

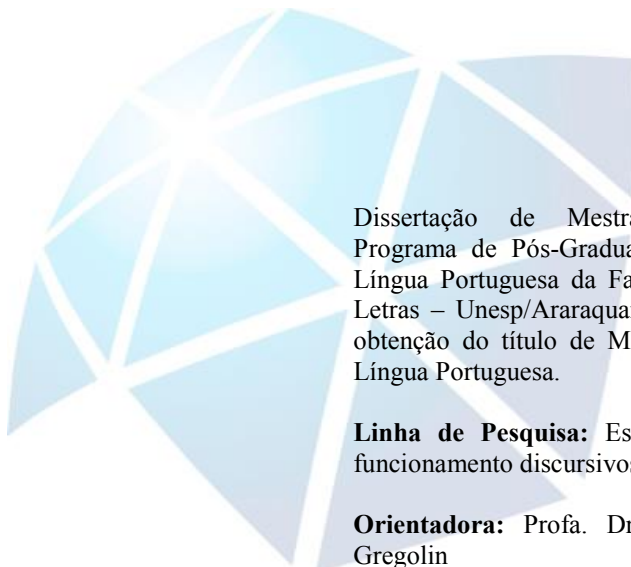
THIAGO FERREIRA DA SILVA

***CONVERGÊNCIA CULTURAL, DIVERGÊNCIA NOS
OLHARES:
PRÁTICAS DISCURSIVAS E CONSTRUÇÃO DE
SUBJETIVIDADES NA CULTURA DA
CONVERGÊNCIA***



THIAGO FERREIRA DA SILVA

**CONVERGÊNCIA CULTURAL, DIVERGÊNCIA NOS
OLHARES:
PRÁTICAS DISCURSIVAS E CONSTRUÇÃO DE
SUBJETIVIDADES NA CULTURA DA
CONVERGÊNCIA**



Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de Pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Rosário Gregolin

Bolsa: Conselho Nacional para o Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq

Silva, Thiago Ferreira da

Convergência cultural, divergência nos olhares : práticas discursivas e construção de subjetividades na cultura da convergência / Thiago Ferreira da Silva – 2014

102 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Lingüística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus de Araraquara)

Orientador: Maria do Rosário Gregolin

1. Identidade. 2. Minorias. 3. Mídia social. 4. Televisão -- Seriados.
5. Análise do discurso. I. Título.

THIAGO FERREIRA DA SILVA

**CONVERGÊNCIA CULTURAL, DIVERGÊNCIA NOS
OLHARES:
PRÁTICAS DISCURSIVAS E CONSTRUÇÃO DE
SUBJETIVIDADES NA CULTURA DA CONVERGÊNCIA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de Pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Rosário Gregolin

Bolsa: Conselho Nacional para o Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq

Data da defesa: ____/____/____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Maria do Rosário Gregolin (Unesp/Araraquara)

Membro Titular: Prof. Dr. João Marcos Mateus Kogawa (Unifesp/Guarulhos)

Membro Titular: Profa. Dra. Luciane de Paula (Unesp/Araraquara)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

*A Amaro e Noemia, amados
pais, que dedicaram (e
dedicam) suas vidas às
nossas.*

AGRADECIMENTOS

Poucos são os percursos na vida que traçamos sozinhos, e nessa aventura não foi diferente. É impossível recordar todas as pessoas que marcam nossas vidas, mas dedico essas poucas linhas àquelas que foram, sem sombra de dúvida, essenciais para essa fase de minha aventura acadêmica.

Antes de mais nada, agradeço à minha orientadora, mestra e amiga, Maria do Rosário Gregolin, pela imensa generosidade de compartilhar não apenas conhecimento, mas também confiança, carinho e momentos inesquecíveis, dentro e fora dos muros da Universidade. A existência ao seu lado é, sem dúvida, mais plena.

Aos meus pais, Noemia e Amaro, pelo cuidado e amor inabaláveis que permanecem os mesmos a cada ano que passa e que os fez realizarem o que aos seus olhos parecia impossível.

À professora Dra. Luciane de Paula e ao professor Dr. João Kogawa pela leitura minuciosa e pelas grandes contribuições no Exame Geral de Qualificação.

Aos amigos do GEADA, pelo acolhimento desde o início, pelos momentos (acadêmicos ou não) compartilhados do modo que só acontece no GEADA: Gesiel, Renan, João, Janaína, Yuri, e os mais novinhos mas não menos queridos Maurício e Juliane.

Ao SLOVO, uma espécie de segunda casa acadêmica, que sempre teve paciência com meu olhar “estrangeiro” sobre o Círculo de Bakhtin: às professoras Marina e Renata, e aos queridos amigos Camila, Radamés, Cezinaldo, Luísa, Carol, Nicole, Jéssica, entre tantos outros.

Ao Nilton Milanez, pela leitura tão atenciosa do trabalho em Belém e pela amizade tão calorosa.

Às minhas mais do que preciosas, mais do que amigas e companheiras, Karen e Isabelle, que fazem a vida muito mais divertida.

Às minhas também preciosas, também companheiras, Camila, Renata e Patrícia, que desde 2009 fazem a vida em Araraquara valer a pena.

Às companheiras do Lablin que fazem minhas quintas-feiras mais brilhantes, Rafaela, Carol, Amanda e Natália.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Linguística e Língua Portuguesa da FCL – Araraquara, pelas imensas contribuições à minha formação, na graduação e na pós. Em especial a Gladis Massini-Cagliari, Luciane de Paula, Nildicéia Rocha, Arnaldo Cortina e Marina Mendonça.

À professora Cláudia Mauro, pelas longas e prazerosas conversas durante a graduação.

Ao Alex Reis, companheiro de todas as horas, por tanto tempo.

Ao CNPq, por possibilitar minha dedicação exclusiva aos estudos desde 2009, em especial no período de Mestrado.

À Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, pela formação ímpar e pelo amadurecimento que me proporciona desde 2008.

Ao Yuri, em especial. Companheirismo não se paga, não se agradece. Se vive.

Muito obrigado, sempre.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir e refletir a respeito da construção discursiva de identidades para as chamadas minorias sociais na cultura da mídia e do espetáculo em que vivemos atualmente. Inserido nas investigações coletivas do Grupo de Estudos em Análise do Discurso de Araraquara (GEADA), o projeto visa a explorar as articulações entre discurso, história e linguagens na construção de posições de sujeito que devem ser assumidas pelos espectadores das grandes mídias e que conseqüentemente vão gerar grupos de pertencimento em torno de identidades sociais pré-construídas e difundidas por essas mídias. Para tanto, tomamos como *corpus* o seriado *Glee*, produzido e transmitido pelo conglomerado midiático *Fox Home Entertainment*, e partindo dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso fundamentada nos trabalhos de Michel Pêcheux e Michel Foucault, buscamos desenvolver uma *aventura teórica* em que se demonstra como a construção dessas identidades se dá por meio de práticas discursivas que articulam saberes e poderes que subjetivam os indivíduos e os inserem em uma "ordem do discurso". Procuramos evidenciar também que na atual configuração tecnológica-midiática, não basta, para desenvolver um estudo desse caráter, concentrar o olhar do pesquisador em uma única plataforma de mídia (como os episódios televisivos, no caso de *Glee*), mas considerando o caráter de acontecimento discursivo do objeto analisado e o fato de vivermos hoje na era da "transmídia", é necessário correr esse olhar pelas diversas plataformas e materiais midiáticos a que esse objeto se estende: livros, filmes, DVDs, reality shows, etc.

Palavras-chaves: Identidade. Minorias. Mídia. Seriado. Análise do Discurso.

RÉSUMÉ

Ce travail a l'objectif de discuter et de réfléchir sur la construction discursive d'identités pour les dites minorités sociales dans la culture du média et du spectacle dans laquelle nous vivons. Ancré dans les investigations collectives du Grupo de Estudos em Análise do Discurso de Araraquara (GEADA), ce projet-là a-t-il l'intention d'explorer les articulations entre discours, histoire et langage dans la construction des positions-sujet qui doivent être assumées par les spectateurs des grands médias et que, par conséquence, génèrent-ils des groupes d'appartenance en tour d'identités sociales prédéfinies et diffusées par ces médias. On prend pour *corpus* la série télévisée *Glee*, produite et diffusée par le conglomerat médiatique *Fox Home Entertainment*, et on part des réflexions théoriques de l'Analyse du Discours fondée sur les travaux de Michel Pêcheux et Michel Foucault, en construisant une *aventure théorique* dans laquel on montre comment la construction de ces identités se donne à travers des pratiques discursives qui articulent des savoirs et des pouvoirs qui produisent des sujets et qui les insèrent dans un "ordre du discours". On essaie aussi de montrer que dans la configuration technologique-médiatique contemporaine il n'est pas suffisant concentrer le regard du chercheur sur une plateforme médiatique spécifique (comme les épisodes télévisés de *Glee*, par exemple); on doit considérer le caractère d'événement discursif de l'objet analysé et le fait de qu'on vit dans l'ère du "transmédia". Il faut donc parcourir, avec ce regard, les plusieurs plateformes et matériels médiatiques auxquels cet objet s'étend : des films, des DVDs, des reality shows, etc.

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

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Quinn e Rachel cantam <i>I feel pretty/Unpretty</i>	p. 49
Figura 2	Em tomada externa, Blaine e seus amigos cantam <i>Somewhere only we know</i>	p. 51
Figura 3	Performance de <i>Born this way</i>	p. 53
Figura 4	Mercedes se impõe em sua performance de <i>Respect</i> , de Aretha Franklin	p. 54
Figura 5	Performance de <i>Don't stop believin'</i> , no primeiro episódio da série	p. 56
Figura 6	Artie canta <i>Stronger</i> , de Britney Spears	p. 57
Figura 7	A primeira relação sexual de Kurt e Blaine	p. 59
Figura 8	Kurt dança <i>Single Ladies</i> , acompanhado de Brittany e Tina	p. 62
Figura 9	Blaine, em <i>Fighter</i>	p. 63
Figura 10	Blaine no chuveiro, em <i>Fighter</i>	p. 64
Figura 11	Brittany interpreta Britney Spears	p. 65
Figura 12	Santana vestida como enfermeira.	p. 65
Figura 13	Wade canta <i>Boogie Shoes</i>	p. 68
Figura 14	Elenco da 1ª temporada de <i>TGP</i>	p. 70
Figura 15	Elenco da 2ª temporada de <i>TGP</i>	p. 70
Figura 16	Samuel Larsen, vencedor da 1ª temporada de <i>TGP</i>	p. 71
Figura 17	Damian McGinty, vencedor da 1ª temporada de <i>TGP</i>	p. 71
Figura 18	Blake Jenner, vencedor da 2ª temporada	p. 71
Figura 19	Janae dá seu depoimento	p. 74
Figura 20	Josey, a garota com síndrome de Asperger	p. 76
Figura 21	Trenton, o garoto homossexual	p. 78

SUMÁRIO

PRIMEIRA TEMPORADA	10
1 EPISÓDIO 1X01: PILOTO.....	10
1.1 Procurando um problema.....	11
1.2 Cenas dos próximos episódios	18
2 EPISÓDIO 1X02: VIAGEM NAS DESCONTINUIDADES DE UMA HISTÓRIA20	
2.1 Michel Pêcheux e as origens de um campo do saber	21
2.2 Análise do Discurso e as novas materialidades	23
2.3 Courtine relê Foucault: O conceito de enunciado	24
2.4 E onde, afinal, residem os sujeitos?	27
3 EPISÓDIO 1X03: SUJEITOS, SUBJETIVAÇÕES, IDENTIDADES.....	28
3.1 A Ordem do Discurso e a fase genealógica de Michel Foucault.....	28
3.2 Por uma ética e estética da existência: o sujeito em relação consigo mesmo	31
3.3 Identidade e Análise do Discurso: pensando com Foucault.....	33
3.4 A um passo do futuro	34
4 EPISÓDIO 1X04: A SOCIEDADE DA MÍDIA E AS NOVAS MATERIALIDADES	
.....	35
4.1 Gêneros do discurso e as materialidades midiáticas	35
4.2 É chegada a hora de... ..	43
5 EPISÓDIO 1X05: <i>SER DIFERENTE É NORMAL</i>: MINORIAS SOCIAIS E A SÉRIE	
<i>GLEE</i>	44
5.1 <i>Eu nasci assim: Glee</i> e a exaltação do “ser diferente”	46
5.1.1 A relação do jovem com sua aparência e a “ditadura da beleza” – <i>I Feel Pretty/Unpretty</i>	47
5.1.2 Um lugar para ser aceito – <i>Somewhere Only We Know</i>	50
5.1.3 O orgulho de ser minoria – <i>Born This Way</i>	52
5.2 “Não deixe de acreditar”: a coragem e a superação na figura do <i>loser</i>	53
5.3 Eu amo (com) meu corpo: corpo e homossexualidade(s) em <i>Glee</i>	58
5.3.1 Um primeiro enunciado	59
5.3.2 O gay “afeminado” e o “não-estereotipado”: Kurt e Blaine	61
5.3.3 Santana e Brittany: a mulher enquanto objeto sexual.....	65
5.3.4 Confessarás com teu corpo: Wade e o sujeito travestido.....	67
5.4 Venerando <i>Glee</i> no altar da convergência.....	69
5.4.1 <i>The Glee Project</i> – Uma celebração pública a <i>Glee</i>	69

5.4.2 Mergulhando no Universo <i>Glee</i>: <i>Glee, O Filme 3D</i>	72
5.4.2.1 Janae	73
5.4.2.2 Josey	75
5.4.2.3 Trenton	77
6 EPISÓDIO 1X06: <i>SEASON FINALE</i>	80
REFERÊNCIAS	84
ANEXOS	86
ANEXO A – LETRA DA MÚSICA <i>BORN THIS WAY</i>	87
ANEXO B – LETRA DA MÚSICA ORIGINAL <i>UNPRETTY</i>	88
ANEXO C – LETRA DA MÚSICA ORIGINAL <i>I FEEL PRETTY</i>	89
ANEXO D – LETRA DA MÚSICA <i>I FEEL PRETTY/UNPRETTY</i>	90
ANEXO E – LETRA DA MÚSICA <i>SOMEWHERE ONLY WE KNOW</i>	91
ANEXO F – LETRA DA MÚSICA <i>ON MY OWN</i>	92
ANEXO G – LETRA DA MÚSICA <i>SINGLE LADIES</i>	93
ANEXO H – LETRA DA MÚSICA <i>FIGHTER</i>	94
ANEXO I – LETRA DA MÚSICA <i>I KISSED A GIRL</i>	95
ANEXO J – TRANSCRIÇÃO DE DEPOIMENTO DO FILME – <i>JANAE, TREINADORA PAGE E REED COOK</i>	96
ANEXO K – TRANSCRIÇÃO DE DEPOIMENTO DO FILME – <i>JOSEY</i>	99
ANEXO L – TRANSCRIÇÃO DE DEPOIMENTO DO FILME – <i>TRENTON</i> ...	101

PRIMEIRA TEMPORADA

Você pensa que Gotham é uma cidade pacífica? Há-há-há! Ponha seu chiclete embaixo da cadeira, segure sua respiração e prepare-se para torcer por Batman contra seu inimigo diabólico...
(BATMAN, 1966)

1 EPISÓDIO 1X01: PILOTO

Tarde quente de sábado. Cidade pequena. Crianças aguardando na porta do cinema. Todos sabem que, invariavelmente, após a matinê de sábado as portas são abertas para que todos possam entrar. A expectativa de descobrir o que irá acontecer com o grande herói do “velho oeste” ou que fim levará o bandido (já que o mal nunca prevalece) é grande, e cada um dá sua opinião. O episódio da semana passada acabou na melhor parte! Quando as portas se abrem, os clientes saem comentando o filme que acabaram de assistir, enquanto as crianças se direcionam com alvoroço aos lugares vagos. Expectativa e prazer. Vai começar o seriado.

Todo problema carrega consigo o prenúncio de uma aventura.

A narrativa de qualquer epopeia, romance, filme, novela ou seriado só tem razão de ser e se desenvolve a partir de um problema inicial muito bem demarcado, claramente definido, sendo que em torno de um problema mal definido certamente será construída uma narrativa inconsistente, falha, mal-sucedida – ou seja, uma má aventura.

Creio ser também este o caso de um trabalho científico. É da natureza do fazer científico-acadêmico construir e aplicar conhecimentos em torno de um problema inicial, e apenas em torno de um problema inicial bem definido se pode construir um bom trabalho – e consequentemente uma boa aventura. E é na *aventura* que reside a maior importância do trabalho, visto que as questões e incômodos teóricos levantados ao longo de seu desenvolvimento são, muitas vezes, mais importantes e imprevisíveis que as respostas encontradas.

Procuro assim, neste primeiro episódio desta aventura em que me lanço em busca de algumas respostas mas também de boas perguntas, encontrar e definir um problema com o qual possa me digladiar nas arenas dos estudos da linguagem.

1.1 Procurando um problema

A pequena narrativa que abre esta seção (ou, como prefiro chamar, este *episódio*) poderia ter sido retirada da memória de qualquer pessoa que tenha vivido sua infância e juventude por volta dos anos 1950/60 no Brasil, nos Estados Unidos e em boa parte do mundo. Mesmo que as chamadas “gerações mais novas” possam ficar estarrecidas ao receber essa informação, apesar de sua incontestável popularidade e inestimável poder de alcance na contemporaneidade, o seriado não é exatamente o que se pode chamar de uma “moda do século XXI”.

Pode parecer surpreendente para muitos, mas ao convidar nossos pais para assistir a uma sessão de *Heroes*¹ no *Blu-ray* recém-lançado, podemos estar praticamente certos de que não encontrarão, na essência, nada muito diferente das experiências que eles próprios vivenciaram acompanhando, em sua infância e juventude, episódios de *Batman*² e *A Mulher-Maravilha*³ (muitas vezes em preto-e-branco!) nas tardes de domingo. Esperando ansiosamente para assistir, *on-line* e legendado por fãs, o último episódio de *Guerra dos tronos*⁴ que ainda nem chegou ao Brasil, se quer nos damos conta de que, por volta de meio século atrás, nossos pais e avós experimentavam essa mesma expectativa aguardando a sessão semanal de *Bonanza*⁵ no único cinema da cidade.

É justamente o interesse por esse sentimento de surpresa e a curiosidade pela “fórmula” que levou os seriados a exercerem tanta influência (e por tanto tempo) no mundo contemporâneo que me leva à proposta inicial deste trabalho, que é compreender os processos de produção de efeitos de sentido e construção de identidades que constituem o seriado como um dos grandes veiculadores de discursos em nossa sociedade.

Discute-se já há algum tempo no campo das humanidades o fato de que a mídia - ou os diversos tipos de mídia e seus meios de circulação – estabelece-se desde seu surgimento como

¹ *Heroes* é uma série de TV norte-americana que conta as aventuras de jovens comuns que descobrem ter super-poderes tais como a habilidade de voar, a incapacidade de se machucar e o controle do tempo.

² *Batman*, conhecido também como *Batman de Adam West*, foi um seriado produzido entre 1966 e 1968 baseado nas histórias em quadrinhos de mesmo nome, narrando as aventuras do herói autointitulado homem-morcego e seu parceiro, Robin, no combate aos criminosos da cidade fictícia de Gotham City.

³ Seriado norte-americano produzido entre 1975 e 1979. De modo similar a *Batman*, baseia-se nas aventuras de uma heroína das histórias em quadrinhos.

⁴ Seriado atual norte-americano produzido pela rede de televisão HBO. Baseia-se na série de livros *A Song of Ice and Fire* (As Crônicas do Gelo e do Fogo, no Brasil) e narra os conflitos entre reinos ou impérios em um mundo medieval fictício.

⁵ Seriado de *western* ou *bang-bang* exibido pela emissora norte-americana NBC entre 1959 e 1973, narra a saga do rancheiro Ben Cartwright na defesa de seu rancho no estado de Nevada, nos Estados Unidos. Considerado o seriado mais bem-sucedido de todos os tempos, *Bonanza* chegou a ser exibido no Brasil semanalmente em salas de cinema, já que à época a maior parte da população ainda não possuía aparelhos televisores em casa.

um mediador entre seus leitores (ou espectadores) e a realidade⁶, constituindo-se como um mecanismo social que tem por principal objetivo a construção e a manutenção de grupos de indivíduos que compartilham características e interesses em comum para a formação de “lugares de pertencimento” – ou seja, tem como função básica a veiculação de modelos de identidade prontos para ser vestidos (ou comprados), numa sociedade em que se torna cada vez mais importante estar inserido, pertencer a um grupo, estar, enfim, “conectado”, em todos os sentidos do termo. Sendo um sujeito consumidor por excelência, o homem moderno extrapola os limites do consumo adquirindo não apenas produtos externos a si mesmo: ele passa a encontrar, no consumo e na mídia, a constituição do seu próprio “eu”, mas, nesse caso, um “eu” essencialmente social e coletivizado. Como aborda Gregolin, no mundo contemporâneo

[...]A subjetividade não se situa no campo individual, mas no de todos os processos de produção social e material e, conseqüentemente, o sujeito moderno é um consumidor de subjetividades: ele consome sistemas de representação, de sensibilidades. A subjetividade está em circulação, é essencialmente social, assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. Colocando em circulação enunciados que regulamentam as formas de ser e agir, os meios de comunicação realizam um *agenciamento coletivo de enunciação*, entrecruzando determinações coletivas sociais, econômicas, tecnológicas, etc. (GREGOLIN, 2007, p. 21; grifo da autora)

Desse modo, as mídias contemporâneas estabelecem com o espectador-consumidor uma relação direta de influência e poder (na concepção foucaultiana), relação essa intensificada pelo recente fenômeno da *cultura da convergência* ou *transmídia*, conforme concebido e discutido por pensadores como Henry Jenkins (2009) e Carlos Scolari (2008). Segundo esses pesquisadores, vivemos atualmente uma revolução tecnológica e cultural sem precedentes nos campos da comunicação e da mídia, onde se cria um universo de possibilidades de comunicação e interação até pouco tempo inimaginável entre consumidores de um mesmo produto midiático e até mesmo entre consumidores e produtores, “onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, *onde o poder do produtor e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis*” (JENKINS, 2009, p.29; grifo nosso).

Para Jenkins (2009), mais do que uma transformação tecnológica onde todos os conteúdos de mídia convergem para uma única e mágica “caixa preta”, capaz de reproduzir todo e qualquer tipo de conteúdo, a *convergência* ou *transmídia* é uma revolução de ordem

⁶ O conceito de “realidade” é utilizado diversas vezes ao longo do presente trabalho. Vale ressaltar que, em todas as recorrências, não me refiro a uma realidade empírica, uma realidade “das coisas”, mas sim a um efeito de realidade construído sócio-culturalmente, na(s) e pela(s) linguagem(s).

social e cultural, uma mudança de paradigma onde o consumidor descobre novos meios de interagir com os conteúdos de seu interesse e onde o produtor aproveita esses novos meios para atingir e envolver o consumidor por todos os lados, em todas as circunstâncias, produzindo assim um ambiente cultural em que a mídia não é mais apenas um intermediário entre o espectador e a realidade, mas onde *mídia* e *realidade* tornam-se conceitos que se confundem de forma quase indissociável, e em que se reforça o caráter extremamente subjetivador das mídias.

Muito já se tem discutido sobre o fato de que o homem contemporâneo se encontra inserido em uma sociedade de dúvidas, incertezas e de um fluxo frenético de informação resultantes dos mais diversos fatores – a globalização econômica e cultural, o progresso tecnológico-científico e o aumento praticamente ilimitado e incontrolável das possibilidades de comunicação em nível global, apenas para mencionar os elementos mais visíveis. Acrescente-se a isso o advento da internet (e os consequentes efeitos de convergência midiática já comentados) como um dos principais e mais difundidos meios de comunicação na história da humanidade, a “febre” do comportamento politicamente correto e as ondas de “conscientização” (que vão da necessidade de preservação do meio-ambiente ao combate aos preconceitos e segregações raciais/sociais/culturais) e teremos um retrato quase completo do meio em que vivemos e convivemos socialmente, sendo assim mais fácil compreender o impasse praticamente insolúvel em que o homem moderno se encontra ao tentar se estabelecer como indivíduo pertencente a um grupo ou comunidade pois, como destaca Bauman (2005), mergulhados nesse ambiente de fluidez e inconstância sócio-cultural,

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. (BAUMAN, 2005, p.17)

Essa consciência sobre a falta de solidez da identidade parece torna-se ainda mais acentuada numa sociedade em que o homem rompe os limites territoriais (tornando assim vagos ou até mesmo insustentáveis conceitos como “nacionalidade” ou “nacionalismo”), luta para ascender na escala social (colocando em xeque a ideia de luta de classes ou a própria concepção de *classe social*) e tenta a cada dia superar preconceitos e paradigmas (problematizando assim também noções como “tribos”, “grupos”, “minorias”). Assim, Bauman (2005) também conclui que esse homem moderno, extremamente capaz de vencer barreiras, alcança o privilégio de poder se sentir parcialmente em casa em qualquer lugar e, ao

mesmo tempo, incorre no grande problema de não conseguir sentir-se totalmente em casa em lugar algum, considerando aqui como “lugar” não apenas a localização geográfica do indivíduo, mas também seu(s) lugar(es) de pertencimento cultural e social.

Portanto, sendo a produção de subjetividades, e mais especificamente a produção de *efeitos de identidade* um dos veículos motores para o desenvolvimento das pesquisas em Análise do Discurso atualmente no Brasil⁷, bem como os estudos relacionados à mídia e comunicação, torna-se de fundamental importância para o campo em que nos situamos considerar essas novas transformações nas “relações midiáticas” e seus efeitos na manutenção das identidades líquidas e grupos de pertencimento de que nos fala Bauman.

Tenho então aqui meu problema: em uma chamada “sociedade da informação” regida basicamente pelas relações midiáticas e suas transformações, em que as identidades são fluidas e inconstantes e o “politicamente correto” é a ordem do dia, quais são e por meio de que processos *discursivos* constroem-se as subjetividades?

Desse modo, sendo o seriado um produto midiático de grande influência atualmente e levando em consideração também que um herói prudente (ou cientista, pesquisador, explorador e aventureiros em geral) sempre prefere lutar em um ambiente familiar para evitar grandes imprevistos, tomamos como objeto de nossa pesquisa-aventura o seriado musical *Glee* (produzido e exibido pelo canal de TV Fox desde 2009 e exibido no Brasil também pela Rede Globo desde meados de 2011) e parte da lista de material considerado “transmídia” relacionado à série, tal como DVDs, *reality shows*, filmes etc.

Glee é um seriado musical que trata basicamente de deslocados ou desajustados (*losers*, como são chamados no próprio seriado, ou *underdogs*, nas palavras do produtor da série, Ryan Murphy). Protagonizado por um (a)típico grupo de alunos de um *High School* norte-americano, tem como questão central os conflitos entre os “populares” e os “excluídos” da escola, e o modo como esses excluídos encontram no clube de coral (*Glee club*) do colégio uma forma de serem aceitos, sentindo-se parte de um grupo e tendo a oportunidade de “se expressar”. Inicialmente composto por três garotas (uma judia filha de pais gays extremamente talentosa mas rejeitada por seus colegas, uma negra acima do peso e “cheia de atitude” e uma oriental com dificuldades de fala) e três garotos (um cadeirante, um fascinado por moda que posteriormente se assume gay e o aluno mais popular do colégio, líder do time de futebol americano que descobre sua paixão pela música e é abandonado por seus companheiros de time), o clube vai recebendo, ao longo da série, todos aqueles que se sentem

⁷ Ressaltamos que aqui nos referimos, como discorreremos a respeito mais detidamente ao longo das próximas páginas, a uma determinada “vertente” de Análise do Discurso chamada *de linha francesa*, que incorpora leituras da obra de Michel Foucault e da Semiologia Histórica proposta por Jean-Jacques Courtine e que se desenvolve no Brasil desde meados dos anos 1990, com destaque para os trabalhos desenvolvidos por Gregolin (2003; 2006a; 2006b; 2007) e grupos de pesquisa ligados a esses trabalhos.

excluídos ou são rejeitados pela comunidade em que vivem: uma líder de torcida que enfrenta o problema da gravidez na adolescência, outra que se descobre lésbica, um asiático tímido apaixonado por dança, um garoto novato no colégio e disléxico, uma garota obesa campeã colegial de luta-livre, entre outros.

Pode-se afirmar então que o próprio tema do seriado é o *pertencimento* ou a *inclusão*, baseado em práticas discursivas que produzem processos de subjetivação e propõem modelos de identidade a ser seguidos. Mas não com uma visão considerada “tradicional” a respeito do assunto: *Glee* vai tratar diretamente dos excluídos, dos “estranhos”⁸, (aparentemente) exaltando indisfarçadamente aqueles que não são aceitos ou não se encaixam em lugar nenhum, que simplesmente *não pertencem*⁹, e é isso que torna a série ainda mais interessante, tanto para o público quanto do ponto de vista teórico proposto neste trabalho; em um contexto histórico em que o simples termo *identidade* adquire uma importância sem precedentes em nível global, mas ao mesmo tempo o comportamento politicamente correto é indispensável diante da sociedade, *Glee* surge como um *acontecimento* de grande alcance com a proposta de unir discursivamente as duas coisas.

É fundamental destacar que os processos de constituição de subjetividades em *Glee* se dão basicamente em três linhas que se complementam. Por um lado, os modelos identitários oferecidos são transmitidos por meio da construção dos personagens-enunciados, pois o processo de constituição de cada um dos personagens (seus problemas, seu comportamento, suas relações interpessoais, o modo como fala e se veste e as músicas que canta e dança) constitui, em sua essência, um processo de enunciação onde se constroem efeitos de sentido que vão sugerir os modelos e valores pregados pela série. Por outro lado, tais modelos e valores são expressos também pelos artistas e musicais escolhidos para serem regravados pelos personagens, artistas esses possuidores de suas próprias funções enunciativas na sociedade construídas na história de sua carreira que, readaptados ao contexto da série, ganham novo valor para reforçar a (re)produção das subjetividades e modelos aí defendidos ou mesmo para criar uma nova imagem do artista em questão, gerando assim um novo

⁸ Utilizo, neste trabalho, adjetivos como “excluídos”, “estranhos”, “diferentes” etc. como sinônimos em consonância com a nomenclatura adotada no próprio seriado. Essa nomenclatura, evidentemente, não se dá por acaso: ao criar uma identificação, *verbalmente*, entre o “diferente”, o “excluído”, o “estranho”, a “minorias” de modo geral, cria-se discursivamente um efeito de identidade que deve abranger todo esse grupo que se constitui na série: é uma identidade geral das “minorias”, que está pronta a acolher todos aqueles que não encontram um lugar para pertencer, por qualquer que seja o motivo.

⁹ Utilizo aqui, seguindo a mesma linha das reflexões de Bauman (2005) o verbo *pertencer* na qualidade de um verbo *intransitivo*. Isto porque, para Bauman, na sociedade das identidades fluidas em que vivemos, *pertencimento* e *identidade* são elementos bastante similares, sendo que *pertencer*, nesse contexto, significa *possuir uma identidade*, pois apenas pertencendo a um determinado grupo (por meio de suas práticas de consumo, sua postura ideológica etc.) um indivíduo adquire uma identidade. Desse modo, o *pertencimento*, a qualquer grupo que fosse, e por menos estável que fosse tal *pertencimento*, se constituiria como a grande busca dos indivíduos na modernidade líquida.

movimento no mercado cultural que beneficiará não apenas os produtores e associados da franquia *Glee*, mas todos aqueles que oferecerem e disponibilizarem suas músicas para utilização na série. Por outro lado ainda, o conteúdo transmídia relacionado ao programa, como os livros oficiais contando histórias que não são mostradas na série ou representando anuários do colégio fictício do programa, os CDs lançados com a longa trilha sonora, *blogs* dos personagens, filmes lançados para o cinema, entre muitos outros produtos que atingem o público-enunciatório por praticamente todos os principais veículos de mídia (televisão, *internet*, cinema, rádio, livros etc.), intensifica em proporções imensas a ilusão de realidade e os efeitos de pertencimento, identificação e participação direta na série.

Assim, partindo de uma reflexão sobre as especificidades narrativas do gênero seriado, da análise das funções enunciativas representadas pelos personagens do programa e da observação e discussão sobre como os enunciados da série e, por consequência, seus modelos de identidade e subjetivação são difundidos, recebidos, reproduzidos e até mesmo adaptados ou transformados por meio das comunidades de conhecimento e *fandoms* relacionados a *Glee*, buscamos neste trabalho também contribuir para o campo teórico da Análise do Discurso francesa, já que os estudos de mídia foram sempre um campo bastante profícuo para a AD no Brasil e, nas materialidades midiáticas contemporâneas, é preciso realizar uma adaptação na *ordem do olhar* sobre os objetos analisados, pois para a análise dos discursos e enunciados veiculados por uma narrativa transmídia e consequentemente absolutamente sincrética, uma leitura linear e direta sobre uma materialidade específica é insuficiente para a apreensão e compreensão dos efeitos de sentido ali contidos.

Ressalto, no entanto, as dificuldades já bastante conhecidas de desenvolver uma aventura acadêmica, não apenas no campo teórico da Análise do Discurso, mas em qualquer contexto científico, que tenha por objeto a materialidade audiovisual. Isto porque, limitado ao formato clássico e ainda predominante do trabalho acadêmico, geralmente produzido de modo *verbal, escrito e impresso*, restrito a um determinado número de páginas e também, obviamente, a um tempo limitado de desenvolvimento, faz-se bastante difícil lidar com objetos audiovisuais não apenas no âmbito analítico, em relação às categorias metodológicas de análise que devem ser mobilizadas, mas também em situar o *corpus* audiovisual no interior do trabalho.

Desse modo encontrei, ao longo de anos já trabalhando com objetos audiovisuais, problemas tais quais: Como realizar a delimitação do *corpus* de análise? Como apresentar o *corpus* analisado ao longo do texto? Na forma de transcrição, fotogramas ou imagens retiradas de trechos dos vídeos? Até que ponto efetivamente a materialidade audiovisual pode ser descrita no trabalho (como exigem os fundamentos metodológicos da AD), sem incorrer

em um descritivismo excessivo e desnecessário mas também sem limitar-se a recortes insuficientes e pouco representativos do *corpus* em questão?

No caso deste trabalho e de outros que já desenvolvi, a inclusão de *frames* dos episódios analisados, a transcrição de trechos e músicas e mesmo a utilização de anexos audiovisuais podem ser bastante úteis, mas além de não sanar todos esses problemas, incorrem também em conflitos com leis de reprodução e direitos autorais vigentes. Assim sendo, apresento nessa aventura em que me lanço possibilidades para lidar com tais especificidades da materialidade audiovisual, evidentemente sem soluções definitivas, mas explorando caminhos que podem ser percorridos para o bom desempenho dessa jornada.

Por outro lado, chamo também a atenção do público para o fato de que procuro realizar, neste trabalho, uma série de análises “desterritorializadas”. Pierre Lévy, em sua obra *O que é o virtual* (1996), descreve uma situação social e cultural contemporânea em que os modos de interação *virtuais* ganham cada vez mais força e importância, em que as relações interpessoais, sociais e mesmo econômicas migram do espaço material para o espaço virtual, possibilitado, principalmente, pelo advento da internet e das relações em rede.

Lévy descreve este espaço virtual como essencialmente *desterritorializado*, dissociado de qualquer espaço físico-geográfico específico, e com uma temporalidade própria. Considerando que na cultura da convergência e da transmediatização, o espaço virtual é essencial e predominante, já que é principalmente pela internet que são possibilitados os processos de convergência de conteúdos e das diversas plataformas midiáticas, procuro desenvolver também nesta jornada uma reflexão essencialmente desterritorializada: o que quero dizer é que não situo minhas análises em um contexto brasileiro, ou em um contexto norte-americano, por exemplo, mas procuro desenvolver tais análises observando o funcionamento desse fenômeno discursivo chamado *Glee* situando-o em um ambiente cultural e social globalizado, principalmente pela internet.

Assim sendo, minhas conclusões serão tiradas da observação dos episódios da série, mas também das comunidades e lojas virtuais em que esses episódios são vendidos e compartilhados. É evidente que o idioma predominante nesses meios será sempre o inglês, e o padrão cultural/econômico encontrado será predominantemente associado aos comportamentos de classe média, mas insisto, isso não nos permite considerar, em nossas análises, que *Glee* consista em um fenômeno restrito a uma comunidade norte-americana ou exclusivamente anglófona, de uma determinada classe com um determinado padrão de consumo, já que, ainda segundo Lévy e principalmente segundo Jenkins, outra forte característica desse ambiente virtual é uma espécie de “democracia” que ultrapassa as

barreiras territoriais, culturais e de classe, mesmo que isso tenha como consequência, como parece inevitável, uma certa homogeneização cultural de padrão estadunidense.

1.2 Cenas dos próximos episódios

Ao longo deste primeiro episódio de nossa aventura, procuramos delimitar o problema que vai nortear nossa jornada. Mas um bom problema, apesar de necessário, não é suficiente para que uma boa aventura se realize. Os grandes heróis (e também os pequenos e minúsculos heróis) precisam sempre de um bom **equipamento**, precisam de informações sobre seu problema, dos **sábios conselhos** daqueles que já enfrentaram problemas ainda maiores, precisam até mesmo de **ajuda externa** algumas vezes.

Portanto, no **Episódio 2** de nossa aventura, embarcaremos em uma indispensável viagem no tempo a fim de, nas filigranas da história, **coletar o equipamento necessário** à realização de nossa jornada, ou seja, o aparato teórico da chamada Análise do Discurso de linha francesa idealizada como projeto metodológico por Michel Pêcheux, seus desenvolvimentos e reconfigurações teóricos na França e no Brasil, dos anos 1960 aos dias de hoje, passando pela incorporação dos pensamentos de Michel Foucault e as derivas para o projeto de uma Semiologia Histórica.

No **Episódio 3** faremos uma breve parada num entremeio entre o passado e o presente a fim de **escutar mas também debater os conselhos** dos pensadores que já discutiram a questão das subjetividades e identidades, centrando-nos no pensamento de Michel Foucault e sua ética e estética dos sujeitos, mas procurando dialogar também com as reflexões de Stuart Hall sobre as identidades culturais e Zygmunt Bauman com seu pensamento sobre a modernidade e as identidades líquidas.

No **Episódio 4**, já de volta ao presente, recorreremos a um “**auxílio externo**” com o intuito de compreender melhor como se dão e quais as consequências das transformações midiáticas contemporâneas na sociedade em relação à importante questão sobre as *materialidades*, recorrendo brevemente a um diálogo entre o pensamento do chamado Círculo de Bakhtin, as reflexões de Jenkins e o aporte teórico da AD francesa já levantado.

No **Episódio 5**, por fim, já com as bases teóricas adquiridas, os conselhos ouvidos e todo o preparo realizado, será o momento de enfrentarmos o problema de frente, com a realização das análises propriamente ditas de nosso objeto. Obviamente o *corpus* de análise norteará todo o desenvolvimento de nosso trabalho, mas neste episódio concentraremos as reflexões mais particulares e específicas a respeito do seriado *Glee*.

Será a Análise do Discurso suficiente para dar conta dos problemas levantados? Será possível compreender os novos regimes de discursividades possibilitados pelas recentes transformações midiáticas e sociais? Conseguiremos, nesta aventura, contribuir cientificamente para o desenvolvimento da teoria?

São estas as questões que me proponho a discutir e refletir a respeito na primeira temporada deste trabalho, sem a pretensão de esgotar o assunto ou gerar respostas definitivas, mas com o objetivo único de desenvolver uma discussão bem fundamentada teórico-metodologicamente que seja, de algum modo, uma contribuição importante para o campo dos estudos discursivos de modo geral. Se seremos bem-sucedidos em nossa missão? Estas são cenas dos próximos episódios...

2 EPISÓDIO 1X02: VIAGEM NAS DESCONTINUIDADES DE UMA HISTÓRIA

E que não se veja também, nas próximas páginas, um sistema fechado de respostas sobre o discurso, mas um questionamento quanto ao discurso.

(COURTINE, 2009, p. 32)

Dois estados de crise se encontram no ponto crítico da Análise do Discurso (PÊCHEUX, 2009, p.21). Tendo em vista tal afirmação de Michel Pêcheux em um de seus mais clássicos textos de (auto)crítica e revisão do projeto teórico da AD, “O estranho espelho da Análise do Discurso”, prefácio à tese de doutorado de J.-J. Courtine, já é possível imaginar que qualquer tentativa de discutir os aportes teóricos dessa teoria se situa em um campo de batalhas, de embates epistemológicos. Historicamente falando, é no seio de uma grande crise política-epistemológica-social que surgem os primeiros projetos de análise de discursos, e parece ser sempre em meio a crises (e impulsionada por estas) que a AD repete um movimento sempre extremamente produtivo: retorna às suas bases, questiona-se, reconfigura-se e se desenvolve.

Além disso, estes retorno e revisão teóricos, indispensáveis a qualquer trabalho científico, são muito caros e característicos da própria historicidade do campo da AD, principalmente nos trabalhos desenvolvidos já há algum tempo no Brasil. Por seu caráter bastante complexo e diversificado (o que gera necessidades constantes de delimitações das diversas “vertentes” da teoria¹⁰), as bases epistemológicas e os desenvolvimentos da AD nos decursos da história têm se tornado objeto cada vez mais central em diversos grupos de pesquisa do país, com destaque para o Grupo de Estudos em Análise do Discurso de Araraquara (GEADA), cujos trabalhos (principalmente na figura de sua líder e orientadora da atual pesquisa, professora Dra. Maria do Rosário Gregolin) já contribuíram e contribuem expressivamente para o assunto no âmbito acadêmico brasileiro e mesmo em seus diálogos com pesquisadores estrangeiros¹¹.

Portanto, neste episódio de nossa aventura procederemos a uma necessária viagem no tempo (e também no espaço) a fim de coletar nossos equipamentos, a caixa de ferramentas necessária para lidar com nosso problema anteriormente apresentado. Mas é bastante visível

¹⁰Sob o rótulo de “Análise do Discurso” se desenvolvem hoje no Brasil pesquisas nas mais diversas vertentes metodológicas: há uma AD “de Pêcheux”, “de Foucault”, uma Análise “Dialógica” do Discurso, uma Análise “Crítica” do Discurso, das quais é necessário sempre este retorno às bases epistemológicas a fim de evitar, por um lado, generalizações, e por outro, a associação de pensamentos ou vertentes teóricas contraditórias.

¹¹Ver, por exemplo, GREGOLIN (2006a); GREGOLIN & KOGAWA (2012); SARGENTINI & GREGOLIN (2008); PIOVEZANI, CURCINO & SARGENTINI (2011); e KOGAWA (2012).

que essa “preparação” para nossa aventura pode constituir, talvez, uma aventura suficientemente grande por si só, já que nos situaremos em meio a essas crises, penetraremos esses campos de batalhas teóricas, participando desses diálogos e duelos a fim de tirar daí aquilo que consideramos talvez o mais importante para o sucesso de nossa aventura – o referencial teórico-metodológico.

2.1 Michel Pêcheux e as origens de um campo do saber

Apesar das diversas vertentes teóricas e conceituais do que se denomina hoje Análise do Discurso no Brasil, é inegável a herança deixada por Michel Pêcheux para esta “disciplina” enquanto projeto teórico. Em um período em que as ciências humanas procuram estabelecer seu lugar no próprio campo da *ciência* e em que as ciências sociais multiplicam suas práticas e abrangências (DOSSE, 2007, pp. 22-28), Michel Pêcheux desenha uma clara tentativa de um movimento de disciplinarização de uma ciência que teria por objeto algo que está presente no seio da vida político-social e que ganha no momento cada vez mais destaque e interesse nos meios acadêmico-científicos: o *discurso*.

Pêcheux pretendia desenvolver um método de leitura que, grosso modo, pudesse desvelar os sentidos político-histórico-sociais presentes no texto, tendo em vista sempre um sujeito na produção destes sentidos, e que não estivesse preso ou limitado aos diversos sociologismos, psicologismos ou cientificismos da época, embora perpassasse, de um modo ou de outro, todos esses campos. Nas palavras do próprio autor:

A Análise do Discurso não pretende instituir-se especialista da interpretação, dominando “o” sentido dos textos, mas somente construir procedimentos que exponham o olhar-leitor a *níveis opacos à ação estratégica de um sujeito* (tais como a relação discursiva entre sintaxe e léxico no regime dos enunciados, com o efeito de interdiscurso induzido nesse regime, sob a forma do não-dito que aí emerge, como discurso outro, discurso de um outro ou discurso do Outro). “Não se trata de uma leitura plural na qual um sujeito joga multiplicando os pontos de vista possíveis para melhor aí se reconhecer, mas de uma leitura na qual o sujeito é, ao mesmo tempo, despojado e responsável pelo sentido que lê”. (PECHÊUX, 1998, p. 53; grifo do autor)

O autor institui assim um projeto teórico que, baseado na confluência e conflitos entre os campos da língua (fundamentado na leitura e crítica da linguística saussureana e nas práticas de análise semântica/pragmática da época), da história (mais especificamente o materialismo histórico marxista relido por Louis Althusser) e do sujeito (que passa pelas leituras de Jacques Lacan da psicanálise Freudiana), busca *construir interpretações* sem a

pretensão de solucionar tais conflitos, mas no próprio seio de seus embates e problemáticas (PÊCHEUX, 1998, p.55).

Apesar da necessidade clara e indiscutível de situar, antes de mais nada, a Análise do Discurso se não no interior, ao menos em um importante ponto de intersecção com a Linguística enquanto ciência e disciplina, parece-nos repetitivo ou mesmo pretensioso tentar dizer algo “novo” a este respeito. Pensadores de grande relevância de nossa área já fizeram este trabalho de forma magistral (COURTINE, 2009; GREGOLIN, 2006a, 2006b, 2003; PIOVEZANI, 2009), de modo que não podemos pretender mais que retomar algumas dessas discussões a fim de dar ao nosso trabalho a consistência teórica necessária.

Courtine (2009, p. 38) vai situar a relação entre Análise do Discurso e Linguística principalmente no que diz respeito às noções produzidas na “problemática da enunciação”. É na preocupação da influência do extralinguístico sobre o linguístico que surge a necessidade de pensar a respeito do sujeito, da sociedade e da história, deixados em suspenso na Linguística pautada no corte saussuriano mas que tornam-se impossíveis de ser ignorados no contexto teórico, histórico e político europeu do fim dos anos 1960.

Ou seja: o(s) projeto(s) para uma análise do discurso na França dos anos 1960-70 surge(m) de uma “necessidade interna” da própria Linguística que, centrada fosse na *langue* de Saussure, fosse na *competência* chomskiana, já não dava conta de seu objeto - não mais restrito a uma estrutura ideal da língua, mas que volta seu interesse a processos de comunicação, de produção de sentidos, “levando-a a interessar-se por novos objetos – o universo conotativo da linguagem, o jogo das implicações e das pressuposições, o campo retórico-estilístico, as estratégias dos argumentos do discurso, etc.” (GREGOLIN, 2003, p.21).

Desse modo, Michel Pêcheux vai tentar desenvolver, já nos primórdios de sua *Analyse Automatique du Discours* (1969), um projeto de leitura que seja capaz de depreender, na materialidade da língua, a dimensão *ideológica* da produção de sentidos. Pautando seu projeto inicialmente em um quadro epistemológico que recorre a uma teoria do **materialismo histórico**, uma **teoria lingüística** e uma **teoria do discurso**, estas atravessadas por uma teoria do sujeito de cunho psicanalítico, o autor constrói as bases de um campo de saber que não aplica simplesmente essas teorias, mas as problematiza, questiona e desenvolve de acordo com as necessidades epistemológicas de sua época, como é próprio do fazer científico:

[...]Levando esses pilares [Althusser, Foucault, Bakhtin e Lacan] para a reflexão sobre a articulação entre língua, sujeito, discurso e história, Michel Pêcheux constituiu o edifício da Análise do Discurso em movimentos teórico-analíticos nos quais o seu pensamento se aproximou desses outros quatro pensadores. Essas aproximações não devem ser vistas de forma

estaque pois, como é próprio da natureza do fazer científico, cada um desses pensadores dedicou-se à construção de saberes dentro das ciências humanas e, por isso, movimentaram-se, alargando e retificando conceitos, fazendo e refazendo rumos. Do mesmo modo, ao levar para a Análise do Discurso ideias elaboradas por esses pensadores, Michel Pêcheux não operou apenas uma transferência de conceitos fabricados em outros lugares; ao contrário, ele os interpretou e re-elaborou, criando diferenças.(GREGOLIN, 2003, p.25-26)

Assim sendo, tentar definir a Análise do Discurso como uma parte interna e dependente da Lingüística configura um erro quase tão grave quanto as afirmações do senso comum de que “AD não é Lingüística” ou que “tudo é AD”. Como resume objetivamente Courtine (2009),

“[...]deve-se admitir que os objetos respectivos da Linguística e da AD (a língua e o discurso) assim como a posição respectiva dessas duas regiões de conhecimento, no recorte universitário do saber e das disciplinas, colocam-nas em uma situação de delimitação recíproca, ou seja, elas constituem a *fronteira* uma da outra.” (p. 37, grifo do autor).

2.2 Análise do Discurso e as novas materialidades

Como se evidencia ao realizar uma retomada histórica das fundações da Análise do Discurso enquanto projeto teórico, no início de sua constituição, o objeto central da AD era o discurso político, considerado sempre em sua materialidade *verbal*, em uma modalidade quase que exclusivamente *escrita*. Porém, com o advento da televisão, em um primeiro momento, e das “novas mídias”, posteriormente, surge a necessidade de pensar o discurso não mais em uma materialidade exclusivamente linguística, mas *semiológica*.

A busca pelos modos de análise e interpretação do caráter semiológico das novas materialidades não se justifica apenas numa “curiosidade” ou “bisbilhotice” dos analistas do discurso contemporâneos, muito menos em uma tentativa levada até as últimas consequências de justificar a recorrência à arqueogenealogia foucaultiana em nossos trabalhos, como muitas vezes se afirma. Michel Pêcheux demonstrou, em muitos momentos, principalmente nos textos da “terceira época” da AD, o interesse e a necessidade de uma preocupação com outras materialidades que não a estritamente linguística. De fato, em seu texto clássico “Papel da Memória”, resultado de uma comunicação no colóquio “Linguagem e Sociedade” na Escola Normal Superior de Paris em abril de 1983, o autor pergunta explicitamente: “Em que pé estamos com relação a Barthes?” (PÊCHEUX, 2010, p.56). E conclui:

Barthes era tanto linguista dos textos como teórico das imagens, ou de preferência não era nem um nem outro (quer dizer, nem linguista, nem

semiólogo, nem analista) mas antes de tudo o esboço contraditório de *gestos que tentamos hoje reencontrar*, e que ele soube agenciar de sua maneira talvez única [...] (PÊCHEUX, 2010, p.56; grifo nosso)

Neste trecho, Pêcheux afirma que os trabalhos de Barthes, um dia chamados de uma “aventura semiológica”, configuram um esboço dos gestos que *tentamos hoje reencontrar*, o que só faz sentido se assumirmos que o próprio Michel Pêcheux considerava a preocupação com a análise do visual (ou do semiológico) uma necessidade dos analistas do discurso já naquele momento. Ao longo deste mesmo texto, o autor ainda vai discutir a importância e as possibilidades de uma análise do discurso da imagem e mesmo do audiovisual, considerando “[...] não mais a imagem legível na transparência, porque um discurso a atravessa e a constitui, mas a imagem opaca e muda, quer dizer, aquela da qual a memória “perdeu” o trajeto de leitura[...]” (p.55). Essa concepção da imagem opaca e muda, que se aproxima mesmo de uma concepção linguística que se encontra nas bases da Análise do Discurso – a de que a língua efetivamente não é transparente – está, em sua essência, em plena consonância com o pensamento barthesiano e os princípios de uma teoria semiológica. É evidente que nem Pêcheux, nem as posteriores pesquisas em AD na França e principalmente no Brasil vão fundamentar seus trabalhos em um projeto semiológico estritamente estruturalista, mas é inegável a importância de um Roland Barthes mais “moderado”, que busca nas imagens do e no cotidiano a formação de sentidos sociais e históricos – principalmente o Barthes das *Mitologias* – para a introdução e desenvolvimento em nosso campo de uma metodologia de análise que abrange mais do que o estritamente linguístico.

Para tanto, todo um movimento de revisão das bases teóricas da Análise do Discurso é necessário, e encontramos nos trabalhos de Jean-Jacques Courtine uma articulação extremamente interessante com o pensamento de Michel Foucault a respeito do discurso (principalmente na concepção de enunciado e uma preocupação com a *História*) que vem a ser fundamental para tal movimento.

2.3 Courtine relê Foucault: O conceito de enunciado

Antes de prosseguir, faz-se preciso ressaltar: não defendemos, neste ou em outros trabalhos desenvolvidos no interior do GEADA e outros grupos a ele ligados, a fundação de uma Análise do Discurso que abandona Pêcheux ou derivada única e exclusivamente de Foucault. Não propomos adotar o “método” foucaultiano de Análise do Discurso, mesmo

porque esta *nunca* foi a proposta de Michel Foucault¹². Nossa intenção é, antes de mais nada, buscar compreender a perspectiva e o olhar sobre o discurso adotados pelo autor que possam auxiliar em nossos trabalhos, trabalhando-os criticamente no interior desse campo. Como justifica Courtine: “reler Foucault não é ‘aplicá-lo’ à AD, é trabalhar sua perspectiva no interior da AD” (2009, p.82)

Pode-se, de modo geral e simplificado, dizer que talvez o principal elemento que nos direcionaria ao pensamento foucaultiano é o conceito de enunciado. Na verdade, é algo ainda mais complexo que isso – a questão reside na problematização da própria relação estabelecida entre um projeto de análise do discurso e uma teoria linguística. Como já discutiu-se quase à exaustão – mas de modo extremamente necessário – a Análise do Discurso teve por muito tempo como objeto privilegiado – e praticamente exclusivo – o discurso político verbal. Assim sendo, a própria definição de uma unidade básica para o projeto de AD que se desenvolvia – o enunciado – se restringia exclusivamente à dimensão *linguística*, o que necessariamente restringia o discurso a um caráter linguístico. Como demonstra Courtine na apresentação de seu trabalho sobre o *discurso comunista endereçado aos cristãos*, nesses momentos iniciais da AD na França,

[...]caso se formule a hipótese de uma estrutura do discurso, reconhecível na ocorrência e na recorrência de certos elementos, *essa estrutura deve ser gramaticalmente caracterizada*. O discurso, como objeto, conserva uma relação determinada com a língua, e a possibilidade mesmo de uma Análise do discurso estabelece-se em tal relação. Qualquer procedimento de Análise do discurso encontra na Linguística seu campo de validação... e o risco correlato de reduzir o discurso à língua. (2009, p. 29; grifo do autor)

Desse modo, os trabalhos de análise desenvolvidos seriam reduzidos estritamente ao verbal, à materialidade linguística que se encontrava arraigada na própria definição de *enunciado*. Sendo assim, de que modo se poderia realizar uma análise de discursos em uma sociedade que vivenciava o surgimento de novos regimes de discursividades em consequência de uma midiaticização completa e sem precedentes não apenas da política, mas de toda uma cultura? Como analisar um enunciado político televisionado, quando este já não se manifesta apenas em uma dimensão linguística, mas vem acompanhado também de um rosto e suas expressões, de uma voz e de suas inflexões? Isto é,

¹²Não que Foucault nunca tenha proposto um *método*. *A Arqueologia do Saber*, por exemplo, nada mais é do que a descrição e instituição de um método, chamado pelo autor de *arqueológico*, de análise de monumentos nas descontinuidades da História. O que afirmamos é que Michel Foucault nunca propôs um conjunto de conceitos e procedimentos metodológicos específicos de Análise do Discurso. Como afirma Courtine (2009, p. 82), Foucault desenvolveu “muito mais uma prática teórica exemplar” que “uma bateria de conceitos aplicáveis imediatamente à AD”.

[...]como atribuir um funcionamento a esse objeto, fora das categorias linguísticas (frase, proposição) nas quais, *espontaneamente*, se tende a representá-lo? Que propriedades atribuir ao enunciado, que representação propor dele em uma ordem do discurso que não seja a simples réplica da ordem da língua? (COURTINE, 2009, p. 29; grifo nosso)

Atentemos ao fato de que Courtine utiliza o advérbio *espontaneamente* na forma de aposto, deixando claro que, a seu ver, o caráter linguístico *não é* necessariamente constitutivo do enunciado, mas é a ele atribuído de modo *voluntário* (HOLANDA FERREIRA, 2002, p.290) pelo analista (ou pelas práticas analíticas vigentes na época). Assim sendo, caberia neste momento uma concepção de enunciado que pudesse dar conta desses novos regimes de discursividades, ainda pouco conhecidos, ainda pouco estudados, mas que tinham uma importância cada vez mais evidente, e é na arqueologia foucaultiana, atrelado a conceitos como formação discursiva e na raiz do pensamento sobre o interdiscurso que se encontra uma possível “saída”, a concepção de um enunciado que não está restrito à materialidade da língua, mas que se caracteriza como *função enunciativa* que se exerce no seio das diferentes *linguagens*.

Em poucas palavras: o enunciado foi compreendido nas origens da AD como “fragmentos de discurso”, partículas isoláveis cuja organização formaria um texto; Foucault, na *Arqueologia*, já insere sua concepção de enunciado no próprio funcionamento do discurso.

A língua é um sistema de construção para enunciados possíveis. No entanto, para a análise arqueológica não interessa esse campo de virtualidades das formas linguísticas. Partindo da idéia de que “não basta qualquer realização material de elementos linguísticos, ou qualquer emergência de signos no tempo e no espaço, para que um enunciado apareça e passe a existir” (1986, p.98), Foucault mostra que o que torna uma frase, uma proposição, um ato de fala em um enunciado é justamente a *função enunciativa*: o fato de ele ser produzido por um sujeito em um lugar institucional, determinado por regras sócio-históricas que definem e possibilitam que ele seja enunciado. (GREGOLIN, 2006a, p. 89)

Desse modo, a concepção de enunciado se desvencilha do espartilho que o mantinha restrito a uma concepção linguística, permitindo ao analista, como demonstrado nos próprios trabalhos de Foucault, a análise não apenas de sentenças e proposições verbais, mas de pinturas, práticas sociais, costumes e até mesmo da configuração das grandes instituições do Estado moderno.

É permitido assim ao analista trabalhar com as novas materialidades e as novas configurações sociais impostas pela revolução social, política e cultural que se dá a nível global com o advento das novas mídias e principalmente das telecomunicações partindo das reflexões já desenvolvidas no seio do grupo de Michel Pêcheux mas adotando uma concepção

de enunciado menos restritiva e mais coerente com as necessidades apresentadas pelo surgimento constante e incontornável de novos objetos e, conseqüentemente, de novas problemáticas no que diz respeito ao *discurso*¹³.

2.4 E onde, afinal, residem os sujeitos?

Buscamos, ao logo desta primeira fase de nossa aventura, dar uma fundamentação para nossos questionamentos e, mais do que isso, (re)construir um aparato teórico-metodológico que tem por função direcionar nossas investigações, mas que também se (re)constrói por sua vez nas problematizações e entraves encontrados em nossa jornada. Temos aqui articulado um determinado campo do saber, situando nosso trabalho em uma determinada vertente do amplo e heterogêneo campo denominado hoje Análise do Discurso. Mas, como prevenimos anteriormente, temos nessa jornada uma missão mais prioritária de encontrar boas perguntas que propriamente respostas definitivas, e por este motivo encerramos este episódio com o duplo questionamento: qual é a importância dos estudos do discurso, mais especificamente dessa AD cujos aportes e princípios teóricos levantamos nessa breve viagem no tempo, para a compreensão de questões acerca das identidades em nossa sociedade? E em tempo: qual é a relevância, por sua vez, dos estudos sobre as configurações de regimes de identidade contemporâneos para essa análise do discurso?

Exploraremos algumas respostas...

¹³ Cenas dos próximos capítulos: Mais reflexões sobre o conceito de enunciado no pensamento de Michel Foucault serão desenvolvidas, em tempo, no **Episódio 5** desta mesma aventura.

3 EPISÓDIO 1X03: SUJEITOS, SUBJETIVAÇÕES, IDENTIDADES

Dirigindo-nos já ao fim de nossa viagem no tempo, ao longo deste episódio buscaremos responder ao duplo questionamento que nos colocamos no fim do episódio anterior. Para tanto, partindo das articulações entre os aportes teóricos da AD levantados e o pensamento contemporâneo a respeito da identidade desenvolvido no interior das “ciências sociais”, tentaremos observar por meio de que processos o ser humano é *subjetivado* em nossa sociedade e, conseqüentemente, como se constroem e qual a importância dos efeitos de identidade em nossa configuração sócio-histórico-cultural atual.

Michel Foucault afirma, em seu texto “O sujeito e o poder” (1995, p. 232) que “enquanto um sujeito humano é colocado em relações de produção e de significação, é igualmente colocado em relações de poder muito complexas”. Desse modo, buscaremos observar, partindo de sua obra, como são compreendidas e estabelecidas as relações entre as instâncias do *discurso*, dos *poderes* e do *sujeito* na constituição de práticas identitárias na contemporaneidade.

3.1 A Ordem do Discurso e a fase genealógica de Michel Foucault

É em *A ordem do discurso*, texto proferido em sua aula inaugural no *Collège de France* em 1970, que Michel Foucault vai começar a tratar o discurso como mecanismo de controle e poder, ao menos mais sistematicamente, e por esse motivo tal texto é considerado um marco de transição entre as fases “arqueológica” e “genealógica” do autor.

O autor esclarece, já nas primeiras páginas do volume, que “o discurso está na ordem das leis” (FOUCAULT, 2008, p. 7) e que se pode sentir, “sob essa atividade, todavia cotidiana e cinzenta, *poderes e perigos* que mal se imagina; inquietação de supor *lutas*, vitórias, ferimentos, *dominações, servidões*, através de tantas palavras *cujo uso há tanto tempo reduziu as asperidades*” (2008, p.8; grifos nossos). A partir deste momento, portanto, seus trabalhos vão buscar, no seio do discurso, os “poderes e perigos” que circulam de modo praticamente invisível, sub-repticiamente, porque instalados numa complexa *ordem do discurso* sutil e incontornável. Para tanto, Foucault observará o funcionamento da *disciplina* e das *técnicas* de punição (em *Vigiar e Punir*, por exemplo) e a estrutura de *micropoderes* em nossa sociedade (como na *Microfísica do Poder*), partindo sempre das práticas e processos discursivos que se encontram na base desse funcionamento, pois supõe que

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (2008, p. 8-9)

A partir daí, Foucault discorre a respeito dos principais desses procedimentos, especialmente os de exclusão, seu funcionamento e sua função em uma determinada *ordem do discurso*: a **interdição**¹⁴, que engloba o *tabu do objeto*, o *ritual da circunstância* e o *direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala*; a **separação** e a **rejeição**; e a **vontade de verdade**, “apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional” (2008, p.18), a que os dois primeiros não cessam de orientar-se cada vez mais. Foucault demonstra como esses mecanismos, articulados em seu funcionamento, exercem um controle sobre os discursos que podem e devem circular em uma determinada sociedade, em determinado momento histórico.

Tomando como base estas reflexões, cremos que o ponto central da chamada fase genealógica do trabalho de Michel Foucault é então a explicitação de que o discurso não é a instância em que se fala *da* sociedade, da realidade ou do sujeito humano, onde as questões do homem se dão por explicar e são passíveis de compreensão; com efeito, para ele, *discurso* e *realidade* estão efetivamente em um mesmo plano¹⁵ (VEYNE, 2011, p.51). O autor trabalha, a partir deste momento, partindo do pressuposto de que o discurso, “longe de ser esse elemento transparente ou neutro no qual a sexualidade se desarma e a política se pacifica, fosse um dos lugares onde elas exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes”. (FOUCAULT, 2008, p. 9-10)

Ao fazer uma breve articulação desses pressupostos da genealogia foucaultiana com nosso momento histórico e nosso objeto, pode-se afirmar com suficiente segurança que uma das grandes vontades de verdade vigentes em nosso regime de discursividades contemporâneo é a do *politicamente correto*, que não se restringe apenas ao trato com as chamadas minorias, como se pode querer (fazer) pensar. Ela institui como verdadeiro todo e qualquer discurso que tenha, pelo menos em sua aparência, o objetivo de “incluir” e “respeitar” a diferença, “preservar” o outro, “cuidar”, no nível do discurso, do bem-estar alheio.

Assim, a vontade do politicamente correto não apenas interdita determinados termos e comportamentos para referir-se a grupos sociais *instituídos* como minoritários, mas institui

¹⁴Sobre a **interdição**, Foucault afirma: “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar qualquer coisa” (2008, p. 9). Desse modo, o *tabu do objeto* define *o que* se pode falar; o *ritual da circunstância*, *quando* se pode falar *algo*; o *direito privilegiado do sujeito*, enfim, define *quem* pode falar.

¹⁵Ao contrário da concepção corrente de ideologia, que cria uma *ilusão* de realidade, para Foucault o discurso faz parte do próprio funcionamento da realidade; ele é *cartografia* do que os sujeitos fazem e pensam num determinado lugar, em um determinado período (VEYNE, 2011, p. 50-53)

também a necessidade de uma preocupação com o meio-ambiente, por exemplo, gerando discursividades monumentais como aquela baseada na *sustentabilidade*, já que quando “preserva-se” o planeta, não é para nós que o preservamos, mas para o “próximo”, para as “gerações futuras”. Porém, como mecanismo de exclusão por excelência, a instituição de uma vontade de verdade do politicamente correto exclui ou relega à marginalidade determinados discursos, interditando e rejeitando questionamentos ou “desvios”. Foucault afirma:

[...]essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apóia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por todo um compacto conjunto de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como as sociedades de sábios outrora, os laboratórios hoje. Mas ela é também reconduzida, mais profundamente sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído. (2008, p. 18)

Cria-se assim, em uma sociedade cuja vontade de verdade predominante é a do politicamente correto, todo um dispositivo que visa a valorizar, distribuir, repartir determinados valores: assentos preferenciais não apenas para deficientes físicos, mas também para pessoas obesas; kits escolares e peças publicitárias anti-homofobia; cartilhas educacionais sobre reciclagem e sustentabilidade; e mesmo todo um aparato discursivo na própria língua: deve-se usar preferencialmente a expressão “pessoas com necessidades especiais” ao se referir a pessoas com qualquer tipo de deficiência física ou psicológica; “terceira” ou ainda “melhor idade” para a velhice; e assim por diante. E é preciso estar sempre em conformidade com essa “polícia discursiva” que controla, por meio de seus dispositivos, a produção e circulação de sentidos na sociedade, sob pena de situar-se nos perigosos e incertos domínios “externos” à ordem do discurso vigente¹⁶.

Ora, estando os processos de subjetivação no seio da produção dos discursos, é no controle da produção do discurso que se controla também a produção de sujeitos, e é na produção de sujeitos que reside a principal preocupação de toda a obra de Michel Foucault (1995, p.231), bem como a do presente trabalho. Evidencia-se assim, já nestas reflexões desenvolvidas no interior de uma genealogia dos poderes, um direcionamento para o que será chamada a “terceira fase” da obra de Michel Foucault: a preocupação com uma “ética e estética” de *si*, dos *sujeitos* ou da própria *existência*.

¹⁶ Pode-se mencionar, como exemplo, as grandes polêmicas geradas recentemente no Brasil e no mundo em torno de comediantes que fazem um humor “politicamente incorreto”, baseando-se em estereótipos e preconceitos.

3.2 Por uma ética e estética da existência: o sujeito em relação consigo mesmo

Neste *terceiro momento* de sua obra, Foucault preocupa-se em investigar, ainda no seio das práticas discursivas vigentes na sociedade, a produção de “‘técnicas de si’, a ‘governamentalidade’, ou seja, os procedimentos de subjetivação que constituem, para os sujeitos, a idéia de identidade” (GREGOLIN, 2006, p. 58). Tendo como uma das principais obras desse momento sua *História da Sexualidade* em três volumes, o autor procura analisar, por meio das práticas discursivas nas descontinuidades da história, uma “vontade de saber” (vol. 1), o “uso dos prazeres” (vol. 2) e o “cuidado de si” (vol.3) na produção de sujeitos e, conseqüentemente, na construção de efeitos de identidade.

Foucault passa, nesse momento, a preocupar-se direta e explicitamente com aquele que foi, segundo o próprio autor, objeto central de toda a sua obra:

Eu gostaria de dizer, antes de mais nada, qual foi o objetivo do meu trabalho nos últimos vinte anos. Não foi analisar o fenômeno do poder nem elaborar os fundamentos de tal análise.

Meu objetivo, ao contrário, foi criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos. Meu trabalho lidou com três modos de objetivação que transformam os seres humanos em sujeitos. (FOUCAULT, 1995, p. 231)

Pode-se afirmar assim que, na fase arqueológica, Foucault investigou a produção de sujeitos no discurso enquanto objetos de *saberes*; na fase *genealógica*, enquanto objetos de *poderes*; por fim, em sua terceira e última fase, Foucault preocupa-se com esses sujeitos que, além de objetos na confluência de saberes e poderes, constituem-se no interior de “práticas de si”, de uma estética explícita da existência¹⁷.

No volume 1 de sua *História da Sexualidade* Foucault vai tratar, mais detidamente, de uma dessas técnicas ou práticas de si que nos será muito cara neste trabalho: as práticas de *confissão* que se constituíram e reproduziram nas sociedades ocidentais desde a Idade Média. Nascida no seio das práticas católicas do período medieval europeu, Foucault afirma:

¹⁷“O primeiro é o modo da investigação, que tenta atingir o estatuto de ciência, como, por exemplo, a objetivação do sujeito do discurso na *grammaire générale*, na filologia e na linguística. Ou, ainda, a objetivação do sujeito produtivo, o sujeito que trabalha, na análise das riquezas e na economia. Ou, um terceiro exemplo, a objetivação do simples fato de estar vivo na história natural ou na biologia.

Na segunda parte do meu trabalho, estudei a objetivação do sujeito naquilo que eu chamarei de ‘práticas divisoras’. O sujeito é dividido no seu interior e em relação aos outros. Este processo objetiva. Exemplos: o louco e o são, o doente e o sadio, os criminosos e os ‘bons meninos’

Finalmente, tentei estudar – meu trabalho atual – o modo pelo qual um ser humano torna-se um sujeito. Por exemplo, eu escolhi o domínio da sexualidade – como os homens aprenderam a se reconhecer como sujeitos de “sexualidade”.

Assim, não é o poder, mas o sujeito, que constitui o tema geral de minha pesquisa” (FOUCAULT, 1995, p. 231)

“[...]a confissão passou a ser, no ocidente, uma das técnicas mais altamente valorizadas para produzir a verdade. Desde então nos tornamos uma sociedade singularmente confessanda. A confissão difundiu amplamente seus efeitos: na justiça, na medicina, na pedagogia, nas relações familiares, nas relações amorosas, na esfera mais cotidiana e nos ritos mais solenes; confessam-se os crimes, os pecados, os pensamentos e os desejos, confessam-se passados e sonhos, confessa-se a infância; confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor. Confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros. Confessa-se – ou se é forçado a confessar. Quando a confissão não é espontânea ou imposta por algum imperativo interior, é extorquida; desencavam-na na alma ou arrancam-na ao corpo. A partir da Idade Média, a tortura a acompanha como uma sombra, e a sustenta quando ela se esquiva: gêmeos sinistros. Tanto a ternura mais desarmada quanto os mais sangrentos poderes têm necessidade de confissões. O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente.” (2010b, p. 67)

Para o autor, essa prática é tão importante em uma sociedade pois é *no seio do discurso* que se exercem os poderes; assim sendo, apenas convertendo em discurso uma prática como a sexualidade se pode exercer sobre ela um controle, gerando todo um dispositivo que tem por objetivo não apenas *julgar* determinadas práticas, mas *administrá-las*:

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)

Michel Foucault desenvolve sua reflexão em torno de um dispositivo de sexualidade, mas isso não nos impede de articular suas reflexões com nossa sociedade contemporânea. Podemos observar, nas origens dessa vontade de verdade do “politicamente correto”, um movimento bastante semelhante ao descrito pelo autor. Deve-se, hoje, falar das minorias, das diferenças, do “fora do comum”, devem-se confessar as “aberrações”, os anormais, porque é no interior do discurso que essas anormalidades serão geridas. Como afirma Foucault, cria-se hoje um desejo e uma ilusão de necessidade incontrolável da confissão das nossas mais íntimas verdades, e isso, longe de ser um direito ou conquista das “minorias”, é um dever imposto. É no discurso que serão geridos os limites da *anormalidade*, que serão legitimadas as minorias que, contraditoriamente, estão inseridas em um determinado padrão, e silenciadas aquelas desviantes dos limites do aceitável. Como ressalta ainda o pensador francês:

[...]é necessária uma representação muito invertida do poder, para nos fazer acreditar que é de liberdade que nos falam todas essas vozes que há tanto tempo, em nossa civilização, ruminam a formidável injunção de devermos dizer o que somos, o que fazemos, o que recordamos e o que foi esquecido, o que escondemos e o que se oculta, o que não pensamos e o que pensamos inadvertidamente. Imensa obra a que o Ocidente submeteu gerações para produzir — enquanto outras formas de trabalho garantiam a acumulação do capital — a sujeição dos homens, isto é, sua constituição como “sujeitos”, nos dois sentidos da palavra. (FOUCAULT, 2010, p.69)

3.3 Identidade e Análise do Discurso: pensando com Foucault

Foucault desenha assim os primeiros movimentos para que se possa pensar a questão da identidade, central em nossa aventura, como um jogo de efeitos discursivos, como diria Gregolin (2007). O conceito de identidade já foi e ainda é pensado em diversas áreas do conhecimento, tais como a Psicologia Social, a Antropologia, a Sociologia e a Psicanálise, e como já abordei, possui uma importância cada vez mais central nas sociedades contemporâneas.

Pensamos que, a partir das concepções sobre sujeitos, subjetividades e práticas subjetivadoras abordadas ao longo de toda sua obra mas principalmente na terceira fase dos trabalhos de Michel Foucault, é possível pensar as identidades, ou os efeitos de identidade criados contemporaneamente, como efeitos essencialmente discursivos. Sendo as identidades fragmentárias e líquidas, como compreendidas por Bauman (2005) e Hall (2001), uma consequência dos recentes processos de globalização econômica e cultural, das práticas de consumo de subjetividades e da necessidade de pertencimento a grupos que ditam “normas do viver”, encontramos em Foucault a possibilidade de descrever a produção dessas identidades discursivamente, construídas a fim de (re)produzir corpos dóceis, situados em uma determinada ordem do discurso, geridas por práticas desenvolvidas nos campos do saber e da linguagem, pois as práticas que produzem subjetividades (e, conseqüentemente, identidades) não são realizadas abstratamente: “ela [a conclamação de uma identidade] tem *materialidades*, ela funciona discursivamente nos textos que a concretizam na forma das linguagens” (GREGOLIN, 2007).

Portanto, pode-se descrever, a partir de um enunciado (ou a partir dos enunciados produzidos na sociedade midiática em que vivemos) quais são, ou quais deveriam ser, os modelos identitários pregados, difundidos, e que deveriam ser assumidos ou essencialmente consumidos pelos indivíduos, sempre público de um espetáculo¹⁸. Assim sendo, questões em

¹⁸ Pois está situado na Sociedade do Espetáculo, descrita e nomeada inicialmente por Guy Debord, e estudada por diversos autores nas mais diversas áreas do conhecimento desde então (no campo da Análise do Discurso, ver GREGOLIN, 2003b).

torno da produção em massa de identidades *prêt-à-porter* na chamada sociedade da mídia tornam-se centrais em pesquisas em Análise do Discurso, e esta certamente traz importantes contribuições para a compreensão dessa nova configuração social.

3.4 A um passo do futuro

Nossa jornada se estende. Mas nem todas as respostas (e principalmente, boas perguntas) se encontram no passado. Como nos ensina Jenkins (2009) com a experiência de sua própria jornada, quando tratamos de um objeto midiático – ou da própria mídia – é sempre necessário partir do presente veloz que nos permite observar (e que muitas vezes já nos situa em) possíveis futuros. Por este motivo procederemos, em nosso próximo episódio, um breve intercurso pelas recentes transformações midiático-culturais a fim de realizar uma articulação entre esses fenômenos e nosso aporte teórico, evidenciando sua importância para a produção do que denominamos novos regimes de discursividades. Para tanto, um auxílio estrangeiro (no sentido amplo do termo) nos será bastante caro. Aguardemos as consequências.

4 EPISÓDIO 1X04: A SOCIEDADE DA MÍDIA E AS NOVAS MATERIALIDADES

A fim de dar coesão à nossa aventura e direcionar o olhar-leitor para a perspectiva teórica que buscamos aqui (re)constituir, iniciamos este episódio reafirmando que a *materialidade* dos enunciados é central na perspectiva de Análise do Discurso que adotamos. As especificidades da materialidade analisada não devem ser ignoradas, já que é na materialidade que podemos depreender o discurso, seus efeitos de sentido e os jogos de poder que a ele são inerentes. Se recorremos a uma concepção de enunciado foucaultiana, a uma teoria semiológica (seja ela estrutural-barthesiana ou um projeto de *semiologia histórica*), é porque descobrimos, a cada crise e revisão epistemológica da AD, que não basta questionar a história, a sociedade, o sujeito ou as ideologias se não compreendemos a instância em que as articulações e as tensões entre esses elementos se concretizam – a *materialidade do discurso*.

Assim sendo, defendemos que, para uma melhor compreensão das especificidades da(s) materialidade(s) com que lidamos em nosso *corpus* de análise, a categoria de *gênero do discurso* pode ser de grande auxílio, já que é o gênero que define uma certa *organização discursiva* em uma determinada *materialidade*. Para tanto, nos faremos valer de algumas reflexões do chamado Círculo de Bakhtin; porém, como afirma também Courtine a respeito de suas leituras de Michel Foucault, não com a intenção de “aplicá-lo” à AD dita francesa, mas (re)trabalhando algumas de suas perspectivas que podem ser de grande auxílio em nosso campo para maior compreensão de nosso objeto.

Destaco previamente, para evitar mal-entendidos, que não defendo que a categoria de gênero seja condição necessária e suficiente para pensar questões em torno das materialidades do discurso no interior da AD francesa, mas defendo que tal categoria poderia, no mínimo, lançar algumas luzes de uma perspectiva diversa sobre o assunto. Na perspectiva teórico-metodológica adotada nessa aventura, creio que a categoria de gênero discursivo conforme concebida pelo Círculo de Bakhtin me permite fazer uma ponte ainda mais interessante entre o pensamento discursivo a respeito das funções do seriado em nossa sociedade e o pensamento de estudiosos da mídia como Henry Jenkins a respeito das configurações atuais dos meios de entretenimento e de consumo na cultura da convergência, conforme será demonstrado ao longo deste episódio.

4.1 Gêneros do discurso e as materialidades midiáticas

Acredito que, para refletir a respeito do seriado, pelo menos enquanto manifestação cultural, social e essencialmente midiática, bem como sua constituição enquanto gênero

produtor de enunciados relativamente estáveis, algumas reflexões do referido Círculo são bastante pertinentes, principalmente aquelas que consideram o gênero em relação à produção dos sentidos, bem como seus efeitos em uma determinada “realidade” social, pois é esta relação, direta e indissociável, que destaca o seriado como um importante e necessário objeto de análise e reflexão, já que, seja por sua construção composicional (sua *forma*), seu estilo narrativo ou mesmo seus traços temáticos, o seriado busca, constantemente, mais do que uma representação ou reprodução da realidade: parece tentar *ser* a própria realidade.

No parágrafo de abertura do capítulo “Os gêneros do discurso”, do livro *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin esclarece que todo emprego de língua (e, por extensão, de linguagem) se dá em forma de enunciados, e esses enunciados, por sua vez, refletem as particularidades dos campos de atividade em que estão inseridos por meio de seu *conteúdo temático*, seu *estilo* e sua *construção composicional*, sendo que cada um desses referidos campos elabora *tipos relativamente estáveis* de enunciados, denominados nos trabalhos do Círculo de Gêneros do Discurso:

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua. O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 2010, p.261-2)

Desse modo, pode-se deduzir que a constituição de um determinado gênero do discurso pode ser percebida a partir de uma certa regularidade (e não *absoluta regularidade*, já que, segundo o próprio Bakhtin, são tipos *relativamente* estáveis de enunciados) no conteúdo temático, no estilo e na construção composicional dos enunciados. É a partir dessa reflexão que pretendemos demonstrar e defender a constituição do seriado – mais especificamente o seriado audiovisual, frequentemente transmitido via televisão – enquanto gênero do discurso e, mais do que isso, a importância de sua compreensão para o pensamento a respeito de novas materialidades nas chamadas novas mídias.

Observamos o *estilo* como o elemento que mais destaca o seriado como uma construção particular. Tomando o *estilo* não como uma marca individual, mas sim como marca de um sujeito discursivo que enuncia, inserido em um determinado espaço, num certo momento histórico, nos seriados de modo geral encontra-se um estilo narrativo bastante particular e ao mesmo tempo bastante comum a todos. Levando em conta que Bakhtin associa o funcionamento do gênero a um determinado contexto social, em relação a um funcionamento econômico e cultural, o estilo de narrativa rápida porém contínua, característica por desenvolver sua (relativa) completude num tempo muito maior que o do filme, por exemplo, é discursivamente mais envolvente e economicamente mais produtivo, pois cria literalmente um universo em que o público (compreendido como enunciatário ativo) se sente não apenas diretamente representado, mas muitas vezes “inserido”, participante, o que é essencial na cultura participativa descrita por Jenkins (2009) e na qual estamos inseridos. Medviédev e o Círculo já tinham consciência desse funcionamento particular das formas artísticas, onde se (con)fundem visão e representação da realidade:

É impossível separar o processo de visão e de compreensão da realidade do processo de sua encarnação artística dentro das formas de determinado gênero. Seria ingênuo considerar que, nas artes plásticas, o homem primeiro vê e depois retrata o que viu, inserindo sua visão no plano do quadro com a ajuda de determinados meios técnicos. Na verdade, a visão e a representação geralmente fundem-se. Novos meios de representação forçam-nos a ver novos aspectos da realidade, assim como estes não podem ser compreendidos e introduzidos, de modo essencial, no nosso horizonte sem os novos recursos de sua fixação. A ligação entre eles é inseparável. (MEDVIÉDEV, 2012, p.199).

Desse modo, não é incoerente ou mera especulação considerar a narrativa audiovisual seriada como reflexo e refração dessa cultura de processos midiáticos fluidos e fragmentários em que vivemos. Consideramos o estilo do seriado como “fragmentário” porque é esteticamente inacabado, e fluido porque contínuo e bastante flexível, como é facilmente constatável e será demonstrado na abordagem da construção composicional e do conteúdo temático do seriado. Além disso, os próprios recursos audiovisuais de narrativa – a sucessão e sobreposição de encenação, língua, música e dança/coreografia simultaneamente – podem ser considerados como um reflexo e também refração dessa cultura: faz-se de grande eficiência para se inserir na “realidade” contemporânea essa detalhada representação discursiva da própria realidade. Talvez apenas nos mais fantasiosos delírios¹⁹ da mentalidade futurista fosse

¹⁹ Aqui tomamos delírio como aspiração e vontade de produzir algo inalcançável, e não como uma visão pejorativa da mentalidade do movimento futurista europeu.

possível representar, na arte literária, por exemplo, a freneticidade e fragmentação da realidade social contemporânea como o nosso atual modelo de seriado é capaz de representar.

Esse estilo de narrativa é eficaz na proposição de modelos de identidade e comportamento, por exemplo, porque, como um antibiótico que precisa de um longo período de tratamento, *sempre* vai haver mais uma “dose”, caso o espectador-interlocutor esteja se esquecendo ou “esfriando” em relação às “técnicas de si” construídas e propostas pelo discurso da série: sempre haverá um novo episódio, um enunciado de “reforço”. Do mesmo modo, o seriado tem em seu estilo narrativo um de seus traços mais característicos porque *sempre* deve haver algo, no fim do episódio ou no fim da temporada, que leve o espectador a assistir ao próximo episódio, a esperar ansiosamente pela próxima temporada.

Por fim, o seriado se diferencia de gêneros similares, como as telenovelas ou mesmo os romances folhetinescos publicados semanalmente em jornais porque a telenovela, bem como os folhetins, possuem uma “unidade” de narrativa muito maior: são os mesmos personagens, geralmente os mesmos vilões e mesmos protagonistas em toda a narrativa. Se começamos a assistir a uma novela a partir do episódio 100, provavelmente conseguiremos compreender a história desde seu início. Se, por outro lado, começarmos a acompanhar um seriado a partir de sua quinta temporada, por exemplo, talvez seja possível compreender a temporada e suas sequências, mas pode ser que a história que o espectador esteja vendo seja completamente diferente daquela que deu início ao seriado, em sua primeira temporada, e sem assistir às temporadas anteriores, esse espectador pode nunca ficar sabendo exatamente como foi a história em seu início – mesmo os protagonistas podem vir a ser substituídos sem grandes prejuízos

Podemos observar também como de fundamental importância para a compreensão do seriado enquanto gênero do discurso o *acabamento estético* utilizado. No pensamento do Círculo de Bakhtin,

Cada arte, dependendo do material e de suas possibilidades construtivas, tem suas maneiras e tipos de acabamento. A decomposição das artes particulares em gêneros é determinada em grau significativo justamente pelos tipos de acabamento do todo da obra. Cada gênero é um tipo especial de construção e acabamento do todo, sendo que, repetimos, trata-se de um tipo de acabamento temático e essencial, e não convencional e composicional. (MEDVIÉDEV, 2012, p.194)

No que diz respeito ao seriado, podemos observar um caso bastante particular de acabamento estético: o que dá o acabamento a um enunciado inserido neste gênero é justamente o próprio “inacabamento”, que é característica não apenas do seriado enquanto gênero televisivo, mas das narrativas seriadas de modo geral, como o folhetim, a novela, etc.

Porém, no seriado, esta espécie de inacabamento como forma de acabamento estético parece ser utilizada de modo especial, como demonstramos a seguir²⁰.

Se nos permitirmos, por alguns momentos, refletir a respeito do caráter essencialmente dialógico do discurso no pensamento bakhtiniano, observaremos que, para este grupo de pensadores, pressupõe-se uma compreensão responsiva em qualquer processo comunicativo (ou seja, na produção de qualquer enunciado). Algumas vezes essa resposta pode ser imediata (como no diálogo cotidiano ou no cumprimento de uma ordem) ou de “efeito retardado”:

[...]cedo ou tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subseqüentes ou no comportamento do ouvinte. Os gêneros da complexa comunicação cultural, na maioria dos casos, forma concebidos precisamente para essa compreensão ativamente responsiva de efeito retardado.[...] (BAKHTIN, 2010, p.272)

Além disso, ainda nos permitindo essa reflexão, se há diálogo, há necessariamente uma alternância de sujeitos no discurso. Assim sendo, o seriado, enquanto gênero, não foge e nem poderia fugir desse princípio. Na era da internet, da informação e da cultura participativa, essa “resposta” do enunciatório vai bem além de simplesmente assistir ao próximo episódio ou esperar pela próxima temporada da série: é necessário entrar na comunidade de fãs para comentar o que aconteceu e o que pode vir a acontecer; é preciso baixar as músicas do episódio; comprar o livro ou assistir ao filme que conta uma parte da história que não será contada nos episódios; e, de modo mais amplo, é se comportar como os personagens da série, usar suas roupas, sua fala, vestir sua “personalidade”, e esta necessidade se constitui como marca componente do próprio gênero, pois se constrói na *recepção* do seriado pelo seu público, como pode ser facilmente observado no seriado *Glee*, nosso objeto de análise²¹. No caso de *Glee*, além da narrativa principal que se desenvolve nos episódios veiculados na TV e vendidos em DVD, várias narrativas que se relacionam diretamente com a história principal

²⁰ É importante ressaltar que, construída nas bases do pensamento a respeito do caráter dialógico do Círculo de Bakhtin, a noção de acabamento estético não se restringe à produção artística e não se trata de uma característica particular e exclusiva do gênero seriado. Em conformidade com as reflexões do Círculo, todo enunciado teria o inacabamento como característica fundamental, já que pressupõe necessariamente uma atitude responsiva. O que é particular do gênero seriado (mas também de outros gêneros como a novela e o folhetim, por exemplo) é o fato de cada episódio e cada temporada serem esteticamente inacabados, sem um “final” definitivo. Cada episódio começa, geralmente, onde o anterior “termina”.

²¹ Como exemplo desse tipo de narrativa que cria a necessidade de recorrer a outras plataformas de mídia para uma compreensão mais ampla, podemos mencionar um caso interessante que ocorre na transição da segunda para a terceira temporada da série *Glee*. No período entre as duas temporadas foi produzido o filme *Glee, The Concert Movie 3D*, gravado durante a turnê mundial de shows do elenco da série. Nesse filme, Kurt, o personagem homossexual, propõe a seu namorado Blaine que este peça transferência de sua escola para a escola de Kurt, para que os dois possam participar do mesmo *glee club*. No primeiro episódio da terceira temporada da série, Kurt interroga Blaine se este já havia tomado uma decisão sobre tal pedido, que não apareceu em nenhum episódio do programa veiculado pela televisão, mas ficou restrito ao público que foi aos cinemas assistir o filme, produzindo o sentido de que o filme não é uma narrativa a parte ou paralela a história do seriado, mas se constrói em uma relação de continuidade com os episódios do programa.

são desenvolvidas em livros, filmes produzidos para o cinema ou mesmo em jogos de *videogame*. Além disso, são produzidos *reality shows* onde os próprios fãs, incentivados a reinventar e (re)produzir os modelos identitários veiculados pela série, concorrem à vagas no elenco do programa. Ou seja: observamos em *Glee* um caso em a “resposta” esperada na “alternância dos sujeitos do discurso” é muito maior do que simplesmente assistir ao próximo episódio; a resposta esperada é que o interlocutor, de diversos modos, “faça parte” da série. E a mesma tendência pode ser observada em diversos seriados contemporâneos, como por exemplo em *Lost* (onde os fãs eram induzidos a descobrir por si mesmos os segredos da série) ou mesmo no seriado-novela brasileiro *Malhação* (em que muitas vezes os personagens criam *blogs* onde se comunicam com os fãs, e também foram criados *reality shows* para escalar espectadores para participar da série). Todo este movimento é fundamental para o funcionamento da lógica comercial na cultura da convergência, e ao mesmo tempo, é incorporado por marcas na própria essência do gênero.

Ainda em relação às particularidades da construção composicional do seriado, é importante destacar que sua distribuição ao longo do tempo pode ser considerada uma das mais particulares entre todas as suas especificidades. Apesar de geralmente não contar com um número de episódios tão grande como o de uma telenovela brasileira, por exemplo, os seriados tendem a se estender por muito mais tempo. Se tomarmos como exemplo a série norte-americana *Friends*, podemos observar que possuiu 236 episódios, mas que se distribuíram ao longo de 10 anos (meados de 1994 ao início de 2005), fazendo parte de várias gerações de espectadores. A série de desenho animado *Os Simpsons*, por sua vez, está no ar há pelo menos 23 anos. Uma telenovela brasileira, por mais sucesso que produza, não dura mais que uns poucos meses. Deve-se ainda lembrar que, se levarmos em consideração os seriados norte-americanos, por exemplo, os episódios de quase todas as séries estão disponíveis em DVD, Blu-ray ou mesmo para *download* na internet (legalizado ou não). Desse modo, o seriado tem a possibilidade, mais do que o romance, o folhetim ou a telenovela, de “fazer parte” do cotidiano de seu espectador por muitos e muitos anos, participando de suas conquistas e seu desenvolvimento ao longo dos anos, enquanto o espectador tem a impressão, ao mesmo tempo, de fazer parte do próprio seriado, de acompanhar, semana a semana, os dramas, as superações e as conquistas de seus personagens, de estar inserido, assim, em seu cotidiano. E é aí que entra a importância do *conteúdo temático* do seriado para sua constituição enquanto gênero do discurso.

O *tema*, na concepção das bases filosóficas do Círculo de Bakhtin, não pode ser reduzido ao assunto de um determinado enunciado, nem deve ser resumido a uma palavra que designaria “do que se fala”. O tema é antes um “traço temático” que está presente no seio do

discurso, manifesto por meio do *estilo* e da *construção composicional*, por exemplo, e que pode ser depreendido também (mas não apenas) por processos linguísticos e semânticos no discurso. Brait, ao sintetizar as reflexões de Medviédev a respeito do tema e sua relação com o gênero, declara:

O *tema*, que não pode ser confundido simplesmente com assunto, é tratado de forma detalhada, podendo ser assim resumido: (i) o conjunto dos significados dos elementos verbais da obra é um dos recursos para dominar o tema, mas não o tema em si mesmo; (ii) constitui-se com a ajuda dos elementos semânticos da língua; (iii) não é uma palavra isolada que está orientada para o tema, mas o enunciado inteiro como atuação discursiva; (iv) advém do enunciado completo/obra completa enquanto ato sócio-histórico determinado, sendo, portanto, inseparável tanto da situação da enunciação como dos elementos lingüísticos; (v) não pode ser introduzido no enunciado e encerrado. (BRAIT, 2012, p.16; grifo da autora)

Assim sendo, cremos que se pode afirmar mesmo com uma certa segurança que se há um traço temático relativamente estável na “fórmula” seriado, este seria um traço do próprio *cotidiano*. Mesmo nos seriados baseados nas mais mirabolantes ficções e fantasias, o que é majoritariamente representado discursivamente por meio dos processos enunciativos é o cotidiano, mesmo porque a própria *forma*, a *composição* do seriado do exige que assim seja. Como são sempre muitos episódios, periódicos e ligados entre si, sempre será tematizado no seriado uma espécie de “dia-a-dia”, seja de um grupo de monstros que querem se adaptar ao mundo humano (como na série britânica com um *remake* americano *Being Human*²²), seja de um grupo de personagens de contos de fadas aprisionados no mundo real (como em *Once Upon a Time*²³) ou mesmo de um grupo de adolescentes desajustados tentando sobreviver ao “colegial” (caso, entre tantos outros, de *Glee*). De todos os traços comuns aos seriados de modo geral, pode-se dizer que essa fabulação cotidiana é o traço mais recorrente, comum a (praticamente) todas as séries, antigas e contemporâneas.

Desse modo, o seriado se insere em uma determinada *ordem do discurso* contemporânea, onde tem sua *função* nesse campo de conflitos e poderes que é o discurso concebido por Michel Foucault. Observamos que, em uma primeira instância, o seriado possui também, desde sua origem, essa função de uma espécie de “ritual público”, que visa a unir, semana a semana, um determinado grupo social para vivenciar, enquanto coletividade,

²² Traduzido no Brasil como *Humanos*, *Being Human* foi uma série originalmente britânica de 2008 a 2013, a vida de três personagens sobrenaturais (um vampiro, uma fantasma e um lobisomem) que dividem a mesma casa e tentam se adaptar à vida no mundo dos humanos.

²³ Dos mesmos criadores do fenômeno mundial *Lost*, *Once Upon a Time* se baseia em uma grande variedade de contos fantásticos clássicos, construindo uma situação em que todos os personagens dos chamados Contos de Fadas são aprisionados em uma pequena cidade no estado do Maine, nos Estados Unidos, e são obrigados a viver como simples humanos, separados eternamente de seus finais felizes.

uma determinada experiência que pode se refletir, de algum modo, em seu próprio cotidiano. Por volta de sessenta anos atrás, a veiculação “pública” do seriado era feita no cinema. Bem como na época das declamações públicas das grandes odes, uma vez por semana a cidade se reunia para a exibição do episódio do mais famoso *bang-bang*, como eram chamados os seriados americanos de *western* na época. Nos anos 60 e 70, era a família (e muito frequentemente, todos os vizinhos, já que nem todos possuíam uma televisão em casa) que se reunia na frente da televisão para esse “ritual”. Atualmente, pode-se ter a ilusão de que o “ritual” está um pouco mais disperso, já que cada um faz o *download* de seu próprio episódio e assiste em seu computador. É apenas uma ilusão, no entanto. Na verdade, nos dias de hoje os sujeitos estão mais unidos (*conectados*) do que nunca, semanalmente e diariamente, nas comunidades de conhecimento, compartilhando informações, expectativas, *fanfics* (histórias criadas por fãs) e mesmo os episódios da série. Como declara Jenkins, a respeito das novas relações sociais criadas nas e pelas novas relações midiáticas,

[...]fãs de um popular seriado de televisão podem capturar amostras de diálogos no vídeo, resumir episódios, discutir sobre roteiros, criar *fan fiction* (ficção de fã), gravar suas próprias trilhas sonoras, fazer seus próprios filmes – e distribuir tudo isso ao mundo inteiro pela internet. (JENKINS, 2009, pp.33-34)

E ao nosso ver, no mundo contemporâneo, existem poucos rituais que seja mais públicos ou mais abrangentes do que o acima descrito. É também desse modo que o seriado se relaciona enquanto gênero com nossa realidade social e cultural: sua produção-circulação-recepção se dá, quase que completamente, por meio dos espaços mais públicos que possuímos hoje, num mundo em que os limites do privado estão gravemente ameaçados e o público se torna o único caminho viável: a televisão, até certo ponto, e principalmente e acima de tudo, a *internet*.

Atingimos assim um novo e imprevisível estágio do funcionamento da chamada sociedade de consumo. A sociedade de controle baseada na lógica do consumo parece ter percebido que, atualmente, não basta apenas uma grande quantidade de pessoas simplesmente consumir um determinado produto. Se nos permitimos emprestar, pela última vez, uma reflexão do “Círculo”:

Quando várias pessoas consomem produtos, elas, na medida em que se trata do processo de consumo, permanecem entidades desconexas. Por outro lado, a participação na percepção do produto ideológico pressupõe relações sociais específicas. Aqui, o próprio processo é internamente social. Uma coletividade possuidora de percepção ideológica cria formas específicas de comunicação social. (MEDVIÉDEV, 2012, p.53)

Cria-se então, nas bases do novo funcionamento das sociedades de consumo, aquilo que Jenkins (2009) vai chamar de *lovemarks*, uma nova lógica corporativa em que o consumidor deixa de ser apenas consumidor passivo, e se transforma num sujeito ativamente e emocionalmente comprometido não apenas no consumo, mas na divulgação de uma determinada marca, utilizando, se for necessário, seu próprio corpo como modo de divulgação. O alcance dessa nova *estética da existência* é incalculável e está estreitamente ligado com o funcionamento das práticas de confissão descritas por Foucault em sua *História da Sexualidade* (2010b), como demonstraremos mais adiante. No caso da indústria cultural (e, inserido nesta, o seriado), quanto maior a identificação e a “participação” no cotidiano de um determinado público, maior será a legião de fãs de proporções globais que estarão emocionalmente engajados em veicular seus discursos e, conseqüentemente, suas práticas de consumo.

4.2 É chegada a hora de...

Retornando ao cronograma de nossa aventura, podemos talvez considerar efetivamente concluída nossa viagem no tempo e, com ela, nossa fase de *preparação*. Dos diálogos e duelos entre pensadores e pensamentos, reconstituímos uma teoria do discurso, situamos os sujeitos, pensamos previamente as funções da mídia e das mediatizações – faz-se agora necessária uma aplicação, no presente, dos conhecimentos adquiridos, uma atualização das perguntas, talvez mesmo alguns esboços de respostas. É chegada a hora, esperada e inevitável, de confrontar nosso objeto. Que a força esteja conosco.

5 EPISÓDIO 1X05: *SER DIFERENTE É NORMAL*: MINORIAS SOCIAIS E A SÉRIE *GLEE*

Foucault analisa, na terceira fase de sua obra, 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 discurso dessas instituições tradicionais, constrói e faz circular seu próprio discurso, (re)produzindo os modos de “ser” legítimos e silenciando os ilegítimos.

Assim sendo, como discutimos ao longo do trabalho, 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 fã-lo-ão desaparecer – sejam atos ou palavras. (FOUCAULT, 2010b, p.10)

Procuraremos então observar, como primeiro movimento analítico de nosso trabalho, como no discurso da série 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*. 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.

Desse modo, buscaremos demonstrar, em nossos embates com nosso objeto de análise, que são exercidas funções enunciativas na própria construção dos personagens da série (permitindo que, para fins de análise, os tratemos como “personagens-enunciados”), haja vista que nenhum personagem “nasce pronto”, mas são criadas situações, conflitos e contextos em que a índole, o caráter e a própria essência do personagem se produzem discursivamente: podem-se identificar, na construção de cada personagem, as condições de possibilidade de sua construção, uma posição sujeito, um domínio associado de enunciados e a materialidade em que se manifesta. Porém, o mesmo pode ser dito das situações construídas em torno desses personagens, as *performances* musicais que desempenham dentro e fora da série, e na própria interação com o público-enunciatário.

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, como demonstraremos ao longo de nossas análises.

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

Realizaremos, para dar início à parte mais “analítica” de nossa aventura, uma breve análise do episódio 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 enunciário de certas posturas e valores, descrevendo os processos enunciativos que criam efeitos de realidade e de identificação entre o público-enunciário da série e os valores promovidos pelo próprio programa.

O episódio analisado neste primeiro momento 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 (ver **Anexo A**). 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.

Cremos 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 enunciator 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 *lovemark*.

5.1.1 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*, 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 que visa a preparar os alunos para o concurso nacional de *glee clubs*, Rachel, a estrela do clube, é acidentalmente atingida no nariz por Finn, sua paixão impossível que tem sérios problemas com seus movimentos de dança (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.

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 numa 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 (ver **Anexos B, C e D**).

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.

Como discutimos no **Episódio 4** deste trabalho, 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*



Fonte: GLEE, 2011.

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.

5.1.2 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* (ver **Anexo E**). 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 em uma *performance* que não será analisada neste trabalho pelos motivos já relatados, decide desistir da cirurgia plástica e manter seu nariz.

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



Fonte: GLEE, 2011.

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

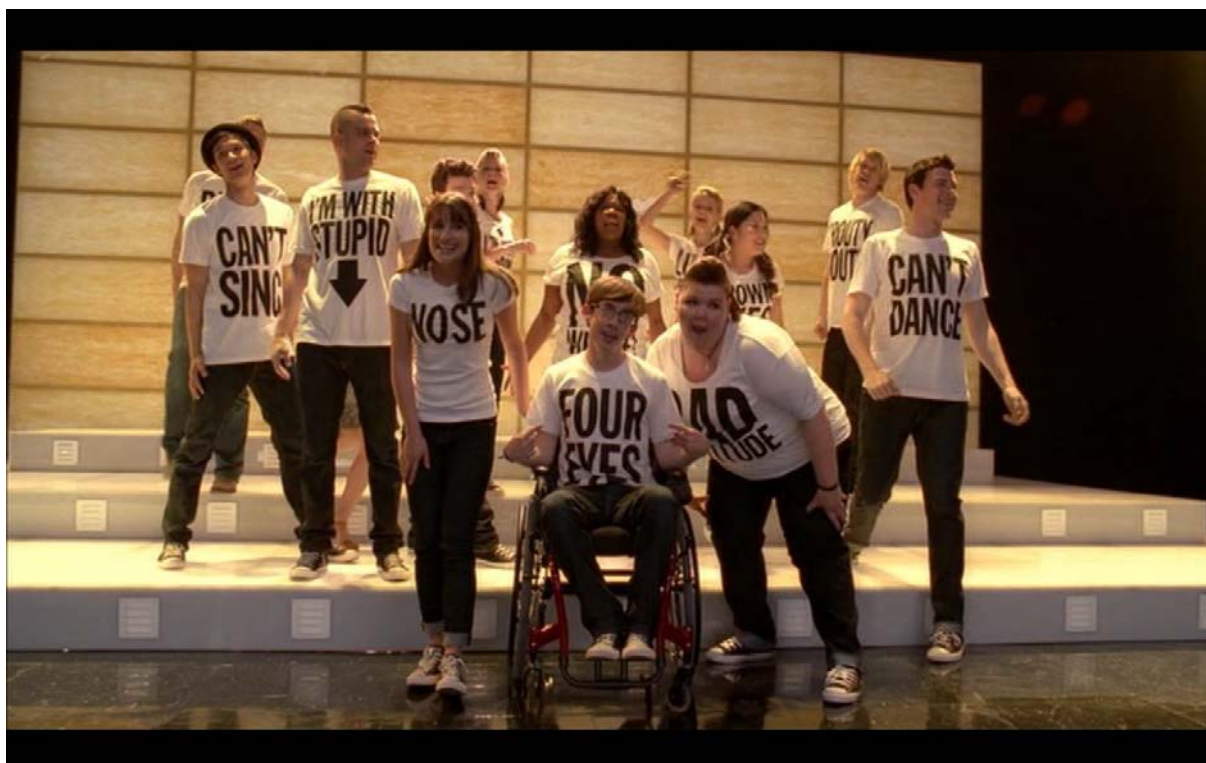
temporadas de *Glee*, mas esse efeito de sentido de libertação produzido no momento em que o sujeito encontra seu “lugar” parece ser reiterado por meio desse recurso cinematográfico.

5.1.3 O orgulho de ser minoria – *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!*”²⁴, 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 auditório assistindo a *performance* de seus amigos com uma expressão de frustração.

²⁴ GLEE, 2011. “Eu sou lindo do meu jeito/Porque Deus não comete erros/Eu estou no caminho certo, baby/ Eu nasci assim!” (tradução nossa).

Figura 3: Performance de *Born this way*



Fonte: GLEE, 2011.

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.

5.2 “Não deixe de acreditar”: a coragem e a superação na figura do *loser*

Apesar de selecionar, para início dos procedimentos analíticos de meu trabalho, um episódio específico da segunda temporada de *Glee*, é indispensável demonstrar analiticamente que a construção discursiva dos personagens como *losers* excluídos ou deslocados em seu ambiente escolar se dá desde os primeiros minutos de sua aparição na série. Logo no primeiro

episódio da primeira temporada de *Glee* são realizadas as audições para a constituição do novo *glee club*, e já na música escolhida para cada personagem são sugeridos o isolamento e descontentamento de cada um. Mercedes, a garota negra e acima do peso, canta *Respect*, que, na voz de Aretha Franklin, tornou-se uma espécie de hino feminista nos anos 1960 nos Estados Unidos e é assim conhecida até hoje. No seu grito (literalmente) por respeito, em sua voz forte e imponente de *diva* estadunidense, e também em cada peça de roupa que usa e em sua própria postura no palco, Mercedes expressa sua condição de mulher, negra e acima do peso que exige e necessita ser respeitada por quem é e tem orgulho de ser (Fig. 4).

Figura 4: Mercedes se impõe em sua performance de *Respect*, de Aretha Franklin



Fonte: GLEE, 2010.

Do mesmo modo, Kurt, o garoto homossexual perseguido pelos valentões da escola, tem como música tema no primeiro episódio *Mr. Cellophane*, do musical *Chicago*²⁵. Com sua voz aguda e quase feminina, Kurt expressa, com a própria letra da música (*Celolphane!/Mr. Cellophane!/Should have been my name/Mr. Cellophane!/'Cause you can look right through me/Walk right by me/And never know I'm there!*) a figura deslocada e praticamente invisível que costumava desempenhar antes de fazer parte do *glee club*. Por fim, Rachel, a garota judia

²⁵ Musical cômico que retrata os temas da celebridade instantânea e a situação da criminalidade na cidade de Chicago nos anos 1920.

filha de pais gays, canta *On my own*, do clássico da Broadway *Les Misérables*²⁶, como reflexo de sua própria solidão e incompreensão (seu talento fora do comum para a música e as artes dramáticas são considerados por todos no colégio como uma espécie de aberração) e mesmo um prenúncio do amor impossível e conturbado que vai viver a partir de então com Finn, o já mencionado líder do time de futebol e garoto mais popular da escola (ver letra da canção no **Anexo F**).

Essa tendência de afirmação e confirmação das identidades propostas pelos personagens por meio das músicas selecionadas continua se desenvolvendo por toda a série. A maior parte das músicas cantadas por Mercedes são dos estilos considerados “negros” dos Estados Unidos (principalmente o R&B e o hip-hop), afirmando a sua identidade e orgulho como minoria racial. Do mesmo modo, quase todas as músicas selecionadas para a voz de Kurt são de grandes *divas* ou músicas consagradas tradicionalmente cantadas por mulheres, como *Single Ladies*, da norte-americana Beyoncé, *Don't cry for me, Argentina*, consagrada na voz de Madonna no musical *Evita* e *Defying Gravity*, do espetáculo da Broadway *Wicked*. É importante destacar, no entanto, que ao mesmo tempo em que essas escolhas e repetições criam o efeito de afirmação e orgulho da identidade proposta e assumida, por outro lado acaba criando também uma estereotipação do tipo representado: a personagem negra *sempre* está preocupada em *invariavelmente* expressar e afirmar a sua diferença racial por meio do estilo escolhido, do mesmo modo que na construção do personagem homossexual fica evidente a tendência para o feminino ou afeminado, como será demonstrado mais adiante.

Como não poderia deixar de ser, para a afirmação dos valores sugeridos discursivamente e a intensificação do efeito de pertencimento criado pelo discurso da série, a “força das minorias” é um argumento recorrente em cada episódio de *Glee*. Seja por meio dos diálogos, das músicas e da própria trama do seriado, são sempre exaltados valores como a liberdade, a independência e mesmo uma certa “superioridade” adquirida por esses excluídos ao se constituir um “grupo das minorias”, como podemos observar facilmente na performance de *Don't stop believin'*, da banda Journey, realizada no episódio piloto da série e que se tornou uma espécie de hino de esperança e símbolo de *Glee*.

Don't stop believin' parece representar e resumir, por si só, todo o processo discursivo que será exaustivamente retomado e reiterado ao longo de toda a série, tanto na letra da música quanto no contexto em que se insere a performance dos personagens. No momento em que Will Schuester, mentor do clube e professor de espanhol, decide desistir de seu sonho de trabalhar com música para procurar um emprego mais rentável e Finn se encontra num

²⁶ Com o título *Os Miseráveis* no Brasil, o musical se baseia no romance homônimo de Victor Hugo e narra a trajetória de Jean de Jean Valjean e outros personagens em uma França mergulhada na miséria e na corrupção.

impasse entre fazer o que gosta e ser taxado de *loser* ou desistir de seu sonho para continuar fazendo parte do grupo dos populares, os garotos parecem encontrar a força necessária para seguir seus sonhos e enfrentar seus medos nessa poderosa balada épica dos anos 1980, apresentada com energia, cores berrantes e tênis *Converse All Star*. Não é por acaso que nesse momento Will, com lágrimas nos olhos, decide não abandonar a escola, Finn decide que é do grupo dos excluídos que ele quer fazer parte e o espectador decide que quer, por sua vez, “participar” dessa série.

Aceitando e assumindo as práticas subjetivadoras propostas nesse momento pela série o espectador tem a ilusão de passar, a partir desse momento, a perseguir seus sonhos lado a lado com os personagens com que se identifica, sonhos esses que serão construídos e adaptados ao longo de cada temporada da série.

Figura 5: Performance de *Don't stop believin'*, no primeiro episódio da série



Fonte: GLEE, 2010.

A partir do momento em que pertence ao grupo, aceita e propaga seus valores, o personagem se torna mais forte, seguro e independente. Expressa ao longo de toda a história, essa ideia atinge um de seus pontos máximos de afirmação no segundo episódio da segunda temporada, uma espécie de tributo à ressuscitada “princesinha do pop” Britney Spears, que tem sua imagem totalmente reconstruída como uma espécie de vencedora e modelo de

perseverança, que não teve medo de enfrentar e superar seus problemas e está, novamente, no auge da popularidade.

Nesse episódio, Artie, o garoto de cadeira de rodas, após receber uma anestesia, tem uma alucinação em que canta a música *Stronger*, de Britney, que tem o seu sentido totalmente reconstruído no contexto em que a música se (re)produz. Referindo-se originalmente a um relacionamento amoroso frustrado e a força retirada dessa experiência, inserida na série na voz e na figura de Artie a música ganha uma completa re-significação. Anteriormente isolado, cheio de dificuldades e anti-social, depois de entrar para o *glee club* Artie consegue *duas* namoradas, um grande destaque como artista e decide participar do time de futebol americano da escola (onde, depois de alguma resistência, acaba sendo aceito e tornando-se uma estrela).

Figura 6: Artie canta *Stronger*, de Britney Spears



Fonte: GLEE, 2011.

Assim, numa espécie de desabafo e ao mesmo tempo de hino da vitória, Artie expressa para aqueles que não acreditaram em seu potencial a sua nova força, e o quanto foi beneficiado pela confiança ganha e pelo orgulho de sua condição (*You might think that I won't make it on my own/But now I'm stronger than yesterday/Now there's nothing but my way/My loneliness ain't killing me no more/I'm stronger!*²⁷). Sua vitória e sua força são ainda

²⁷GLEE, 2011. "Você pode pensar que eu não farei isso sozinho/Mas agora eu estou mais forte do que ontem/Agora não há mais nada em meu caminho/Minha solidão não está mais me matando/Eu estou mais forte!" (tradução nossa)

discursivamente ressaltadas no clipe da música (ver Fig. 6), em que Artie está usando seu uniforme de futebol americano (símbolo máximo de seu *pertencimento* a um grupo) e canta parte no campo de futebol, parte na academia da escola (por excelência o “templo” do culto do corpo, um dos principais meios de subjetivação da sociedade contemporânea).

Produz-se assim, na composição dos enunciados descritos, por meio do funcionamento específico da materialidade audiovisual (mesmo em relação ao funcionamento “institucional” de nossa sociedade, onde a mídia impera como grande produtora e veiculadora de discursos, e às condições de possibilidade decorrentes desta configuração social), uma posição sujeito que deve ser assumida, como afirma Foucault, para que estas construções possam se constituir, efetivamente, como enunciados na sociedade do espetáculo e do politicamente correto: um sujeito que se manifesta a favor do “diferente”, que ressalta suas qualidades e busca criar, discursivamente, um lugar social de pertencimento para todos aqueles que não se encontram “deslocados”, tendo sempre em vista que, por mais que alguns *tipos* ou *modelos* sejam privilegiados, até este ponto da análise já se torna evidente que o que se cria no seriado é uma espécie de identidade *genérica* das minorias, mesmo porque isto torna o efeito de identidade criado pela série mais abrangente e funcional, o que é claramente essencial na criação de uma *lovemark*, que tem como objetivo criar o maior número possível de fãs e consumidores emocionalmente engajados em propagar os valores e os *produtos* produzidos por um determinado objeto midiático.

Evidencia-se, no entanto, também em conformidade com o pensamento foucaultiano a respeito do enunciado, que todos esses enunciados se constituem em contato com infinitos outros, formando infinitos “domínios associados”: um enunciado que ressalta as habilidades de um deficiente físico só tem possibilidade de existência em relação a enunciados que afirmam suas incapacidades, por exemplo; da mesma maneira, um enunciado que qualifique um homossexual como “igual” ou “superior” só tem possibilidade de existência em uma cultura onde sejam produzidos enunciados que o qualifiquem como “diferente” ou “inferior”. Criam-se, desse modo, jogos entre poderes e resistências, fundamentais e constitutivos do próprio discurso, como Michel Foucault vai descrever na segunda e terceira fases de sua obra e como buscaremos demonstrar em nossas próximas análises.

5.3 Eu amo (com) meu corpo: corpo e homossexualidade(s) em *Glee*

Em *Glee*, é visível que a homossexualidade não é construída ou representada como uma grande característica homogênea que se reduz a simples prática sexual entre sujeitos do mesmo gênero. A homossexualidade é representada mais na forma de *práticas*, e práticas

distintas, que constituem, conseqüentemente, diferentes modos de *ser homossexual*, produzindo também todo um aparato de *técnicas de si* que devem ser adotadas para a inserção dos sujeitos em cada um desses modos de ser. Para esta análise, destacamos aquelas que consideramos as quatro *práticas* de homossexualidade que são legitimadas no discurso do seriado: o “gay afeminado”, o “gay não-estereotipado”, a “lésbica sensual” e o “sujeito travestido”.

5.3.1 Um primeiro enunciado

Figura 7: A primeira relação sexual de Kurt e Blaine



Fonte: GLEE, 2012.

Selecionamos, para aprofundar a articulação entre nosso objeto e os aportes teóricos levantados em nosso trabalho, e também para um direcionamento das reflexões do movimento analítico a que já demos início, o *enunciado* acima destacado (Fig. 7). Para dar início a esta reflexão, partimos da questão colocada por Michel Foucault: Por que este enunciado e não outro em seu lugar? Ou seja: quais são as condições de emergência de um enunciado como este em uma determinada sociedade, em um determinado momento histórico, inserido em uma determinada cultura?

É bastante evidente, tendo em vista a afirmação de Foucault de que nem tudo poder ser dito por qualquer pessoa em qualquer momento, que um enunciado como este não poderia ser produzido em qualquer lugar, em qualquer momento histórico. Este fotograma foi retirado de um episódio de *Glee* chamado *The first time*, em que, como o próprio título indica, os protagonistas homossexuais da série têm sua primeira relação sexual. É importante ressaltar que *Glee* não é considerado um seriado *adulto*, nem restrito a um determinado grupo identificado com esta ou aquela orientação sexual, mas um seriado de alcance global que conta, em sua maior parte, com fãs de uma faixa etária bastante jovem, e este enunciado, há 10 ou 15 anos, certamente não seria considerado “livre para todos os públicos”. Assim sendo, há toda uma *ordem do discurso* que permite que uma imagem ou cena como esta seja enunciada neste momento histórico: como já discutimos ao longo deste trabalho, vivemos sob uma vontade de verdade do “politicamente correto”, o que permite que determinados assuntos, até pouco tempo interditados por um certo *tabu*, sejam tratados de um modo mais aberto; também a mídia, como grande produtor e legitimador de discursos da atualidade, tem como “dever” dar manutenção a esta vontade de verdade, neste caso, dando *visibilidade* àquilo que até bem recentemente era *velado*, dando *voz* ao que era *silenciado*. Por fim, há que se considerar a afirmação de Michel Foucault de que “lá onde há poder, há resistência” (2010b, p.106) e, sendo assim, pode-se inclusive aceitar a possibilidade de um movimento de *resistência* não apenas nesse enunciado, mas em todo o discurso de exaltação das minorias produzido e veiculado no seriado. Mas é importante considerar esse movimento de resistência com certa ressalva, já que Foucault afirma também que a resistência, no entanto, “nunca se encontra em posição de exterioridade em relação ao poder”. Voltaremos a isso.

Por hora, evidenciamos que, inserida em uma vontade de verdade, em um determinado regime de discursividades, nossa sociedade pode produzir um enunciado bastante explícito para um público muito pouco restrito de uma relação homossexual, considerando inclusive a possibilidade de ter como interlocutor um público infantil. E mais que *representar* ou dar visibilidade a uma determinada condição de homossexualidade: a série propõe mesmo, como afirma Gregolin (2007) sobre as mídias em geral, modelos de identidades *prêt-à-porter*, com

todo um aparato de técnicas e práticas para quem deseja *vestir* esta subjetividade, *identificar-se* com este grupo.

5.3.2 O gay “afeminado” e o “não-estereotipado”: Kurt e Blaine

Como já mencionamos neste trabalho, *Glee* é um seriado musical, tendo como momentos centrais de cada episódio as *performances* musicais realizadas pelos personagens no interior da trama. Por este motivo, procuramos desenvolver nossas análises partindo, geralmente, dessas *performances* e dos efeitos de sentido que se constroem em torno delas, procurando observar, na confluência entre as linguagens verbal, musical, imagética e a corporalidade envolvidas, as práticas subjetivadoras construídas.

Assim sendo, partiremos de duas performances dos personagens Kurt e Blaine para discutir como são construídos os dois primeiros "modelos" de homossexualidade destacados: o gay afeminado, na figura de Kurt, e o gay "masculinizado", representado por Blaine, seu namorado.

Kurt é o primeiro e mais importante personagem homossexual construído na série. A *performance* que destacamos para a análise da função enunciativa exercida neste personagem é a da música *Single Ladies* (**Anexo G**), da cantora americana Beyoncé, apresentada no episódio 4 da primeira temporada de *Glee*. É neste episódio que o garoto se assume e é aceito pelo pai, que constitui por sua vez um estereótipo bastante claro de heterossexual apaixonado por futebol e carros.

Figura 8: Kurt dança *Single Ladies*, acompanhado de Brittany e Tina



Fonte: GLEE, 2010.

Kurt foi representado, desde o primeiro episódio do seriado, como um garoto apaixonado por moda, extremamente preocupado com o cuidado de sua pele, cabelo e roupas, de voz aguda e muitos trejeitos - um garoto essencialmente afeminado. Tudo isto fica bastante claro na *performance* destacada, em que Kurt faz a coreografia da música *Single Ladies* vestindo colan preto e uma luva de paetê (Fig. 8). A música, originalmente de uma artista considerada um ícone para determinada comunidade gay, é basicamente o que em inglês se caracterizaria como *sassy*, uma música "atrevida" em que um sujeito feminino "dá o fora" no namorado que se recusa a assumir um compromisso, e Kurt incorpora completamente esse atrevimento.

Acompanhado por Brittany e Tina, colegas do *Gle club*, em *Single Ladies* Kurt rebola, ajeita o cabelo e dá tapinhas no traseiro exatamente como Beyoncé no clipe original da música, incorporando toda uma gestualidade ligada a uma sensualidade absolutamente feminina em nossa cultura. Não apenas nesta *performance*, mas na figura de Kurt em todo o seriado constrói-se este sujeito ligado a um certo *glamour*, ao brilho e a uma gestualidade que remetem sempre a um universo senão feminino, ao menos afeminado. É em Kurt que se constrói abertamente, neste seriado voltado a um público essencialmente jovem, uma imagem do "gay padrão": um sujeito que não é nem deve ser mulher, mas identificado em sua voz, em suas roupas e em seu próprio corpo com um universo feminino.

Em contrapartida, Blaine, que é inserido no seriado em sua segunda temporada, representa praticamente o oposto da função enunciativa exercida em Kurt. O garoto, apesar de

assumidamente gay, é representado desde sua primeira aparição como bastante “masculinizado”, sem qualquer trejeito, muito ligado aos esportes e especialmente à luta.

Figura 9: Blaine, em *Fighter*



Fonte: GLEE, 2012.

Destacamos por isso, para a análise desse personagem, a *performance* da música *Fighter* (**Anexo H**), apresentada no episódio 15 da segunda temporada da série. Nesta apresentação fica bastante evidente a oposição estabelecida entre Kurt e Blaine: a *performance* de Blaine, a começar pelo próprio título da música (“lutador”), denota uma força e uma certa agressividade inexistentes em qualquer apresentação realizada por Kurt, e que são muito mais ligadas a um universo “masculino”.

Como se pode observar na *Figura 9*, Blaine parece investir contra alguém ou contra algo nesta *performance*, talvez contra o próprio estereótipo do gay que “não é homem”, “afeminado”, ligado, enfim, necessariamente ao universo feminino pelos simples fato de ser afetivamente orientado ao gênero masculino. A própria escolha da música colabora na construção desses sentidos: *Fighter*, bem como *Single Ladies*, é originalmente interpretada por outra artista aclamada pelas comunidades gays mundiais, Christina Aguilera. Porém Blaine realiza uma *performance* totalmente dissociada desse universo feminino, e o próprio tema da música é modificado no contexto da série: enquanto a música original fala de problemas em um relacionamento amoroso, a interpretação de Blaine fala sobre uma rivalidade entre irmãos, uma verdadeira luta entre *dois homens*. E isto, bem como em Kurt,

fica expresso não apenas nesta performance, mas em todo o desenvolvimento do personagem ao longo da série. Blaine faz sempre parte do grupo dos garotos, é um esportista e extremamente popular e atraente, inclusive entre as garotas. Na própria *performance* de *Fighter* fica evidente o apelo a uma sensualidade mais masculinizada, ao contrário de Kurt: o corpo de Blaine, bronzeado e musculoso, é muito mais “exposto”, chegando a ser mostrado no chuveiro em alguns momentos – sua nudez, ainda que discreta, é exposta ao espectador (*Figura 10*). O corpo de Kurt, por sua vez, é extremamente velado, sempre coberto por diversas camadas de moda e “futilidade”, muito branco e lânguido, com ausência quase total de apelo sensual mais explícito. Constroem-se assim dois modelos (ou duas diferentes *práticas*) de homossexualidade que podem e devem ser assumidos pelo público-enunciatário da série; mas, para isso, há todo um dispositivo que propõe técnicas de si que devem ser adotadas para que um sujeito esteja inserido em uma dessas “práticas”. O sujeito deve “escolher” entre esses dois conjuntos de técnicas (e mais algumas que destacaremos a seguir) para identificar-se com uma prática sexual que está, por fim, legitimada, que ganha voz, visibilidade.

Figura 10: Blaine no chuveiro, em *Fighter*



Fonte: GLEE, 2012.

Porém, voltando ao primeiro enunciado imagético destacado (Fig. 7), se há, como discutimos, um jogo de resistências que permite a emergência desses enunciados há, necessariamente, também um exercício de poder que controla, que gere, que impede, de seu lado, que “qualquer coisa” seja dita, que qualquer prática seja “liberada”. Assim sendo, tendo

em vista o enunciado em questão, já observamos um conjunto de fatores associados a uma resistência que permitem a sua manifestação. No entanto, considerando a análise mais detalhada que realizamos das duas personagens envolvidas nesta cena, perceberemos que, apesar de serem dois garotos envolvidos nesta relação efetiva, é bastante evidente que, ainda assim, trata-se de um relacionamento entre uma figura *masculina* e uma figura *feminina*, exatamente como exigem os moldes tradicionais de relacionamento afetivo-sexual das sociedades ocidentais, e por este motivo é tão importante construir, para cada um dos sujeitos envolvidos nessa relação, um conjunto de técnicas que constituem sujeitos diferentes e que vão impedir que seja efetivamente legitimado um modelo de relacionamento que extrapole os moldes tradicionalmente estabelecidos e *produtivos* de relação monogâmica entre um sujeito masculino-ativo (a que são atribuídos a força, o trabalho e uma sensualidade mais ligada a um corpo “ másculo”), e um sujeito feminino-passivo, a quem são atribuídos a vaidade, a fragilidade e até certo ponto a futilidade.

5.3.3 Santana e Brittany: a mulher enquanto objeto sexual

Destacamos também em nossa análise um conjunto de técnicas que procuram, por sua vez, construir uma identidade para sujeitos homossexuais femininos. Em *Glee*, a homossexualidade feminina é tratada de um modo um pouco diferente do que já discutimos até aqui. O caso afetivo desenvolvido entre Santana e Brittany, as duas personagens “lésbicas”²⁸ da série, nunca foi um segredo ou um problema a ser discutido; por outro lado, só foi completamente explicitado na virada da segunda para a terceira temporada do seriado.

Figura 11: Brittany interpreta Britney Spears **Figura 12:** Santana vestida como enfermeira.



Fonte: GLEE, 2011.



Fonte: GLEE, 2011

²⁸ Utilizo o termo *lésbicas* entre aspas pois, na série, constrói-se uma relação muito ambígua quanto à sexualidade das garotas. Enquanto Santana, a partir da segunda temporada, *confessa* sentir-se atraída apenas por garotas, Brittany passa todo o seriado alternando idas e voltas com Santana e relacionamentos sérios com garotos. Assim sendo, em termos de uma rotulação mais “rígida”, Brittany seria considerada *bissexual*, e não necessariamente *lésbica*, o que restringira sua preferência apenas a garotas.

Diferentemente do caso dos garotos, de que já discutimos duas práticas “legitimadas” no discurso da série e discutiremos ainda mais uma, no que diz respeito à homossexualidade entre garotas parece ser admitido, em *Glee*, apenas um modelo possível (ou *aceitável*): as (poucas) garotas homossexuais retratadas ao longo da série parecem obedecer sempre ao mesmo padrão, sendo retratadas sempre de modo extremamente sensual e absolutamente femininas. Tanto em Santana quanto em Brittany o apelo sexual é sempre bastante explícito, seja nos seus uniformes e minissaias de líderes de torcida, seja interpretando músicas da cantora *pop* Britney Spears (Fig. 11), seja incorporando os mais diversos estereótipos de fetiches masculinos (Fig. 12). Na *performance* que destacamos para esta análise, da música *I kissed a girl* (**Anexo I**), apresentada no episódio 7 da terceira temporada do seriado, essa sensualidade e objetificação do corpo feminino na prática homossexual são bastante explícitas. No episódio, Santana, que teve mais resistência a assumir publicamente sua condição de homossexual, é praticamente obrigada a se assumir por um incidente ocorrido no colégio, e seus colegas do clube *Glee* tem como objetivo da semana ajudá-la a lidar com a situação. Após muita resistência, Santana é convencida por seus amigos que a *confissão* é sua melhor saída, e é neste momento que ela e todas as garotas do clube interpretam a música da cantora americana Katy Perry.

Durante a *performance* das garotas, construída sobre uma sensualidade bastante explícita (as tomadas de câmera e os movimentos das garotas se concentram predominantemente nas regiões do busto e dos quadris), os garotos do clube permanecem estáticos, em expressões evidentes de cobiça e desejo. Enquanto Santana e suas amigas confessam “*I kissed a girl and I liked it*”²⁹, os garotos parecem assumir que, em vez de uma atitude repulsiva ou reprovável, não há nada mais excitante do que isso.

Assim sendo, parece ser proposto, para as garotas – ao contrário do que se *diz* na série a respeito da homossexualidade dos garotos – que há apenas *um* modo legítimo de ser *lésbica*, em que uma *masculinização* ou um distanciamento da feminilidade e sensualidade estão fora de cogitação; pelo conjunto de “técnicas de ser lésbica” construído e legitimado pelo discurso da série, parece evidente que não é necessário, no caso das garotas, uma figura masculina e uma feminina nesse tipo de relacionamento.

Ora, seria então o relacionamento homossexual entre garotas “mais livre” que o relacionamento entre garotos? Não a nosso ver. Parece mais coerente, em nossa análise, assumir que esta aparente liberdade em relação à homossexualidade feminina se constrói no próprio discurso a respeito da mulher vigente nas sociedades ocidentais (pelo menos) nos últimos séculos: nessas sociedades a mulher já está, de qualquer modo, à margem, restrita

²⁹ “Eu beijei uma garota e gostei” (tradução nossa)

geralmente a uma função sexual. Aliás, a própria sexualidade da mulher já é historicamente problemática e problematizada. Assim sendo, parece claro, mesmo no restrito intervalo de tempo de dois minutos da performance discutida, que a mulher, hétero ou homossexual, continua, neste discurso, assumindo a única função de satisfazer aos olhos e fantasias do homem. Sua sexualidade já é problemática; que seja, ao menos, estética ou útil de alguma forma.

5.3.4 Confessarás com teu corpo: Wade e o sujeito travestido

Destacamos, por fim, aquele que consideramos o quarto e último modelo identitário proposto no discurso da série: o garoto travestido. Wade tem sua primeira aparição em *Glee* em meados da terceira temporada, mas apenas se torna um personagem central da trama a partir da quarta temporada do seriado. A *performance* que destacamos para discutir as funções enunciativas exercidas no personagem é *Boogie Shoes*, apresentada no episódio 16 da terceira temporada da série, em que se dá a primeira aparição de Wade. Neste episódio, o garoto assumidamente homossexual confessa que, quando se apresenta, gosta de imaginar que é uma garota, a quem dá o nome de Unique, e é encorajado por seus amigos a “libertar” essa garota interior, deixa-la aparecer. Wade faz então uma apresentação diante de um grande público vestido como uma verdadeira *diva* negra americana (Fig. 13). A partir desse momento, o garoto é encorajado não apenas a vestir-se como Unique durante suas *performances*, mas *ser* Unique em todos os momentos de sua vida. Desse modo, diferentemente de Kurt, que é “afeminado”, Wade *confessa* sua *identidade* com o feminino constante e permanentemente, com seu corpo, suas roupas, seus sapatos de salto alto, sua gestualidade e sua própria voz (que também diferentemente da de Kurt, não é apenas aguda, mas completamente feminina).

Figura 13: Wade canta *Boogie Shoes*



Fonte: GLEE, 2012.

É importante ressaltar, no entanto, que dos quatro modelos identitários de sujeitos homossexuais legitimados no e pelo discurso da série, podemos considerar o sujeito travestido como o “menos” legítimo. Ainda levando em conta os jogos de poderes e resistências no seio da produção de discursos em nossa sociedade, observamos que, apesar da visibilidade permitida a esta “prática” representada por Wade, há uma restrição muito maior em relação ao seu personagem que em relação aos outros. Por exemplo, Wade é o único dos personagens centrais da série que nunca viveu, até o momento, um relacionamento amoroso. Também as poucas referências feitas à vida íntima do garoto são bastante sutis ou às vezes até ironizadas (como quando o garoto assume, por acaso, que está tomando, por conta própria, hormônios femininos. Há um certo clima de estarecimento na cena que segue essa confissão, e posteriormente o assunto não é mais retomado na série). Observamos assim, como afirma Foucault e como já discutimos, neste trabalho, que nem tudo pode ser dito ou mostrado, em todos os lugares, a qualquer momento, Por mais movimentos de resistência que haja, sempre haverá também poderes envolvidos e controlando a produção dos discursos e, conseqüentemente, a produção de posições de sujeito que podem e dever ser assumidas em uma determinada cultura, num determinado momento histórico.

5.4 Venerando *Glee* no altar da convergência

Nos permitimos, no título desta subseção, uma referência direta ao capítulo de introdução da obra *Cultura da Convergência*³⁰, de Henry Jenkins, e cremos que nenhuma imagem poderia representar melhor aquilo em que consiste hoje a relação construída, bilateralmente, entre a produção do seriado *Glee* e os consumidores/espectadores/adoradores deste produto midiático. É sem dúvida um ritual de veneração, onde fãs estão dispostos a entregar voluntariamente seus próprios corpos, suas vozes e suas vidas para, de algum modo, fazer parte deste imenso culto e difundir suas ideias.

Obviamente, analisando apenas os episódios do seriado *Glee* não seria possível depreender toda a extensão desse acontecimento, já que o seriado propriamente dito consiste de uma narrativa fechada e fictícia de que o público não está autorizado a participar visivelmente; justamente por este motivo, passaremos a partir deste momento a observar, no seio da *transmediatização* dessa série, como se constroem tais relações bilaterais e os efeitos subjetivadores nelas produzidos.

5.4.1 *The Glee Project* – Uma celebração pública a *Glee*

Como já apontamos anteriormente, cremos que o reality show *The Glee Project* (doravante *TGP*) é a síntese perfeita disto que buscamos demonstrar. Idealizado pelos mesmos criadores da série original, o reality show configura uma verdadeira “celebração ao *Glee*”, nas palavras de Darren Criss, intérprete do personagem Blaine, no primeiro episódio da primeira temporada de *TGP*. O programa parece tornar “oficial” e ainda mais visível todo o movimento de adoração à série e aos seus “ideais” que já acontece nas redes sociais e em centenas de milhares de *blogs* e *fanpages* ao redor do mundo, buscando reunir todos esses “adoradores” em um único lugar, com a promessa de que aquele que for mais próximo dos modelos e ideias propostos em *Glee*, que se identificar melhor com os personagens da série, que for mais *loser* e inspirador (ou seja, aquele que *venerar* mais e melhor) será recompensado com o prêmio máximo, o direito de caminhar pela Terra Prometida dos autodenominados *gleeks*: participar, como ator convidado, de uma série de episódios de *Glee*.

A própria construção do *reality show* se encaixa perfeitamente na estrutura que discutimos no **Episódio 4** de nossa jornada: contando inicialmente com 12 competidores (na primeira temporada – Fig. 14) ou 14 (na segunda – Fig. 15), a cada semana são propostas práticas e habilidades que são necessárias a qualquer um que mereça fazer parte de *Glee*: a

³⁰“Venere no Altar da Convergência”: um novo paradigma para entender a transformação midiática.

individualidade, a generosidade, a coragem e, obviamente, a sensualidade. Ao final da semana, o competidor que desenvolveu menos satisfatoriamente as atividades propostas é eliminado da competição.

Figura 14: Elenco da 1ª temporada de *TGP*



Fonte: THE GLEE PROJECT, 2011

Figura 15: Elenco da 2ª temporada de *TGP*



Fonte: THE GLEE PROJECT 2, 2012

Fica bastante evidente que, bem como na série principal, em *TGP* são propostas e reforçadas, a cada semana, práticas que visam a *subjetivar* os espectadores, a criar efeitos de identidade não apenas para *minorias*, de modo geral, mas para os *tipos certos* de minorias. A diferença é que em *TGP* a ilusão de verdade é bastante intensificada, pois trata-se (pelo menos ilusoriamente) de um show de realidade, onde cada fã ao redor do mundo sente que efetivamente “poderia ser ele” naquele programa.

Vale ressaltar e reafirmar que, apesar desse aparente “culto ao diferente”, em todo o discurso construído e veiculado em *Glee* e no material transmídia relacionado são exaltados e legitimados sempre os *tipos certos* de diferenças, e em *TGP* não é diferente. Apesar de, em suas duas temporadas, o elenco inicial ter sido composto por grupos bastante heterogêneos (tendo por exemplo um brasileiro de 20 anos e 1,46 m de altura na primeira temporada, e um garoto cego e uma garota paraplégica na segunda), e mesmo tendo sido inserido em *Glee*, posteriormente, um garoto negro e homossexual da primeira temporada de *TGP* (que virá a interpretar Wade, apresentado na **subseção 5.3.4** do presente trabalho), os 3 vencedores do programa, sendo 2 na primeira temporada e um na segunda, foram *homens*, *brancos*, *heterossexuais* e em perfeita conformidade com os padrões de beleza contemporâneos.

Figura 16: Samuel Larsen, vencedor da 1ª temporada de *TGP*



Fonte: THE GLEE PROJECT, 2011

Figura 17: Damian McGinty, vencedor da 1ª temporada de *TGP*



Fonte: THE GLEE PROJECT, 2011

Figura 18: Blake Jenner, vencedor da 2ª temporada



Fonte: THE GLEE PROJECT 2, 2012.

Como no caso de Kurt e Blaine, em que não é “permitido” que duas figuras verdadeiramente masculinas estejam engajadas em um relacionamento afetivo-sexual, no caso de *TGP* parece ficar evidente que os *anormais* aclamados pela série podem ser representados, adquirem o direito de uma visibilidade, mas os *modelos* que representam esses anormais devem estar em perfeita consonância com os padrões exigidos pela nossa cultura e, mais especificamente, pela indústria televisiva-cinematográfica.

5.4.2 Mergulhando no Universo *Gleek*: *Glee, O Filme 3D*

De modo bastante similar ao *reality show The Glee Project*, o filme de *Glee* (intitulado originalmente *Glee, The Concert Movie 3D*), lançado nos cinemas mundiais em 12 de agosto de 2011, parece constituir, por meio de diversos recursos, também um convite para que o fã “entre” no universo da série, buscando por diversos meios (recursos audiovisuais, técnicas cinematográficas e o próprio fato de o filme ser produzido originalmente em 3D) também reproduzir uma ilusão de realidade para os fãs e aficionados do programa.

O que podemos destacar como uma peculiaridade deste filme é que, bem como no *reality show*, o fã de *Glee* torna-se tão estrela do quanto seus personagens favoritos. Filmado em um *show* da turnê mundial do elenco de *Glee* ocorrida em 2011, o filme exhibe, desde suas primeiras cenas, uma verdadeira legião de fãs adorando a série, seus personagens e seus valores. Além disso, o próprio fato de o filme ser produzido originalmente em 3D singulariza o modo pelo qual se constrói a interação entre a série e seu público neste caso. Mais do que representado, não apenas pelos modelos construídos por meio dos personagens ou dos fãs tão reais quanto ele próprio que aparecem no filme, o espectador tem a oportunidade de “mergulhar” no filme, o que é o preceito básico da experiência cinematográfica 3D.

O fato de o filme alternar cenas do show e dos bastidores de sua gravação também contribui para esse efeito de realidade e proximidade. O fã não encontra apenas o personagem pronto para a ação, vestido, maquiado, completamente composto de seu figurino e apetrechos. O espectador é levado a uma simulação de uma interação íntima com seus personagens favoritos. Ele pode ver Rachel aquecendo sua voz antes das apresentações, Artie preocupado com o fato de suas espinhas ficarem muito evidentes na “tela grande”, ou mesmo Blaine e os Warblers (grupo concorrente do *Glee club*) fazendo uma pequena apresentação de improviso enquanto se prepara para entrar em cena, além de pegadinhas e brincadeiras que os personagens fazem uns com os outros enquanto preparam suas maquiagens. Cria-se uma forte ilusão de que o fã não está mais separado de seus ídolos pelos limites da cenografia e da tela em duas dimensões. Seus modelos estão apresentados ali, de “cara limpa”, e em três dimensões, como deve ser a “vida real”. Obviamente uma ilusão, criada por meio de recursos possibilitados pelos desenvolvimentos tecnológicos na linguagem cinematográfica. O importante é perceber que todos esses recursos possuem *significação*; constituem uma materialidade, e produzem enunciados. Na confluência de toda essa ilusão criada pelos recursos audiovisuais e cenográficos, é como se uma voz enunciasse: “veja, seus modelos estão aqui, mais reais e mais próximos de você do que nunca. Eles são reais, eles tem sentimentos e problemas, eles são como você. Seja também como eles”.

Porém, cremos que o que torna o filme ainda mais interessante para o desenvolvimento de nossas análises é o fato de que o fã, ao longo de todo o filme, é chamado a *falar*: no meio da legião de adoradores reais que é retratada no filme, alguns que são considerados “modelos” tem seus depoimentos gravados e reproduzidos alternadamente com as cenas do show. Desse modo, nesta última aventura analítica de nossa jornada, procederemos às análises dos três principais desses depoimentos.

Antes de mais nada, salta aos olhos o fato de que os fãs mostrados desde o início do filme, antes mesmo de o show começar, são geralmente também “representantes” de minorias sociais. Garotas obesas, asiáticos, garotos com estilo *geek* ou pessoas de etnias visivelmente miscigenadas³¹ parecem compor 100% do público presente, pois é para eles que as câmeras geralmente estão voltadas – já que é para eles que todo aparato discursivo construído nesse grande acontecimento chamado *Glee* está voltado. E a situação não é diferente no que diz respeito aos três fãs que são escolhidos, no filme, para representar, com seus depoimentos, os milhões de seguidores de *Glee* espalhados ao redor do mundo: Janae, a primeira a aparecer ao longo do filme, é uma garota anã e líder de torcida (ver **Anexo J**, com os depoimentos de Janae, da treinadora de seu time de líderes de torcida e do garoto que a convida para o Baile de Formatura); Josey, a segunda a dar seu depoimento, é uma garota obesa e portadora de síndrome de Asperger (**Anexo K**); e por fim Trenton, o último a aparecer, é um garoto afro-americano e homossexual que faz parte do clube de teatro de sua escola (**Anexo L**).

5.4.2.1 Janae

Do depoimento de Janae, pode-se depreender a composição da figura “clássica” ou “padrão” de uma identidade para as minorias que é construída no seriado *Glee*: o desajustado que, contra todas as probabilidades, supera suas próprias limitações e dificuldades e acaba se constituindo como um modelo a ser seguido, alguém que *se destaca*.

³¹ Tendo sempre em mente que o próprio fato de destacar justamente estes representantes os constitui, discursivamente como minorias. O fato de colher o depoimento de uma garota de pele escura e olhos “puxados”, por exemplo, ou de um garoto que soa “afeminado” situa, necessariamente, estes indivíduos enquanto minorias que precisam de representatividade, de uma voz – mesmo que, conscientemente, eles não se considerem como tais.

Figura 19: Janae dá seu depoimento



Fonte: GLEE, O FILME 3D, 2011

Janae, em sua própria fala, deixa claro que é algo *inesperado* ou digno de surpresa o fato de uma garota anã, uma garota que não é de “tamanho normal” nem se encaixa nos padrões estéticos vigentes, ser popular, admirada, enfim, querida por seus amigos. Desse modo, Janae constrói para si mesma uma posição sujeito de “minoría”: não é uma fala “alheia” que vem legitimá-la enquanto “minoritária” na sociedade, mas em sua própria fala são evidentes os elementos que reproduzem um determinado lugar que deve ser ocupado por alguém “na sua condição” na sociedade, situando-se e identificando-se com esse “grupo” minoritário, deixando claro na sua fala, por exemplo, que “contra todas as probabilidades” ela é, então, uma garota popular, querida, que ocupa em sua escola uma posição de destaque no sentido *positivo*, o que no entanto não seria esperado para alguém “como ela”.

Nesse sentido, tanto as falas da treinadora Page quanto as do garoto de tamanho “normal” que a convida para o Baile de Formatura, Reed, vem confirmar esse mesmo discurso. A treinadora deixa claro o fato de que ter Janae no time de líderes de torcida faz com que os competidores subestimem sua equipe, mas *surpreendentemente* a garota acaba sendo uma espécie de arma secreta para o time, já que sua condição de anã permite que ela realize rotinas que os outros times não poderiam realizar: por exemplo, a garota pode ser arremessada mais alto do que qualquer pessoa de tamanho regular. Ou seja: sua estatura a transforma em um *objeto* ainda mais espetacular nas grandes performances que são desempenhadas nesses

concursos; nesse discurso, a garota ganha seu valor por aquilo que ela é capaz de fazer que uma pessoa de altura mediana seria incapaz.

Porém, se observarmos mais atentamente o depoimento de Janae, podemos constatar que, apesar da atribuição de tanto valor para aquilo que a garota pode fazer em suas performances e que pessoas comuns seriam incapazes, em nenhum momento são mencionadas as dificuldades “da vida real” que a garota deve enfrentar: citando alguns exemplos, os problemas que provavelmente existem em relação à altura dos degraus das escadas de sua escola, ou mesmo em relação à altura das cadeiras e carteiras em sala de aula. Do mesmo modo que acontece com Artie na *performance* de *Born this way*, o que ganha mais destaque e importância nesse discurso é, prioritariamente, a relação com o outro; parece ser mais importante, nesse contexto, o modo como o *outro* lida com a diferença de Janae do que as dificuldades reais que ela pode enfrentar, proporcionadas pelo seu físico em relação às situações em uma sociedade planejada para pessoas de “tamanho comum”. Tanto que sua maior conquista mencionada consiste em nada mais que o fato de ter sido convidada para o baile de formatura por um garoto “normal”, não um anão como ela, e, mais ainda, em meio a um grupo de garotas altas, magras e em perfeita conformidade com os padrões de beleza, ser eleita a Princesa do Baile. Em tudo isso, ressaltamos, a grande preocupação se encontra em relação a aspectos de sua relação *com o outro*, sempre relativamente ao modo com que ela é vista ou aceita por um determinado grupo.

Dessa maneira, é discursivamente reforçada a importância e a completa prioridade atribuída à aceitação e ao pertencimento, preceitos básicos de *Glee*, como já demonstrado exaustivamente.

Observa-se por fim, no depoimento da garota – e isto sendo uma regularidade em todos os depoimentos, como demonstraremos mais adiante – que *Glee* é sempre invocado como um modelo que deve ser – e foi – seguido por cada um deles em sua própria existência. O seriado apresenta-se, em seus depoimentos, como o grande salvador, aquilo que mudou positivamente suas vidas, como se tivesse surgido, em um momento de dificuldade, como um lugar para *pertencer*, como aquilo que lhes deu motivo de seguir em frente e enfrentar suas dificuldades, como fica evidente no depoimento de Josey.

5.4.2.2 Josey

O depoimento de Josey mostra-se bastante sintomático dessa construção de *Glee* como fortaleza e salvação para todo diferente ou desajustado. Mais do que qualquer um dos outros dois depoimentos, em seu relato Josey dá a entender que deve completamente a própria forma

como vive sua vida atualmente ao seriado: todas as mudanças importantes de sua vida, e todas as coisas boas que lhe aconteceram parecem estar completamente dependentes da existência de *Glee* e mais especificamente de uma personagem: Brittany.

Brittany é a garota bissexual e “burra” da série, que parece viver mentalmente em seu próprio mundo, com o que Josey se identifica devido a seu caso de autismo conhecido como síndrome de Asperger. Josey deixa claro, desde os primeiros segundos de seu depoimento, que faz questão de se situar como fã de *Glee*, e mais do que isso, como “maior fã do mundo” da série, como se isso fosse essencial para sua constituição enquanto pessoa: ela está vestida com roupas de *Glee*, sua casa é decorada com temas de *Glee*, seu carro, seu cachorro e seu gato possuem nomes de personagens do seriado. A garota parece querer, exatamente como é proposto pela lógica mercadológica das *lovemarks* e como é também essencial na constituição do gênero seriado (como abordamos no **Episódio 4**), *viver* a realidade da série; como é prática comum nas mídias contemporâneas, observamos em seu depoimento de modo vívido que, em meio às grandes comunidades de fãs constituídas contemporaneamente, ficção e realidade parecem colidir, criando uma identidade entre a mídia e a própria vida de seu espectador.

Figura 20: Josey, a garota com síndrome de Asperger



Fonte: GLEE, O FILME 3D, 2011.

Josey, em relação a Janae, chega a falar um pouco mais das dificuldades de seu “problema” em relação ao dia a dia. Não chega, no entanto, a colocar o assunto como tema central de seu discurso; o principal tema abordado pela garota, pelo menos no recorte realizado na edição do filme, é, ainda, a preocupação no que concerne a relação com o outro, e, conseqüentemente, o *pertencimento*: Josey afirma constantemente que a mudança mais importante em sua vida é o fato de poder receber pessoas em sua casa, ter uma vida social, ser aceita por um determinado grupo... e o fato de dever tudo isso à série *Glee*.

É interessante observar que, em alguns momentos, a fala da garota é de tal forma editada (ou mesmo *manipulada* pela edição do filme) que, quando Josey está falando da importância de seus *amigos* para a superação de seus problemas, a impressão que o espectador tem é a de que a garota fala do próprio *Glee*. Por exemplo, quando fala, na **Segunda parte** de seu depoimento, de seu primeiro encontro com uma amiga (que não é, em nenhum momento, nomeada no filme) que a acolheu, que a recebeu de braços abertos que e a fez sentir aceita e compreendida pela primeira vez na vida, o modo como este trecho do depoimento aparece no filme dá um efeito de ambigüidade tão grande à fala da garota que o espectador já não pode distinguir se ela está falando de uma amiga real, da personagem Brittany ou do próprio seriado *Glee*.

Do mesmo modo que nas práticas de confissão descritas por Michel Foucault e suas transformações possibilitadas pelas recentes transformações culturais, tecnológicas e de práticas de consumo em nossa sociedade, Josey faz questão de utilizar seu próprio corpo para a divulgação as idéias e modelos da série e, mais do que isso, para a divulgação da própria marca *Glee*. O corpo se constitui, nesse caso, nada mais que também uma materialidade para esses discursos,

5.4.2.3 Trenton

No depoimento de Trenton, por fim, o que fica mais evidente é a necessidade – e mais do que isso, o *dever* – de confessar sua diferença, de falar sobre sua intimidade, de “sair do armário”. De modo similar ao caso de Santana, na série (discutido no item 5.3.3 desta jornada), o depoimento do garoto assumidamente homossexual parece enfatizar, como uma lição de vida, que mais do que aceitar sua “diferença”, para ser plenamente feliz um indivíduo deve falar sobre essa diferença, enfatizá-la e ter orgulho dela.

Narrando o modo como sua homossexualidade foi exposta contra sua vontade – e como os exemplos e modelos de *Glee* e o percurso de personagens como Kurt, por exemplo, o ajudaram a passar por esse momento difícil de sua vida –, Trenton confirma o discurso de que

uma pessoa só pode ser completamente feliz ao *se expor* – e nesse caso, o garoto da o exemplo máximo, expondo algo tão íntimo quanto sua própria sexualidade diante de câmeras que vão transmiti-lo para o mundo todo.

Figura 21: Trenton, o garoto homossexual



Fonte: GLEE, O FILME 3D, 2011.

Pode-se afirmar que o discurso do garoto se situa, nesse caso, no mesmo jogo entre poderes e resistências que é constitutivo do discurso de toda a série. Aceitando a premissa que relega contemporaneamente, aparentemente, a “diferença” em relação aos padrões estabelecidos a uma condição de *invisibilidade* ou mesmo de “*indizibilidade*”, propõe-se um movimento contrário, de aparente resistência, em que essas tais diferenças, por mais íntimas e particulares que possam ser, são sujeitas a uma hiperexposição. Porém, como adverte Foucault(2010b), este também não deixa de ser um mecanismo de controle, pois materializa toda e qualquer intimidade dos sujeitos no nível do discurso, onde os poderes se exercem.

Observamos que, bem como acontece em *The Glee Project*, mais do que um produto relacionado à série *Glee*, o filme produzido se constitui como ponto crucial na teia discursiva que é tecida pela franquia. Os discursos de aceitação e, mais do que isso, de exaltação do diferente, da necessidade da confissão de seus segredos mais íntimos para fazer parte do seletor grupo dos *gleeks*, é reiterado, reproduzido, mas também reconstituído e materializado por enunciados diferentes daqueles apresentados nos episódios de *Glee*.

Os recursos cinematográficos, o fato de o filme ser a representação de um show ao vivo e principalmente os depoimentos dos fãs parecem construir, como já discutimos, uma ilusão ainda maior de intimidade e convivência real entre a série e seu público, pois neste caso, ao colher depoimentos de fãs específicos cujas vidas foram “transformadas” por *Glee*, a relação entre seriado e fã é, de certo modo, individualizada. O que se representa no filme, diferentemente do seriado, não é uma situação ficcional, a que o espectador não tem direito de acesso. Nesse caso, o efeito criado é o de uma mescla entre o ficcional e a realidade, colocados no mesmo plano, a que o fã é convocado a participar.

6 EPISÓDIO 1X06: *SEASON FINALE*

A movimentação toma conta da sala de cinema e as crianças começam a se retirar, conforme as letras miúdas dos créditos tomam conta da tela. Será que o mal foi realmente vencido, dessa vez? E o amor entre o herói e a mocinha, terá realmente um final feliz? Um aventureiro que se preze não fica em casa vendo o tempo passar. Enquanto a sala se esvazia e as luzes se apagam, todos suspiram aliviados com a única certeza que resta: ainda não acabou. Semana que vem tem mais.

Toda aventura carrega consigo a necessidade (de fato, quase a obrigação) de um encerramento. Existe, porém, tarefa mais difícil que o encerramento?

Como concluir, de modo satisfatório, uma história, uma jornada, uma vida, ou uma fase em um percurso acadêmico (situação em que, felizmente ou não, me encontro nesse momento)? Um ponto final parece simplesmente não encontrar lugar neste caso, haja vista que tenho a clara consciência de que este trabalho é apenas a primeira das muitas aventuras em que me lançarei ao longo dessa jornada, e chamar de concluído, neste momento, um trabalho que pode se prolongar por toda a extensão de uma vida humana me parece ingenuidade em demasia.

Assim sendo, prefiro adotar mais um recurso fundamental do meu objeto de pesquisa, como o fiz em toda a extensão dessa primeira temporada de minha aventura: as úteis e muito produtivas reticências que parecem parte essencial na própria constituição do seriado. Não pela falta de palavras para o encerramento deste trabalho, mas justamente pelo excesso de idéias que me permitirão desenvolver essa mesma aventura em novas jornadas, em outras paragens, mas com o mesmo afincado e o muitas vezes pretensioso heroísmo com que me lancei nesta primeira fase.

No início desta aventura, me propus a buscar algumas respostas, mas também boas perguntas na área dos estudos discursivos, e creio ser justo afirmar que, ao menos nesse aspecto, tive uma missão bem-sucedida. Com o auxílio dos aportes teóricos da Análise do Discurso de linha francesa, coletados em nossa breve viagem no tempo, pude desvelar (ou ao menos discutir) algumas das práticas identitárias que se difundem contemporaneamente, ao mesmo tempo em que tive a oportunidade de refletir a respeito de alguns modos de construir (e sempre também *reconstruir*) a relação entre esses aportes teórico-metodológicos e os objetos contemporâneos possibilitado pela revolução midiática em que vivemos.

Algumas dessas conclusões permeavam já minhas reflexões introdutórias, mas a análise do *corpus* deste trabalho tornou possível a comprovação de alguns pontos. Pudemos constatar, por exemplo, que em um momento histórico em que as relações de trabalho, de produção, de consumo e até mesmo sentimentais se desenvolvem *virtualmente* por meio de redes sociais e das telecomunicações, a mídia não pode mais ser considerada apenas um intermediário entre o espectador e a realidade: *mídia* e *realidade* tornam-se contemporaneamente conceitos com limites difusos, interpenetráveis. Por sua vez, observamos também que, com a emergência de uma cultura da *visualidade* ou da *visibilidade*, propiciada com o advento e evolução das telecomunicações e redes sociais, a *imagem* toma cada vez mais o lugar central que pertenceu outrora à *palavra*, e o que é *visível* ou “mostrável” passa a ter tanta ou mais importância que aquilo que é o *dizível*, na produção de subjetividades como efeito discursivo e, conseqüentemente, na produção de identidades.

De modo mais específico, constatamos que o discurso de *Glee* 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. Um ponto interessante que pudemos desvelar por meio de nossas análises é 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 há uma aparência de “feminismo” no discurso que se constrói a respeito da liberdade sexual da mulher, essa liberdade está sempre condicionada à submissão da mulher ao seu próprio sexo. 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.

Outro ponto interessante observado foi o fato de que, na cultura da convergência e da transmediatização, o que é mais importante não é o fato de que os discursos de um programa, de um produto ou de uma marca sejam difundidos por diversas plataformas de mídia, mas justamente o fato de que essa nova forma de difusão permita, constantemente, a inclusão do enunciário-consumidor final na difusão e reprodução desses discursos. O caso de *Glee* parece deixar bastante claro que, restringindo-se à televisão ou à internet, por exemplo, a circulação de um produto pode ficar restrita a um determinado público. Por outro lado,

estendendo-se a formas variadas de produção e difusão, um produto midiático pode multiplicar seu poder de alcance de forma exponencial e, mais do que isso, incluir seu público alvo de forma efetiva (e mais importante, gratuita) nesse processo de difusão. Como evidenciou-se na confrontação com o *corpus* coletado, a força subjetivadora de um seriado como *Glee* reside apenas em parte nos modelos criados ficcionalmente na série; uma parte muito expressiva dessa força se encontra, sem dúvida, no fato de o público estar tão engajado quanto o conglomerado empresarial que produz a série na difusão de seus modelos e valores.

É preciso chamar a atenção, porém, para o fato de que, exatamente como previ, as perguntas que cruzaram meu caminho nessa jornada me parecem tão interessantes e produtivas quanto as poucas respostas que procurei demonstrar por meio de minhas análises.

A necessidade de pensar mais detalhadamente a relação entre a Análise do Discurso e um projeto semiológico que se faz necessário devido ao surgimento das novas materialidades me parece ser uma dessas questões interessantes e produtivas. Mesmo porque, apesar de já estabelecida uma grande discussão nos meios acadêmicos nacionais e internacionais a esse respeito, as dificuldades de lidar com o caráter *extremamente* semiológico e sincrético das materialidades do discurso nos dias atuais por meio das ferramentas da AD francesa se mostraram presentes e constantes ao longo do presente trabalho, tanto em uma dimensão mais metodológico-analítica quanto em uma dimensão epistemológica.

É preciso, no ponto em que se encontra atualmente o desenvolvimento da AD no Brasil, uma revisão que permita, por um lado, situar as reais origens epistemológicas de uma *semiologia histórica* em relação às bases da Análise do Discurso e da própria Linguística, e que possibilite, por outro lado, uma abordagem mais completa e específica da materialidade semiológica do discurso pela AD francesa, principalmente no que diz respeito ao texto sincrético e audiovisual. As dificuldades encontradas no desenvolvimento de minhas análises me levaram a ensaiar algumas possibilidades de análise (a transcrição de trechos, a descrição de episódios, a seleção de cenas e *performances* musicais foram apenas algumas das muitas tentativas que tracei neste trabalho), mas essas mesmas dificuldades me levam a concluir que ainda há muito a ser pensado, discutido e revisado a esse respeito.

Outra questão importante que se apresenta neste breve balanço de minha aventura é a questão da identidade em relação aos aportes teóricos da AD e principalmente em relação ao pensamento de Michel Foucault. Procurei evidenciar o fato de as identidades contemporâneas serem fluídas e inconstantes, ligadas às práticas de consumo e a uma necessidade imposta de pertencimento; também busquei discutir (e demonstrar, analiticamente) a produção das identidades como efeito discursivo, que se dá, principalmente, pela mídia. Apesar disso, uma questão (sobre a qual não pude aprofundar ou mesmo iniciar uma discussão, pela proposta

inicial do trabalho e mesmo pelo caráter mais “prático” e menos “epistemológico” do gênero “Dissertação de Mestrado”) pairou constantemente sobre minhas reflexões a respeito do assunto: de que identidades falamos exatamente quando discutimos uma mídia globalizada, em um mundo em que as fronteiras nacionais e culturais são fluídas mas, indiscutivelmente, ainda existentes? Os efeitos de identidade gerados por determinadas práticas discursivas são realmente os mesmos, se considerarmos a recepção de um mesmo produto midiático no Brasil, nos Estados Unidos e em países do norte da Europa, por exemplo?

Considero essas duas questões, mais do que as análises apresentadas ou as conclusões delas decorrentes, os mais importantes resultados deste trabalho, pois certamente me permitirão estender minha aventura por mais algumas temporadas, sendo fundamentais, desde já, para o trabalho de doutorado que começo a desenvolver. Certamente serão necessárias novas viagens no tempo, novas jornadas nas tramas da História e das ciências humanas, e certamente novos pensadores, novas ferramentas e também novos objetos cruzarão nossos caminhos. Mas para um aventureiro, uma boa jornada e grandes descobertas justificam quaisquer dificuldades que possam se apresentar. Afinal, após as reticências, o que resta sempre são infinitas páginas em branco de uma jornada que ainda está para ser escrita...

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BRAIT, B. Importância e necessidade da obra *O método formal nos estudos literários: introdução a uma poética sociológica*. In MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. São Paulo: Contexto, 2012.

BARTHES, R. **Mitologias**. São Paulo: Difel, 1975.

BAUMAN, Z. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BALSER, E.; GARDNER, S. **Glee: Não deixe de acreditar**. São Pulo: Rai, 2011.

COURTINE, J.-J. **Análise do discurso político**. O discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: Edufscar, 2009.

DOSSE, F. **História do estruturalismo: O campo do signo**. Bauru: Edusc, 2007.

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

_____. **A ordem do discurso**. Rio de Janeiro: Loyola, 2008.

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

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

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir**. Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987

GLEE. A primeira temporada completa. Los Angeles: Twentieth Fox Home Entertainment, 2010

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

_____. A terceira temporada completa. Los Angeles: Twentieth Fox Home Entertainment, 2012.

GLEE, O FILME 3D. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 2011

GREGOLIN, M. R. Análise do Discurso: lugar de enfrentamentos teóricos. In: FERNANDES, C. A.; SANTOS, J. B. C. (Org.). **Teorias Lingüísticas: problemáticas contemporâneas**. Uberlândia: UFU, 2003a. p.21-34.

_____. (Org.) **Discurso e mídia: a cultura do espetáculo**. São Carlos: Claraluz, 2003.

_____. **Foucault e Pêcheux na Análise do Discurso**. Diálogos e duelos. São Carlos: Claraluz, 2006a.

_____. Bakhtin, Pêcheux, Foucault. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin: outros conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2006b, p.33-52.

_____. Análise do discurso e mídia: a (re)produção de identidades. **Comunicação, mídia e consumo**, São Paulo, v.4, n.11, p.11-25, nov. 2007.

GREGOLIN, M. R.; KOGAWA, J. M. M. (Org.). **Análise do discurso e semiologia**. Problematizações contemporâneas. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2012.

HALL, S. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HOLANDA FERREIRA, A. B. **Miniaurélio Século XXI Escolar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, 2012.

PÊCHEUX, M. **Analyse Automatique du Discours**. Paris: Dunod, 1969.

_____. Sobre os contextos epistemológicos da Análise de Discurso. **Cadernos de Tradução**, Porto Alegre, v.1, n.2, pp.47-55, nov. 1998.

_____. O estranho espelho da Análise do Discurso. In: COURTINE, J.-J. **Análise do discurso político**. O discurso comunista endereçado aos cristãos. São Carlos: Edufscar, 2009.

_____. Papel da memória. In: ACHARD, P. **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 2010.

PIOVEZANI, C. **Verbo, corpo e voz**. Dispositivos de fala pública e produção de verdade no discurso político. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

PIOVEZANI, C.; CURCINO, L. SARGENTINI, V. (Org.). **Discurso, semiologia e história**. São Carlos: Claraluz, 2011.

SARGENTINI, V.; GREGOLIN, M. R (org.) **Análise do discurso**. Heranças, métodos e objetos. São Carlos: Claraluz, 2008.

SCOLARI, C. **Hipermediaciones**. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva. Barcelona: Gedisa. 2008.

THE GLEE PROJECT. Los Angeles: Oxygen Television, 2011.

THE GLEE PROJECT 2. Los Angeles: Oxygen Television, 2012.

VEYNE, P. **Foucault**. Seu pensamento, sua pessoa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

ANEXOS

ANEXO A – LETRA DA MÚSICA BORN THIS WAY

It doesn't matter if you love him, or
capital H-I-M
Just put your paws up
'Cause you were born this way, baby

My mama told me when I was young
We're all born superstars
She rolled my hair, put my lipstick on
In the glass of her boudoir

"There's nothin' wrong with lovin' who
you are"
She said, "'Cause He made you perfect,
babe"
"So hold your head up, girl and you
you'll go far,
Listen to me when I say"

Refrão:

**I'm beautiful in my way,
'Cause God makes no mistakes
I'm on the right track, baby
I was born this way**

**Don't hide yourself in regret,
Just love yourself and you're set
I'm on the right track, baby
I was born this way
(Born this way)**

**Ooo, there ain't no other way
Baby, I was born this way
Baby, I was born this way
(Born this way)
Ooo, there ain't other way
Baby, I was born this way
I'm on the right track, baby
I was born this way**

Don't be a drag, just be a queen
Don't be a drag, just be a queen
Don't be a drag, just be a queen
Don't be!

Give yourself prudence and love your
friends
Subway kid, rejoice the truth
In the religion of the insecure
I must be myself, respect my youth

A different lover is not a sin
Believe capital H-I-M (hey, hey, hey)
I love my life, I love this record and
Mi amore vole fe yah

(Refrão)

(Queen ,
Don't be , Queen)

Don't be a drag, just be a queen
Whether you're broke or evergreen
You're black, white, beige, chola
descent
You're Lebanese, you're orient
Whether life's disabilities
Left you outcast, bullied or teased
Rejoice and love yourself today
'Cause baby, you were born this way

No matter gay, straight or bi
lesbian, transgendered life
I'm on the right track, baby
I was born to survive
No matter black, white or beige
chola or orient made
I'm on the right track, baby
I was born to be brave

(Refrão)

I was born this way, hey!
I was born this way, hey!
I'm on the right track, baby
I was born this way, hey!

I was born this way, hey!
I was born this way, hey!
I'm on the right track, baby
I was born this way, hey!

ANEXO B – LETRA DA MÚSICA ORIGINAL *UNPRETTY*

I wish could tie you up in my shoes
 Make you feel unpretty too
 I was told I was beautiful
 But what does that mean to you?
 Look into the mirror who's inside there?
 The one with the long hair
 Same old me again today

My outsides look cool
 My insides are blue
 Everytime I think I'm through
 It's because of you
 I've tried different ways
 But it's all the same
 At the end of the day
 I have myself to blame
 I'm just trippin'

You can buy your hair if it won't grow
 You can fix your nose if he says so
 You can buy all the make up that Mac
 can make
 But if you can't look inside you
 Find out who am I to
 Be in the position to make me feel
 So damn unpretty

I'll make you feel unpretty too

Never insecure until I met you
 Now I'm bein' stupid
 I used to be so cute to me
 Just a little bit skinny
 Why do I look to all these things

To keep you happy
 Maybe get rid of you
 And then I'll get back to me, hey

My outsides look cool
 My insides are blue
 Everytime I think I'm through
 It's because of you
 I've tried different ways
 But it's all the same
 At the end of the day
 I have myself to blame
 I can't believe I'm just trippin'

You can buy your hair if it won't grow
 You can fix your nose if he says so
 You can buy all the make up that Mac
 can make
 But if you can't look inside you
 Find out who am I to
 Be in the position to make me feel
 So damn unpretty

I'll make you feel unpretty too
 I'll make you feel unpretty

You can buy your hair if it won't grow
 You can fix your nose if he says so
 You can buy all the make up that Mac
 can make
 But if you can't look inside you
 Find out who am I to
 Be in the position to make me feel
 So damn unpretty

ANEXO C – LETRA DA MÚSICA ORIGINAL *I FEEL PRETTY*

MARIA

I feel pretty,
Oh, so pretty,
I feel pretty and witty and bright!
And I pity
Any girl who isn't me tonight.

I feel charming,
Oh, so charming
It's alarming how charming I feel!
And so pretty
That I hardly can believe I'm real.

See the pretty girl in that mirror there:
Who can that attractive girl be?
Such a pretty face,
Such a pretty dress,
Such a pretty smile,
Such a pretty me!

I feel stunning
And entrancing,
Feel like running and dancing for joy,
For I'm loved
By a pretty wonderful boy!

GIRLS

Have you met my good friend Maria,
The craziest girl on the block?
You'll know her the minute you see her,
She's the one who is in an advanced
state of shock.

She thinks she's in love.
She thinks she's in Spain.
She isn't in love,
She's merely insane.

It must be the heat
Or some rare disease,
Or too much to eat
Or maybe it's fleas.

Keep away from her,
Send for Chino!
This is not the

Maria we know!
Modest and pure,
Polite and refined,
Well-bred and mature
And out of her mind!

MARIA

I feel pretty,
Oh, so pretty
That the city should give me its key.
A committee
Should be organized to honor me.

MARIA

I feel dizzy,
I feel sunny,
I feel fizzy and funny and fine,
And so pretty,
Miss America can just resign!

GIRLS

La la la la . . .

MARIA

See the pretty girl in that mirror there:

GIRLS

What mirror where?
Who can that attractive girl be?
Which? What? Where? Whom?

MARIA

Such a pretty face,
Such a pretty dress,
Such a pretty smile,
Such a pretty me!

GIRLS

Such a pretty me!

ALL

I feel stunning
And entrancing,
Feel like running and dancing for joy,
For I'm loved
By a pretty wonderful boy!

ANEXO D – LETRA DA MÚSICA *I FEEL PRETTY/UNPRETTY*

I wish could tie you up in my shoes
 Make you feel unpretty too
 I was told I was beautiful
 But what does that mean to you?
 Look into the mirror who's inside there?
 The one with the long hair
 Same old me again today (yeah)

My outsides look cool
 My insides are blue
 Everytime I think I'm through
 It's because of you
 I've tried different ways
 But it's all the same
 At the end of the day
 I have myself to blame
 I'm just trippin'

Refrão:

**You can buy your hair if it won't
 grow
 You can fix your nose if he says so
 You can buy all the make up
 That M.A.C. can make
 But if you can't look inside you
 Find out who am I too
 Be in the position to make me feel
 So damn unpretty**

I feel pretty,
 Oh, so pretty,
 I feel pretty and witty and bright!

Never insecure until I met you
 Now I'm bein' stupid
 I used to be so cute to me
 Just a little bit skinny
 Why do I look to all these things
 To keep you happy

Maybe get rid of you
 And then I'll get back to me (hey)

My outsides look cool
 My insides are blue
 Everytime I think I'm through
 It's because of you
 I've tried different ways
 But it's all the same
 At the end of the day
 I have myself to blame
 Keep on trippin'

(Refrão)

I feel pretty,
 Oh, so pretty,
 I feel pretty and witty and bright!
 And I pity
 Any girl who isn't me tonight.

Oh oh oh oh oh
 Oh oh oh oh oh (oh)
 Oh oh oh oh oh
 Oh oh oh oh oh (oh)

You can buy your hair if it won't grow
 You can fix your nose if he says so
 You can buy all the make up
 That M.A.C. can make
 But if you can't look inside you
 Find out who am I too
 Be in the position to make me feel
 So damn unpretty

i feel pretty
 but unpretty.

ANEXO E – LETRA DA MÚSICA *SOMEWHERE ONLY WE KNOW*

I walked across an empty land
I knew the pathway like the back of my hand
I felt the earth beneath my feet
Sat by the river and it made me complete

Oh! Simple thing where have you gone
I'm getting old and I need something to rely on
So tell me when you're gonna let me in
I'm getting tired and I need somewhere to begin

I came across a fallen tree
I felt the branches of it looking at me
Is this the place, we used to love
Is this the place that I've been dreaming of

Oh! Simple thing where have you gone
I'm getting old and I need something to rely on
So tell me when you're gonna let me in
I'm getting tired and I need somewhere to begin

So If you have a minute why don't we go
Talking about that somewhere only we know?
This could be the end of everything
So why don't we go
Somewhere only we know?
(Somewhere only we know)

Oh! Simple thing where have you gone
I'm getting old and I need something to rely on
So tell me when you gonna let me in
I'm getting tired and I need somewhere to begin

So If you have a minute why don't we go
Talking about that somewhere only we know?
This could be the end of everything
So why don't we go
So why don't we go

This could be the end of everything
So why don't we go
Somewhere only we know?
Somewhere only we know?
Somewhere only we know?

ANEXO F – LETRA DA MÚSICA *ON MY OWN*

On my own
Pretending he's beside me
All alone
I walk with him 'till morning
Without him
I feel his arms around me
And when I lose my way I close my eyes
And he has found me

In the rain the pavement shines like silver
All the lights are misty in the river
In the darkness, the trees are full of starlight
And all I see is him and me forever and forever

And I know it's only in my mind
That I'm talking to myself and not to him
And although I know that he is blind
Still I say, there's a way for us

I love him
But when the night is over
He is gone
The river's just a river
Without him
The world around me changes
The trees are bare and everywhere
The streets are full of strangers

I love him
But every day I'm learning
All my life
I've only been pretending
Without me
His world will go on turning
A world that's full of happiness
That I have never known

I love him
I love him
I love him
But only on my own

ANEXO G – LETRA DA MÚSICA *SINGLE LADIES*

All the single ladies (All the single ladies)
 All the single ladies (All the single ladies)
 All the single ladies (All the single ladies)
 All the single ladies
 Now put your hands up

Up in the club, we just broke up
 I'm doing my own little thing
 You decided to dip but now you wanna trip
 Cause another brother noticed me
 I'm up on him, he up on me
 don't pay him any attention
 Cause I cried my tears, for three good
 years
 Ya can't be mad at me

Refrão:

**Cause if you liked it then you should
 have put a ring on it
 If you liked it then you should've put a
 ring on it
 Don't be mad once you see that he want
 it
 If you liked it then you should've put a
 ring on it**

**Wuh uh oh uh uh oh oh uh oh uh uh oh
 Wuh uh oh uh uh oh oh uh oh uh uh oh**

I got gloss on my lips, a man on my hips
 Hold me tighter than my Dereon jeans
 Acting up, drink in my cup
 I could care less what you think

I need no permission, did I mention
 Don't pay him any attention
 Cause you had your turn
 And now you gonna learn
 What it really feels like to miss me

Refrão

Wuh uh oh uh uh oh oh uh oh uh uh oh
 Wuh uh oh uh uh oh oh uh oh uh uh oh

Don't treat me to these things of the world
 I'm not that kind of girl
 Your love is what I prefer, what I deserve
 Is a man that makes me then takes me
 And delivers me to a destiny, to infinity
 and beyond
 Pull me into your arms
 Say I'm the one you want
 If you don't, you'll be alone
 And like a ghost I'll be gone

All the single ladies (All the single ladies)
 All the single ladies (All the single ladies)
 All the single ladies (All the single ladies)
 All the single ladies
 Now put your hands up

Wuh uh oh uh uh oh oh uh oh uh uh oh
 Wuh uh oh uh uh oh oh uh oh uh uh oh

Refrão

Wuh uh oh

ANEXO H – LETRA DA MÚSICA *FIGHTER*

Humf, After all you put me through
 You'd think I despise you
 But in the end, I wanna thank you
 'Cause you make me that much stronger

When I, thought I knew you
 Thinking that you were true
 I guess I, I couldn't trust
 Called your bluff, time is up
 'Cause I've had enough
 You were, there by my side
 Always down for the ride
 But your, joy ride just came down in
 flames
 'Cause your greed sold me out of shame

After all of the stealing and cheating
 You probably think that I hold resentment
 for you
 But, oh no, you're wrong
 'Cause if it wasn't for all that you tried to
 do
 I wouldn't know just how capable I am to
 pull through
 So I wanna say thank you

Refrão:

**'Cause it makes me that much stronger
 Makes me work a little bit harder
 It makes me that much wiser
 So thanks for making me a fighter
 Made me learn a little bit faster
 Made my skin a little bit thicker
 Makes me that much smarter
 So thanks for making me a fighter**

Never saw it coming
 All of your backstabbing
 Just so you could cash in
 On a good thing before I realized your

game
 I heard you're going round
 Playing the victim now
 But don't even begin
 Feeling I'm the one to blame
 'Cause you dug your own grave

After all of the fights and the lies
 Yes you wanted to harm me but that won't
 work anymore
 No more, oh no, it's over
 'Cause if it wasn't for all of your torture
 I wouldn't know how to be this way now
 And never back down
 So I wanna say thank you

Refrão

How could this man I thought I knew
 Turn out to be unjust, so cruel
 Could only see the good in you
 Pretended not to see the truth
 You tried to hide your lies, disguise
 yourself
 Through living in denial
 But in the end you'll see
 You won't stop me

I am a fighter and I
 I ain't goin' stop
 There is no turning back
 I've had enough

Refrão

Thought I would forget
 But I remember
 Cause I'll remember, I'll remember

Refrão

ANEXO I – LETRA DA MÚSICA *I KISSED A GIRL*

This was never the way I planned
Not my intention
I got so brave, drink in hand
Lost my discretion

It's not what I'm used to
Just wanna try you on
I'm curious for you
Call my attention

I kissed a girl and I liked it
The taste of her cherry chapstick
I kissed a girl just to try it
I hope my boyfriend don't mind it

It felt so wrong, it felt so right
Don't mean I'm in love tonight
I kissed a girl and I liked it
I liked it

No, I don't even know your name
It doesn't matter
You're my experimental game
Just human nature

It's not what good girls do
Not how they should behave

My head gets so confused
Hard to obey

I kissed a girl and I liked it
The taste of her cherry chapstick
I kissed a girl just to try it
I hope my boyfriend don't mind it

It felt so wrong, it felt so right
Don't mean I'm in love tonight
I kissed a girl and I liked it
I liked it

Us girls we are so magical
Soft skin, red lips, so kissable
Hard to resist, so touchable
Too good to deny it
Ain't no big deal, it's innocent

I kissed a girl and I liked it
The taste of her cherry chapstick
I kissed a girl just to try it
I hope my boyfriend don't mind it

It felt so wrong, it felt so right
Don't mean I'm in love tonight
I kissed a girl and I liked it
I liked it

**ANEXO J – TRANSCRIÇÃO DE DEPOIMENTO DO FILME – JANAÉ,
TREINADORA PAGE E REED COOK**

Primeira parte:

Janaé: *“Glee has definitely changed the way that I look at certain groups of people. And short people and tall people and fat people and skinny people, really popular and nerdy people. The clique that I hang out with is the jock clique. I guess it could be like the popular clique, also.*

I would say I am a real life Cheerio, but I’m not a stuck-up Cheerio. But I am a Cheerio, ‘cause I am a cheerleader.

Coach Page, she is Sue Sylvester.”

Coach Page: *“Janaé is our secret weapon, and when we went for Nationals, people underestimated our squad because we had her, and she was the one who actually saved our routine.*

She can go pretty high. She’s small, but she’s like a little ball”

Janaé: *“I would say I’m popular because I’m different. Everyone does know me, I stand out.”*

Segunda parte:

Janaé: *“Prom is tonight, and I’m nominated in the Top 5 for Prom Princess, and I really hope I make it and I win. I’m the only cheerleader in the Top 5. Isn’t that crazy?*

This year, I’m going to prom with Reed Cook. He’s known for just being fun, and he’s a football player, he’s of overage stature. Yeah, he’s handsome!

I don’t usually go to dances with average-sized guys. I usually go with little person”

Reed: *“I was looking for a date to prom and I didn’t know who to ask...”*

Coach Page: *“And Janaé has been telling me ‘coach, I don’t have anybody to go to prom’”*

Janaé: *“Because I was like, ‘It would be fun to go with him’. I was just throwing it out there as, like, ‘Wouldn’t that be cool?’, thinking it would never ever happen.”*

Reed: *“Artie, he’s in a wheelchair, he’s got two girls. Finn and Rachel, she’s a nerd, he’s a jock, it worked out. Puckerman and Zizes, she’s big, he doesn’t care. He likes her. And Janae, she’s small, but I don’t care. I don’t think that should matter. She’s just a fun person to be around.*

I was kind of afraid to ask her. I was nervous. I didn’t know if she’d say yes or no, so just one day during the break I decided: ‘If I’m going to do it, I’ve got to do it right now’”

Janae: *“And Reed came walking up, and I was just like, ‘I think it might happen!’. And he got down on one knee, and he just asked me to prom right then and there.”*

Reed: *“She was... I don’t know, she was surprised, definitely surprised, she didn’t know if I was serious or not, until I was like ‘Yeah, will you go to prom with me?’ Said that a couple of more times, but...”*

Janae: *“I was just like ‘Yeah!’, because I was so nervous. Also, I never thought I had any chance in the world to have him ask me to prom.”*

Terceira parte:

Janae: *“High school guys, they’re kind of self-conscious, and I’m very short! And so it’s like, why take me when you can take this beautiful 5’4” tall blond girl? You know?”*

I’m excited because Reed had enough courage to ask me, and he’s not self-conscious about it. And he’s like ‘Yeah, I’m taking a dwarf. We are going to have fun’. We honestly danced the night away. It was just fun, ‘cause I dance like a maniac, and so does Reed, actually.

It’s 10h30, so half-an-hour until they announce Prom Princess! Oh no, now you have me nervous!

They lined us up, and we were standing backstage. And my stomach, like, kind of turned into knots and I just got butterflies!

I was really shocked! And so, I was just like, 'Did they mess up, or is that actually me?'. And then they came and they put it on my head, and I was like, 'Oh, it's me!'."

Coach Page: *"She has tons of friends and I have absolutely no idea why nobody who is an average-sized person has never taken her to a dance. But Reed didn't think twice. He absolutely didn't think twice. I think for the first time, he proved to her that people see her as just her, not as a little person."*

Janae: *"I guess you could say Glee has changed my life, because it's opened my eyes that people are different. And I'm like 'I have to remember that'. Because it's like, I know I'm different, but I'm not realizing that everyone else is different around me, also".*

Quarta parte:

Janae: *For me, I'm small, so that's my challenge. Glee helps you realize that everyone goes through their own struggles.*

You've got to notice the little people in life.

ANEXO K – TRANSCRIÇÃO DE DEPOIMENTO DO FILME – JOSEY

Primeira parte:

Josey: *“My favorite character is Brittany S. Pierce. I’m the biggest Glee fan in the world! I’m getting a Glee tattoo, my cat’s name is Santana, my dog’s name is Brittany, I’m wearing Glee shoes, I have a Cheerios jacket, my entire house is Glee, and my car was named Quinn until I crashed it.*

This is Brittany’s hat from Blame it on the alcohol...

I have definitely made friends because of Glee. It’s changed my whole social life.

It’s a huge thing for me, honestly, to have people over and in my house because I never had that before. It makes me feel normal. I was 15 years old when I was diagnosed with Asperger’s (Syndrome). It’s common to have anxiety, panic, any kind of just ‘meltdowns’, is what we usually call them. The more you get to know me, the more obvious it is. It’s just like this crazy madness in my mind. But I do have one thing that is my pick-me-up and gets me through it, and that’s Brittany S. Pierce.

Brittany has what we like to call ‘The Brittany Effect’ on me. When I see a Brittany video, it’s like something switches in me, and I’m happy. I am the biggest Brittany fan, I will fight for that. There’s no doubt about it! My dog is named Brittany, come on!”

Segunda parte:

Josey: *“At the time in my life when I got into Glee, it was just hard. It was dealing with losing my father. It was dealing with the being different, and... so many things were happening, and she kind of just popped in my life when I needed someone, when I just felt so negative and down on myself.*

When I met her in person, she fully embraced me and my quirks, and she sat there, and she held my hands and listened to me talk to her. I never felt more understood than in that moment when I looked her in the eye and had this conversation with her. And it was that

moment I really wanted to change and be a better person, and be a positive, happy person because I looked at this girl and looked at what she had done for me in such a short time, and knew I want to be like her, and I want to be a positive light in peoples' lives...

I think I have to cry...!"

Terceira parte:

Josey: *"Glee is like my medicine. It makes me happy, it puts me in a good place.*

It can be very difficult with Asperger's because we have major social anxiety. I wouldn't even go to concerts or anything. I was very much a homebody. I didn't even go to school. Glee is the reason I got out the door that first day, and went to my first class."

ANEXO L – TRANSCRIÇÃO DE DEPOIMENTO DO FILME – TRENTON

Primeira parte:

Trenton: *“I can connect with Kurt on a very personal level. I came out when I was in eighth grade. And I’m like ‘Oh, I can go through the same things as he does’, so it’s like real life.*

Well, in the first semester of eighth grade, my whole life changed dramatically. I did not come out by choice at all. I had a journal. My journal was someone who wasn’t going to judge me, no matter what I told it. It would just listen.

I had this crush on this guy named Brian, he has the most gorgeous eyes ever. I wrote many letters to him that I would never give him. It would start off with ‘Brian, hi, I know we don’t talk very often, but I’ve liked you since the seventh grade.’

Brian found out that I had a crush on him because my best friend at the time took my journal and set it on his desk during the class. And he just opened it and just started reading everything. Everything. And I was so embarrassed.”

Segunda parte:

Trenton: *“After class, he rushed out of class He was the first one out. And he took the notebook with him, actually. He shared my journal with everyone. I felt like everyone was looking at me differently already. They all knew. It spread like wildfire. And when I heard that, I never wanted to come back to the school, and that was on a Monday.*

At the end of the day, I got my journal back, and I wanted to rip it up, because I didn’t want my family to find out about me. But I just thought they would still find it, so I decided to burn it instead. That’s when I became very bottled in, even when people teased me and made fun of me throughout the year. And it’s just hard, because it’s hard to deal with it. It’s hard.

Kurt taught me a lot because he was the only out kid at his school, and he was proud. And just like in the prom episode, he did go off running, but he came back, and he hed his head up and he smiled.”

Terceira parte:

Trenton: *“I transferred to a new school when I was a junior in high school, and I got into the theater department, and I started doing musicals.*

The theater department here is like Glee Club, because we’re a family, just like Glee Club is a family, and all of us are different in some sort of way. And we all just come together as one.

I actually did wish that I had someone to look up to like Kurt. I feel like if he were there, like, out, when I was in eighth grade, I could be like ‘Look at him being gay, and he still gets to live his dream’. But now I’m 19 years old and I’m all grown up, and I completely accept myself. And I’m a person with no secrets now. I’m open to the world, everyone. If you ask me if I’m gay, I am proud to stand up and say that: ‘Yes, Trenton Thompson. I am gay.’. And I couldn’t do that before. And now, it’s like I have no secrets so, if I write something down and someone finds it, it’s like ‘You could have just asked’.

Quarta parte:

Trenton: *“One thing I did learn is to be proud of yourself. Don’t be afraid, stand up for what you believe in.”*