantada aos 32 minutos; e *Born This Way*, música que dá título ao episódio e também o encerra.

Creemos que este percurso analítico será bastante importante para observar a re-significação dessas músicas inseridas neste contexto específico e os efeitos de sentido que daí resultam. Buscarei demonstrar que ao reconstruir no interior da série uma música retirada do cotidiano do espectador-enunciatário, o sujeito enunciatário desencadeia um processo que chamamos de *re-significação* dessa música, transformando também a própria relação entre o enunciatário e a música-enunciado, o que é fundamental na construção de uma de uma marca ou franquia que visa a criar uma relação “afetiva” com seu consumidor.

A relação do jovem com sua aparência e a “ditadura da beleza” – *I Feel Pretty/Unpretty*

Se nos permitirmos, por alguns momentos, observar a narrativa do episódio em questão em termos de *conflitos*, podemos observar que esse se constrói em torno de diversos conflitos entre *aceitação* e *rejeição*, entre a aparência ditada pelos padrões de beleza contemporâneos e a importância da essência que a estes deveria se opor. Já no início do episódio, durante um ensaio para preparar os alunos para o concurso nacional de *glee clubs*¹, Rachel, a estrela do clube, é acidentalmente atingida no nariz por Finn, sua paixão impossível que também é o pior dançarino do clube. Levada às pressas para um atendimento médico, Rachel recebe do doutor a informação de que seu nariz está quebrado e que esta seria uma ótima oportunidade para realizar uma “pequena intervenção de vaidade” para remodelar seu nariz, considerado grande. A garota se surpreende e diz que tem medo de modificar sua respiração e “afetar seu talento”, ao que o médico replica afirmando que uma correção de seu desvio de septo poderia inclusive aprimorar suas habilidades vocais. A partir daí se desenvolve o primeiro grande conflito do episódio. Rachel anuncia ao clube de coral que vai realizar a cirurgia plástica para diminuir seu nariz, o que desperta uma discussão a respeito do que cada um no grupo está insatisfeito em relação a si mesmo e que gostaria de modificar. Alarmado, Will, o professor responsável pelo clube, decide intervir, a fim de demonstrar a importância da aceitação das particularidades de cada um, propondo para a semana uma atividade em que cada aluno deve assumir a característica pessoal de que mais se envergonha e cantar a respeito dela, levando os alunos a refletir sobre a “gravidade” de querer modificar a própria aparência por meio de cirurgias e outras técnicas apenas para se encaixar em determinado padrão de beleza.

¹ Um *glee clube* é uma espécie de grupo de coral performático, em que as apresentações não se resumem apenas a cantar músicas, mas abrangem todo um aparato performático que inclui coreografias, figurino, interpretações etc.

É nesse momento que se dá a primeira *performance* que destacamos para esta análise. Rachel decide tomar como modelo para seu “novo nariz” o nariz de Quinn, a garota loira-perfeita do clube. Ao mesmo tempo em que as medidas do nariz de Quinn são tomadas e aplicadas em uma simulação fotográfica do rosto de Rachel as duas garotas apresentam em dueto, em cenas intercaladas do consultório médico e da sala do *glee club*, um *mash-up* (uma espécie de mistura entre duas músicas que possuem uma base similar) das músicas *Unpretty*, da banda feminina TLC, que fala justamente da necessidade imposta de modificar a própria aparência com maquiagem e procedimentos estéticos a fim de se inserir num determinado padrão, e *I Feel Pretty*, do musical *West Side Story*, música que constrói a imagem de uma garota que se sente bela e perfeita exatamente como é.

Podemos constatar, nestes momentos iniciais do episódio, uma construção já bastante complexa que produz, no discurso, uma posição-sujeito que contraria os valores produzidos e veiculados pelo discurso da série, que está insatisfeita com a sua condição de “ser diferente”, de estar fora de um determinado padrão e está disposta a se submeter àquilo que é considerado, nessa construção discursiva, uma sujeição aos mecanismos de poder exercidos nos dispositivos da medicina e da estética.

É importante observar, no caso de um tipo de texto essencialmente sincrético que trabalha com a confluência de linguagens tão complexas e distintas como a música, a imagem em movimento e a própria linguagem verbal, como o funcionamento da *materialidade* é essencial na construção dos sentidos produzidos nesse discurso. No caso desta primeira *performance*, são construídas cenas em que estão em foco, prioritariamente, os rostos e especificamente os narizes das duas personagens, que colocam em conflito e embate, neste momento, um discurso que preza pela sujeição à “ditadura da beleza” e aquele que deve funcionar como produzido num determinado jogo de resistências. O rosto de Rachel, com seu nariz grande e machucado, é a todo momento colocado pela câmera estrategicamente em oposição ao rosto

de Quinn, a garota com o nariz pequeno e perfeito, como se observa, por exemplo, na transição de cenas que se dá entre os 2 minutos e 38 segundos e os 2 minutos e 42 segundos do episódio, quando a câmera faz um fechamento de cena tendo como centro o nariz de Rachel e a abertura da próxima cena se dá com foco no nariz de Quinn.

Também enquanto as garotas apresentam seu dueto, seus rostos estão sempre em *close* ou em primeiro plano, estabelecendo sempre uma oposição visual entre o rosto de Rachel, com expressões de melancolia e mesmo um certo sofrimento, e o rosto de Quinn, sereno em toda a realização da música (Fig. 1).



Figura 1: Quinn e Rachel cantam *I feel pretty/Unpretty*

Por fim, é constatável no próprio arranjo da música a expressão desse “drama” inicial, a necessidade de sujeição à uma norma de beleza física como forma de ser aceito na sociedade. Apesar de *Unpretty* ser uma música que possui um arranjo com andamento originalmente mais lento, *I Feel Pretty* é, em seu contexto original (o clássico musical *West Side Story*), uma música extremamente alegre, dinâmica, em que o eu-lírico declara sua alegria e satisfação por ter encontrado o “amor verdadeiro”. Ao ser inserida no contexto do episódio a música ganha um arranjo bem mais lento que, associado à mesclagem que se faz com as letras das duas canções, o momento da narrativa em que se realiza e a própria expressão dramática adotada principalmente por Rachel ao cantar a música transforma completamente seu sentido; o resultado é uma música triste que condiz exatamente com os questionamentos e perturbações dos personagens nesse momento da narrativa.

Um lugar para ser aceito – *Somewhere Only We Know*

A segunda *performance* destacada para análise ocorre entre os 31 minutos e 48 segundos e os 34 minutos e 5 segundos do episódio. Neste momento, Kurt, que havia sido obrigado a trocar de escola para evitar o *bullying* e ameaças constantes pelo fato de ser gay, está retornando à *Wilian McKinley High School*, escola onde se passa a maior parte da trama do seriado, após ter passado um semestre na *Dalton Academy*, um colégio de garotos que possui uma política de tolerância zero com qualquer tipo de preconceito. Neste colégio Kurt conheceu seu futuro namorado Blaine, que o ensinou a ter orgulho de si mesmo e de sua condição de homossexual, além da coragem para enfrentar “de cabeça erguida” qualquer dificuldade ou preconceito a que possa ser submetido. Desse modo, o garoto se sente preparado para retornar à sua antiga escola, aos seus velhos amigos e ao *glee club*, para poder demonstrar e ensinar a outros aquilo que havia aprendido com Blaine.

É no momento da despedida entre Kurt, Blaine e seus amigos da *Dalton Academy* que Blaine e estes últimos cantam, em homenagem ao amigo que se despede, a música *Somewhere Only We Know*. Numa *performance* bastante emocionada no pátio da escola, Blaine se despede de seu amigo e namorado, ao mesmo tempo que o “devolve” para sua escola, seus amigos, enfim, seu “lugar”.

Gravada originalmente pela banda de rock alternativo *Keane*, *Somewhere Only We Know* é uma música que basicamente constrói a imagem de um eu-lírico que busca um lugar para pertencer, e parece convidar alguém próximo, um amigo ou amante, talvez, para repousar neste “lugar que só nós conhecemos”. A música fala da juventude que passa, da ânsia por encontrar seu lugar no mundo e, mais do que isso, dos caminhos percorridos na busca por esse lugar, e é exatamente isso que está sendo representado neste momento do episódio. Kurt percorreu, em sua juventude, caminhos difíceis e acidentados, bastante solitários, como tantas vezes ele repete ao longo do seriado, mas

parece estar finalmente encontrando esse lugar mítico de paz e conforto, representado pela escola e os amigos a que retorna e que o fazem sentir “em casa”, o amor inesperado que recebe de Blaine e pela própria *aceitação*, já que tanto o retorno à escola como seu namoro seriam impossíveis se Kurt não tivesse aprendido a aceitar, respeitar e orgulhar-se de si mesmo.

Temos, já nesse momento, a proposição de uma subjetividade diferente daquela materializada na figura de Rachel no início do episódio; enuncia-se, na figura de Kurt e em seu percurso, a possibilidade de não estar em conformidade com os mecanismos de poder que tem por objetivo uma normalização, a produção de “corpos dóceis”. O garoto aprendeu a aceitar-se, está feliz e realizado com sua “diferença” e, mais do que isso, encontra nessa “diferença” o próprio motivo de sua felicidade. É também após o retorno de Kurt que Rachel, inspirada pelo amigo e todo o clube, decide desistir da cirurgia plástica e manter seu nariz.



Figura 2: Em tomada externa, Blaine e seus amigos cantam *Somewhere only we know*

No caso de *Somewhere Only We Know*, é observável, na materialidade do discurso, uma *performance* bem mais dinâmica e “solta”, em relação a *I Feel Pretty/Unpretty*. Apesar de ser uma canção também relativamente lenta, há muito mais movimento na cena construída. Os garotos que cantam a música se deslocam pela cena e, mesmo que não haja propriamente uma coreografia, é bastante visível que há uma “dança” nesta *performance*, ao contrário da primeira analisada, em que as garotas permanecem sentadas praticamente todo o tempo. Há

também uma grande mudança no ambiente em que a cena se passa. Enquanto em *I Feel Pretty/Unpretty* são feitas tomadas exclusivamente internas, *Somewhere Only We Know* se passa *outdoors*, ou seja, ao ar livre, o que até este momento não costumava acontecer com frequência no seriado (Fig. 2). Tomadas externas foram bastante raras nas duas primeiras temporadas de *Glee*, mas esse efeito de sentido de libertação produzido no momento em que o sujeito encontra seu “lugar” parece ser reiterado por meio desse recurso cinematográfico.

O orgulho de ser “minoría” – *Born This Way*

A *performance* que encerra o episódio pode ser considerada também o seu clímax. Como já foi mencionado, Will, o professor responsável pelo *glee club*, preocupado com a atitude de seus alunos em relação às próprias aparências e “defeitos”, propõe uma lição semanal em que cada um assuma a característica de que mais se envergonha e cante a respeito dela. Além disso, ao fim da semana, Will propõe que todos, incluindo ele mesmo e Emma, conselheira estudantil, utilizem camisetas onde estas características estariam descritas em uma palavra ou frase. É nesse momento, quando Kurt já está de volta à escola e Rachel desistiu de fazer sua cirurgia plástica, que os alunos apresentam a música *Born This Way*, o hino da aceitação e aclamação da diferença. Enquanto vestem camisetas com rótulos como “*Likes boys*”, no caso de Kurt, “*Nose*”, no caso de Rachel, e “*Brown eyes*”, no caso de Tina, a garota oriental que quer ser como as modelos que vê nas revistas, e cantam “*I’m beautiful in my way/Cause God makes no mistakes/I’m on the right track, baby/I was born this way!*”², os alunos percebem o quanto tem orgulho de suas diferenças, e como são esses elementos que os fazem “especiais”, com exceção de Santana, a garota lésbica que se recusa a assumir sua sexualidade e permanece no

² GLEE, 2011. “Eu sou lindo do meu jeito/Porque Deus não comete erros/Eu estou no caminho certo, *baby*/ Eu nasci assim!” (tradução nossa).

auditório assistindo a *performance* de seus amigos com uma expressão de frustração.



Figura 3: Performance de *Born this way*

Como se pode observar no próprio teor da letra da música cantada, neste momento do episódio são reafirmadas as subjetividades propostas pela série, quando os alunos percebem o quanto tem orgulho de suas diferenças, e como são esses elementos que os fazem “especiais”. Assim, os efeitos de sentido que subjazem a esses enunciados construídos tanto visualmente quanto verbalmente, estão reiterando as funções enunciativas de exaltação e orgulho das diferenças, representados tanto pelo discurso de *Glee* quanto em todo o processo discursivo construído em torno de uma artista como Lady Gaga, a autoproclamada madrinha dos homossexuais, deslocados e *freaks* (esquisitos, aberrações) de modo geral. Também o fato de Kurt protagonizar essa apresentação reforça esses sentidos de autoaceitação e resistência pois, como já demonstramos, o garoto é sempre tomado na série como uma espécie de modelo a ser seguido no que diz respeito à coragem de assumir sua posição e lidar com as consequências.

É interessante destacar, no entanto, alguns efeitos de sentido que se manifestam um pouco mais sutilmente por trás da aparente clareza dessa performance, começando pela escolha dos rótulos utilizados. Como já mencionamos, o rótulo utilizado por Kurt (o garoto homossexual) é “*Likes Boys*”, e não “*Gay*” ou “*Homossexual*”, como se poderia esperar. Assim, o garoto que “gosta de garotos” está assumindo *seu próprio rótulo*, e não o rótulo que lhe é destinado pela

sociedade. Ou seja: na escolha lexical desse enunciado, fica discursivamente implícito o fato de que Kurt está aceitando e assumindo aquilo que *é*, enquanto se rebela e recusa aquilo que *os outros* dizem que ele seja, um valor essencial para o modelo identitário oferecido não apenas pelo personagem de Kurt, mas em todo o discurso da série.

Similarmente, Artie, que é sempre identificado como “o garoto na cadeira de rodas” ou “o cadeirante”, nessa performance em especial carrega o rótulo de “*Four Eyes*” (quatro olhos). Desse modo, reiterando a imagem de “guerreiro que não precisa de ninguém” construída para Artie desde o início da série e que atingiu seu ápice na performance de *Stronger*, já discutida aqui, o rótulo em sua camiseta parece deixar claro que o fato de não poder andar não representa para Artie um problema maior do que o problema de usar óculos, já que o personagem deveria escolher para si um rótulo que representasse sua maior vulnerabilidade. É ainda mais interessante perceber que a preocupação de Artie não está no problema de visão que o leva a usar óculos – mas sim no resultado *estético* de se usar os óculos, ou seja, os “quatro olhos”.

Por fim, todos esses efeitos de sentido possuem ainda um realce final que passa facilmente despercebido pelo espectador-enunciatário, mas que ao mesmo tempo é facilmente identificável: durante essa performance, todos os personagens estão utilizando tênis *Converse* preto. Uma espécie de “*Coca-cola*” das marcas de calçados, os mundialmente famosos tênis *All Star* são como um símbolo de liberdade e ao mesmo tempo de pertencimento a um seleto grupo – e, mais do que isso, um grande símbolo da globalização para a juventude.

Considerações finais

Observamos, na breve análise desenvolvida mas principalmente ao longo de todo o trabalho que temos desenvolvido a respeito do discurso de exaltação e das práticas de produção de identidades para as minorias no seriado *Glee*, que este se

apresenta (propositalmente, sem dúvida) como um discurso de resistência: *Glee* seria o lugar em que todos os deslocados, os excluídos e os não aceitos são bem vindos, em que ser diferente não é um problema, mas uma regra, e mais do que isso, um privilégio.

Porém, pode-se facilmente constatar que por trás dessa fachada inclusiva e politicamente correta, o que realmente se constrói nesse discurso é também uma forma de controle e de exclusão, em que o sujeito que se identifica com os modelos propostos deve, enquanto aparenta aceitar suas diferenças, na verdade ajustar-se a determinadas regras que o tornem o minimamente diferente possível: se na série há a representação da homossexualidade, esta deve ser incluída no mais rígido padrão patriarcal e tradicional existente, onde uma figura feminina, passiva e frágil deve ser protegida e guiada pela figura forte e dominante do “macho”. Se representa-se o deficiente físico, este é representado *exatamente* como o não-deficiente, tendo seus maiores problemas mais em questões estéticas do que no próprio fato de sua deficiência. Se há uma aparência de discurso libertário quando Rachel decide não realizar sua cirurgia plástica, essa aparência se desmancha quando se observa que o fato de a garota não realizar a cirurgia configura um *sacrifício*: ela abre mão de ser *bela* para poder manter sua particularidade e seu talento; fica claro então que ela apenas seria bela se tivesse um nariz “pequeno e perfeito” como o de Quinn.

Foucault afirma, no volume I de sua *História da Sexualidade*, que nas sociedades modernas criou-se um hábito em que

Deve-se falar do sexo, e falar publicamente, de uma maneira que não seja ordenada em função da demarcação entre o lícito e o ilícito, mesmo se o locutor preservar para si a distinção (é para mostra-lo que servem essas declarações solenes e liminares; cumpre falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas *gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. O sexo não se julga apenas, administra-se*” (p.30-31; grifo nosso).

Ao nosso ver, podemos afirmar o mesmo em relação às práticas discursivas de produção de identidade para as minorias na mídia contemporaneamente. Deve-se falar das minorias não apenas para dar a visibilidade que por tantos anos foi negada ou para quebrar tabus. Deve-se “falar” das minorias para então poder controla-las no plano do discurso, legitimando sempre as práticas que devem ser adotadas, mas relegando ao indispensável silêncio aquelas que ainda não podem (ou não devem) ser aceitas.

Referências

FOUCAULT, M. O Sujeito e o Poder. In: RABINOW, P; DREYFUS, H. **Michel Foucault**. Uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010a.

_____. **História da Sexualidade I**. A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2010b.

GLEE. A segunda temporada completa. Los Angeles: Twentieth Fox Home Entertainment, 2011.

*Recebido em: 12 de outubro de 2013
Aceito em: 05 de dezembro de 2013.*