

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

Ana Carolina Mendes Martins Maia

ORANGE IS THE NEW BLACK:

representação de grupos identitários e construção de estereótipos na série

**Juiz de Fora
Julho de 2016**

Ana Carolina Mendes Martins Maia

ORANGE IS THE NEW BLACK:

representação de grupos identitários e construção de estereótipos na série

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo, da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Me. Guilherme Moreira Fernandes.

Juiz de Fora
Julho de 2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Maia, Ana Carolina Mendes Martins.

Orange is the new black : representação de grupos identitários e construção de estereótipos na série / Ana Carolina Mendes Martins Maia. -- 2016.

94 p.

Orientador: Guilherme Moreira Fernandes

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2016.

1. Comunicação. 2. Orange is the new black. 3. Identidade. 4. Estereótipos. 5. Representação. I. Fernandes, Guilherme Moreira, orient. II. Título.

Ana Carolina Mendes Martins Maia

Orange is the new black:
representação de grupos identitários e construção de estereótipos na série

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo,
da Faculdade de Comunicação da Universidade
Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial
para obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof. Me. Guilherme Moreira
Fernandes.

Aprovada pela banca composta pelos seguintes membros:

Prof. Me. Guilherme Moreira Fernandes (FACOM/UFJF) - orientador

Profa. Dra. Lara Linhalis Guimarães (FACOM/UFJF) - convidada

Prof. Dr. Paulo Roberto Figueira Leal (FACOM/UFJF) – convidado

Conceito obtido: (X) aprovada () reprovada

Observação da banca: _____

_____.

Juiz de Fora, 04 de agosto de 2016.

À minha mãe, Eva, por me mostrar a importância
de colocar amor em tudo o que se faz.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Eva e Ormino, por terem me ensinado muito mais do que imaginam. Essa conquista também é de vocês.

Às minha irmãs, Ivana e Mariana, por toda ajuda nessa reta final. Ao meu sobrinho Lucas, por todos os momentos de descontração em que minha monografia foi interrompida por vídeos de dinossauros.

Ao meu orientador Guilherme, por toda dedicação e cumplicidade. Obrigada por ter acreditado em mim e por ter se tornado um amigo.

À Lara e Paulo, por sempre me estimularem em suas aulas a ir além e por aceitarem fazer parte deste momento.

À Natália Andrade, por dividir comigo todas as felicidades e dramas da monografia, e às minhas amigas, que não deixaram de me chamar para sair, mesmo sabendo que eu tinha alguns capítulos para escrever. A amizade de vocês deixa tudo mais fácil.

Por fim, agradeço à Piper Kerman, por ter decidido compartilhar suas vivências com o mundo, e ao Netflix. Agora sei que todo tempo que passei assistindo séries não foi em vão.

RESUMO

O presente trabalho objetiva apresentar a representação de grupos identitários e construção de estereótipos na produção televisiva norte-americana *Orange is the new black*. A série se passa em um presídio de segurança mínima feminino nos EUA e faz diferentes abordagens acerca de questões como conflitos étnico-raciais e religiosos, orientações sexuais, atitudes abusivas de poder, entre outras. Para que o estudo se concretizasse, optamos pelo método de Análise de Conteúdo seguindo a técnica categorial temática. Para tanto, fizemos a coleta de cenas presentes nas quatro temporadas da série e as separamos em seis categorias que, posteriormente, foram discutidas dentro do contexto atual.

Palavras-chave: Comunicação. *Orange is the new black*. Identidade. Estereótipos. Representação.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Da esquerda para a direita: Morello, Poussey, Doggett, Red, Crazy Eyes, Daya, Mendez (acima), Piper, Alex, Vee, Nicky, Bennet, Taystee e Sophia (abaixo).....	50
Figura 2 – Big Boo e Stella possuem aparência masculinizada	74
Figura 3 – Piper e Alex apresentam características mais femininas.....	75

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 IDENTIDADES, REPRESENTAÇÕES E ESTEREÓTIPOS.....	15
2.1 A IDENTIDADE NA CONTEMPORANEIDADE.....	15
2.2 IDENTIDADE, PERTENCIMENTO E DIFERENÇA.....	19
2.3 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL	20
2.4 O SURGIMENTO DOS ESTEREÓTIPOS	25
2.5 O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO	30
3 A SÉRIE <i>ORANGE IS THE NEW BLACK</i>	35
3.1 FORMATOS TELEVISIVOS DE FICÇÃO.....	35
3.2 <i>ORANGE IS THE NEW BLACK</i>	42
3.3 A CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONAGEM	44
3.3.1 Perfil das personagens de <i>Orange is the new black</i>	46
4 EXPRESSÕES IDENTITÁRIAS, ESTEREÓTIPOS E REPRESENTAÇÃO EM ORANGE IS THE NEW BLACK: ANÁLISE CATEGORIAL TEMÁTICA	51
4.1 PRÉ-ANÁLISE	52
4.2 ANÁLISE CATEGORIAL TEMÁTICA.....	53
4.2 .1 Expressões da identidade negra	53
4.2.2 Expressões da identidade latina	59
4.2.3 Manifestações de intolerância religiosa	65
4.2.4 Expressões da identidade lésbica	70
4.2.5 Manifestações de abuso de autoridade por parte dos guardas.....	75
4.2.6 Visibilidade da Transexualidade.....	81
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS	91

1 INTRODUÇÃO

A produção de audiovisuais sempre passou por múltiplas transformações, sejam elas em relação aos desenvolvimentos tecnológicos ou as formas de distribuição desses formatos. Com o surgimento da TV por assinatura, criada nos Estados Unidos na década de 1940, o consumo de produtos desse gênero aumentou de maneira significativa. Inicialmente, o objetivo era levar o sinal da televisão aberta para as pequenas cidades que não possuíam esse recurso. No Brasil, a TV por assinatura só adquiriu força a partir de 1990, com a participação de empresas influentes nos negócios que envolvem os meios de comunicação. Atualmente, este se tornou um dispositivo essencial para grande parte da população brasileira. Conforme levantamento da Agência Nacional de Telecomunicações, o país fechou janeiro deste ano com 18,99 milhões de acessos de TV por assinatura. Sendo que no primeiro mês de 2016 esse tipo de serviço esteve presente em 28,41% dos lares brasileiros.

Com o advento da internet, o avanço das tecnologias permitiu a criação de uma nova forma de consumo de produção audiovisual: a plataforma online. Através dela, é possível que qualquer indivíduo com acesso à rede entre em contato com filmes, séries, documentários, entre outros formatos. Um exemplo é o Netflix, que possui um dos maiores serviços de *streaming*¹ de vídeos no mundo, estando presente em mais de 190 países.

A empresa foi criada em 1997, por Marc Randolph e Reed Hastings. Em seus primórdios, funcionava como uma locadora comum, com filmes em formato físico. A ideia surgiu após Reed ter que pagar uma multa alta por ter atrasado a entrega de um filme que havia alugado. Ao devolver o produto, ele percebeu que a relação entre cliente e locadora estava ultrapassada. No entanto, naquela época não era possível oferecer um serviço de qualidade utilizando os recursos da internet, pois ela ainda era muito limitada. Mesmo sem o recurso do *streaming*, Marc e Reed conseguiram inovar na distribuição de conteúdo por meio de um site, em que o cliente podia fazer a solicitação do DVD desejado e ele era enviado através dos correios.

Logo depois, o Netflix passou a adotar um modelo de serviço por assinaturas, pelo qual o cliente possuía acesso ilimitado ao seu acervo por um preço mensal. Se o cliente solicitasse um DVD e todas as cópias estivessem emprestadas, ele era colocado em uma lista de espera.

¹ Com esse serviço o indivíduo pode assistir vídeos com transmissão instantânea pela internet sem a necessidade de realizar o download.

Em 2007, devido às novas demandas dos clientes, a empresa incorporou o serviço online. Desta forma, os assinantes podiam assistir as produções disponíveis no catálogo oferecido pela empresa de maneira instantânea. No início era necessário ter um computador com o plugin *silverlight* instalado no navegador em uso. Nos anos seguintes, a empresa fechou parceria com várias companhias eletrônicas para disponibilizar seu conteúdo através de outros dispositivos com acesso à internet.

O segundo país a usufruir os serviços oferecidos pela empresa foi o Canadá, em 2010. No ano seguinte houve uma expansão no alcance e a Netflix passou a ser disponibilizada na América Latina. O Brasil foi o primeiro país da região, e o terceiro do mundo, a contar com esse tipo de distribuição de produtos audiovisuais. No ano seguinte a expansão foi feita na Europa.

Em seu primeiro trimestre completo como uma empresa global o Netflix anunciou em seu balanço que em janeiro, fevereiro e março deste ano o serviço acumulou 6,74 milhões de novos usuários. A empresa agora possui 81,5 milhões de assinantes em todo o mundo, sendo que 77,7 milhões realmente pagam pelos serviços da plataforma. Daquele total, 46,97 milhões correspondem a usuários nos Estados Unidos e 34,53 milhões a usuários fora do seu país de origem. Dos novos usuários, 42% são pessoas no exterior.

Além dos audiovisuais terceirizados, a empresa possui o diferencial de fazer conteúdos exclusivos do próprio canal. Sua primeira produção original é a série *House of Cards*, lançada em 2013, que é líder de audiência do serviço de *streaming* do site. Trata-se de um drama político que já recebeu dezenas de prêmios e indicações. O sucesso foi tanto, que a empresa passou a investir em novas produções próprias, como *Marco Polo*, *Sense8*, *Narcos*, *Hemlock Grove*, *The Returned*, entre outras. Recentemente foi divulgado investimento de cinco bilhões de dólares em conteúdo original.

Orange is the new black também faz parte do catálogo de séries da marca Netflix. Ela conta a história de Piper Chapman (Taylor Schilling) e outras detentas na prisão de segurança mínima de Litchfield. Dentro do presídio, as mulheres se organizam em diversos agrupamentos, de acordo com suas personalidades, semelhanças e afinidades. Estes diferentes grupos identitários e o sistema prisional apresentado abrem margem para que os conceitos de identidade, identificação e estereótipo sejam debatidos.

A escolha do tema se deu pelo fato de que a série traz a tona importantes questões sociais. Apesar de acontecer em um mundo fictício e não corresponder fielmente à realidade dos presídios dos Estados Unidos, todos os assuntos ressaltados na produção são discussões necessárias atualmente. Os casos de violência, por exemplo, são representações do que

acontece diariamente com grupos que são marginalizados e excluídos. Estas situações, que muitas vezes são postas de lado em conversações do cotidiano ou pela mídia, em *Orange* ganham voz e são amplamente divulgadas e polemizadas.

Desta forma, a proposta deste trabalho é apresentar e analisar os diferentes tipos de fronteirizações entre os indivíduos, mediadas por questões identitárias, que os agrupamentos de mulheres estabelecem entre si na série. As divisões são formadas seguindo aspectos raciais, sexuais, étnicos, entre outras características, e servem não só para garantir a preservação das identidades de cada mulher, mas, também, como uma forma de proteção em relação às outras divisões. Ademais, em alguns momentos é possível observar a reorganização destes grupos em segmentos menores, conforme os atritos que surgem no desenrolar da trama. As detentas sofrem com um sistema opressor, que privilegia classes sociais, gênero e raças.

Para tanto, a pesquisa é iniciada em um estudo sobre as definições de identidade, representação e estereótipo, no Capítulo 2. A interpretação destes conceitos foi de suma importância para a construção de uma linha de raciocínio na análise. As temáticas foram associadas aos estudos feitos por autores como Hall (2006, 1997a, 1997b), Gilman (1985) e Lippmann (1970). Fora isto, foram considerados esclarecimentos de Woodward (2000) e Sodré (2008) sobre pertencimento, diferença e minoria, para caracterizar e compreender o surgimento de novos grupos de mulheres no presídio diante de intimida es ou constrangimentos. Por fim, utilizamos os estudos de Ortiz (2006) para entender a questão da identidade nacional.

No Capítulo 3, foi necessário abordar os diferentes tipos de formatos televisivos, como o unitário, a série, a telenovela e o seriado. A partir de suas características, equivalências e divergências, foi possível esclarecer que a produ o original Netflix, *Orange is the new black*, se enquadra nas defini es de série. As defini es foram feitas a partir das pesquisas de Pallottini sobre dramaturgia de televisão e de Coca e Santos sobre os gêneros televisivos. Ainda neste mesmo capítulo, falamos sobre a nova forma de distribui o implementada pela empresa norte-americana Netflix, que serviu para alterar as formas de distribui o audiovisual. Ao final do capítulo, fizemos a apresenta o das quatro temporadas de *Orange* e catalogamos as principais personagens da série.

O Capítulo 4 deste trabalho foi dedicado   metodologia. Para a realiza o do estudo optamos pelos percursos metodológicos de Bard n, apresentados por Fonseca Júnior (2006). Escolhemos a análise de conteúdo temática, que nos permitiu categorizar os principais assuntos abordados por *Orange is the new black* em suas quatro temporadas. Para a coleta de dados, foram assistidos todos os 52 episódios da série e escolhidos seis temas relevantes  

pesquisa. Unindo as representações identitárias de *Orange* com os conceitos de autores como Bento (2008), Navarro Swain (2000) e Louro (2000) e os pensadores citados no Capítulo 2, foi possível consolidar a análise.

2 IDENTIDADES, REPRESENTAÇÕES E ESTEREÓTIPOS

Neste capítulo vamos debater as definições de identidade, representação e estereótipo. Com base no estudo de teóricos como Hall (2006, 1997a, 1997b), Gilman (1985) e Lippman (1970), entre outros autores contemporâneos, vamos apresentar os principais conceitos presentes na formação das identidades, ressaltando os processos de descentralização do sujeito cartesiano e a formação das identidades nacionais com a chegada da modernidade tardia². Também abordaremos as formas de representação e os meios pelos quais os estereótipos são criados, explicando como o mundo globalizado e o uso dos dispositivos de comunicação para a mediação influenciaram na criação de modelos sociais pré-definidos. Tais conceitos são essenciais para a realização da análise dos diversos tipos de relações identitárias presentes na série *Orange is the new black*, pois servem de embasamento para a compreensão das divisões existentes dentro do presídio fictício de Litchfield. As detentas criam uma irmandade, obedecendo a características comuns - como raça, idade, nacionalidade e orientação sexual - com a intenção de se preservar e proteger. Além destas comunidades, por questões de conveniência ou identificação, grupos menores são criados e desfeitos durante as quatro temporadas. É a organização das mulheres em ajuntamentos étnico-sociais que mantêm sua identidade individual e garante sua sobrevivência dentro do presídio. Ainda assim, mesmo com a segregação, existem momentos em que determinados grupos precisam se juntar a outros para solucionar algum problema, dependendo de uma relação de cumplicidade e fidelidade.

2.1 A IDENTIDADE NA CONTEMPORANEIDADE

O conceito de identidade possui diversas variantes no cenário sociológico, filosófico e psicológico. A identidade se apresenta conforme processos propostos pelas estruturas sociais, que atuam diretamente em sua formação e conservação. Com a chegada da Modernidade e o advento da globalização, as identidades passam por diferentes mutações, que são influenciadas diretamente pelos fluxos migratórios, dissolução de fronteiras e meios comunicacionais, provocando, assim, uma reestruturação sociocultural, que atinge quadros de

² Hall (2006) parte do conceito de modernidade tardia concebido por Anthony Giddens (1991). Para o autor, o projeto de “modernidade” ainda não foi vencido, o que não justifica o uso de termos como “pós-modernidade”. Giddens (1991) apresenta três fontes dominantes do dinamismo da modernidade: separação entre tempo e espaço, desenvolvimento dos mecanismos de desencaixe (fichas simbólicas e sistemas peritos, que envolve a confiança) e a apropriação reflexiva do conhecimento. Para outras informações, consultar Giddens (1991).

classes, gêneros, etnias, sexualidades e raças. O moderno faz com que o sujeito, antes visto como um indivíduo único e com uma identidade estável, passe a apresentar múltiplas identidades. Hall (2006) argumenta que tais mudanças nas velhas identidades, que antes ofereciam estabilidade em âmbito social e que, atualmente, estão em declínio, além das interferências nos processos centrais da sociedade moderna, atingem ainda fatores que serviam de referência para os indivíduos.

O teórico apresenta três concepções históricas de identidade. A primeira diz respeito ao sujeito do Iluminismo, como o autor o denomina. De acordo com ele, esta é a concepção mais individualista, pois o indivíduo é “unificado, dotado das capacidades de razão, consciência e ação” (HALL, 2006, p. 10) e possui um centro ou núcleo onde sua identidade está inserida e a mesma segue inalterada ao longo de sua existência. A segunda apresentada é a do sujeito sociológico. Para o teórico este indivíduo não era totalmente independente e, sim, construído conforme sua relação com outros indivíduos que trabalhavam como mediadores de valores e sentidos. Apesar de ainda apresentar um centro, suas noções são adquiridas de acordo com os mundos culturais. É uma junção do interior do indivíduo, com os valores sociais externos e o início da junção do “eu” com o mundo exterior, a sociedade.

As transformações ocorridas com a modernização fazem com que as duas concepções sofram alterações. A terceira noção de sujeito apresentada pelo autor, característica do tempo em que vivemos, é a pós-moderna. Nesta concepção o indivíduo não possui uma única identidade, centrada e unificada, mas sim várias identidades que vão se transformando de acordo com as maneiras que somos representados nos sistemas culturais em que estamos inseridos, podendo até mesmo serem contraditórios. Portanto, a identidade não é algo único, adquirido no momento do nascimento e que não sofre influência dos fatores externos. É, na verdade, algo formado com o passar dos anos por meio de processos conscientes e inconscientes. “Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’” (HALL, 2006, p. 38).

Essa mudança na identidade, provocada por fatores externos, pode ser claramente observada em *Orange is the new Black*. Na série, a personagem principal Piper Chapman (Taylor Schilling) enfrenta uma crise de identidade ao ser influenciada pelos costumes e condutas da vida no presídio. Ao tentar conciliar suas relações pessoais e familiares com a situação de ser uma detenta, Chapman passa por uma mudança de identificação e constrói nova identidade. Ademais, na produção seriada temos múltiplos exemplos de identidade, que

serão analisados nos próximos capítulos. Todas as personagens possuem traços identitários em comum, como o fato de serem mulheres e estarem na mesma condição como detentas. Além disto, dentro da estrutura do presídio são apresentadas divisões por idade, raças, orientações sexuais e nacionalidades. Ainda assim, cada personagem possui sua própria personalidade e identidade, construídas de acordo com as influências sociais que tiveram durante a vida.

Hall (2006) aponta cinco modificações advindas da modernidade que resultam no descentramento do sujeito cartesiano e, como consequência, na criação da identidade pós-moderna. A primeira diz respeito às concepções e tradições do pensamento de Karl Marx durante o século XIX. Em uma de suas afirmações, Marx diz que “homens (sic) fazem história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas” (MARX, *apud* HALL, 2006, p. 34). Conforme Hall, com este pensamento os novos intérpretes de Marx entenderam que o sujeito não poderia de forma alguma ser o agente da história, já que eles só podiam tomar atitudes baseadas nos aspectos históricos criados por outros indivíduos e sob as quais eles nasceram, usando os recursos que foram oferecidos por gerações passadas. Ou seja, para eles as teorias do marxismo haviam deslocado qualquer entendimento de agência individual. Louis Althusser é citado por Hall ao apresentar uma nova interpretação ao pensamento de Marx. Segundo o estruturalista marxista, ao inserir as relações sociais no centro de seu sistema teórico, e não uma força abstrata de homem, Marx mudou de lugar duas proposições-chave da filosofia modernista: a de que existe uma essência universal de homem e que essa essência é o atributo de “cada indivíduo singular”. As duas afirmações se complementam e são indissolúveis.

Ao rejeitar a essência do homem como sua base teórica, Marx rejeitou todo esse sistema orgânico de postulados. Ele expulsou as categorias filosóficas do sujeito do empirismo, da essência ideal, de todos os domínios em que elas tinham reinado de forma suprema (ALTHUSSER, *apud* HALL, 2006, p. 35).

O segundo descentramento, de acordo com Hall, diz respeito a descoberta do inconsciente por Freud no século XIX. Sua teoria veio para desconstruir a ideia do sujeito provido de uma identidade única e fixa, por tratar nossas identidades, sexualidades e estrutura de desejos como questões originadas através dos nossos processos psíquicos e simbólicos do inconsciente. Jacques Lacan ao estudar a teoria de Freud afirmou que a ideia do eu unificado é passado para a criança de forma gradual, parcial e com dificuldade. Desta forma, ele não se desenvolve a partir de dentro do centro do ser, mas é formada em relação com os outros, principalmente nas fantasias que as crianças criam de forma inconsciente na primeira infância.

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos uma unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado de plenitude (HALL, 2006, p. 39).

O terceiro descentramento analisado é o que trata o trabalho de Ferdinand Saussure. De acordo com Hall, o linguista estrutural argumentava que nós, indivíduos, não somos os autores de nossas afirmações ou significados que nós utilizamos através da língua. Nós a usamos para traduzir definições sobre determinados assuntos, nos posicionando dentro das regras linguísticas que já existem. “A língua é um sistema social e não um sistema individual” (HALL, 2006, p. 40). Quando nos expressamos por meio dela, estamos ativando os significados que já estão presentes nos sistemas culturais. Tais significados não são fixos, eles surgem nas relações de similitude e divergência que as palavras possuem com as outras palavras dentro do código linguístico. Hall ainda destaca que nossas afirmações são construídas com base em ideias e princípios das quais não temos consciência. “O significado é inerentemente estável: ele procura o fechamento (identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença)” (HALL, 2006, p. 41).

Para explicar o quarto descentramento Hall utiliza a “genealogia do sujeito moderno” produzida pelo francês Michel Foucault. Em seus estudos Foucault observa um novo tipo de poder na época, denominado por ele como “poder disciplinar”. Este conceito se preocupa em um primeiro momento com a regulação e a vigilância do governo da espécie humana e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo. Ele diz respeito às escolas, prisões, hospitais, entre outros locais. O filósofo faz uma crítica a este tipo de sistema, cuja intenção é manter todas as atividades desenvolvidas pelo indivíduo, assim como sua integridade física e moral, sua família e práticas sexuais, sob controle, tendo como suporte os regimes administrativos dos profissionais qualificados pelas “disciplinas” das Ciências Sociais. “Quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual” (HALL, 2006, p. 43).

Como último descentramento, está o feminismo. Ele fez parte do grupo de “novos movimentos sociais” que surgiram durante a década de 1960, marco da modernidade tardia. Sua origem se deu juntamente com as revoltas estudantis e as mobilizações juvenis contraculturais e antibelicistas, entre outros acontecimentos de 1968, na França. Falando sobre o sujeito cartesiano, o feminismo contribuiu para sua descentralização por questionar a

distinção entre o privado e o público, o dentro e o fora. Abrindo, desta forma, uma contestação política sobre assuntos como sexualidade, família, divisão doméstica e assim por diante. O movimento que foi iniciado com a intenção de questionar sobre a posição social das mulheres deu margem para discutir a formação das identidades sexuais e de gênero, além da forma como somos constituídos e produzidos como “sujeitos generificados”.

2.2 IDENTIDADE, PERTENCIMENTO E DIFERENÇA

A partir desta nova visão de identidade, temos dentro das civilizações múltiplas identidades construídas através de processos externos. A definição dos grupos sociais vai muito além da demarcação territorial ou linguística, ela é influenciada por questões sociais, políticas, entre outras. É o conjunto dessas características que faz com que os grupos identitários surjam, divergindo de outros grupos. Kathryn Woodward (2000) afirma que a identidade é marcada pela diferença, uma vez que cada indivíduo faz parte de campos sociais distintos, que dão ao sujeito a noção de pertencimento. Cada pessoa divide a sociedade em dois lados: nós e eles; os que são como nós e os que não são. Esta diferença pode ser construída de forma negativa, com a exclusão de pessoas que são definidas como outras por não serem como nós, ou de forma positiva, como fonte de “heterogeneidade e hibridismo, sendo vista como enriquecedora” (WOODWORD, 2000, p. 50), como é o caso dos movimentos sociais, que, por exemplo, lutam por causas que envolvem sexualidades e raças. A autora explica, ainda, que a diferença é caracterizada por representações simbólicas que dão significado às relações da sociedade. O processo de afirmação dessas diferenças tem consequências materiais, como a criação de conflitos. Algumas das divergências são consideradas mais importantes do que outras, como é o caso das questões étnicas. Além disto, a identidade possui símbolos concretos que contribuem na identificação do sujeito dentro das relações de sociedade.

Os indivíduos participam de campos sociais (família, grupo de colegas, escolas) exercendo graus variados de escolha e autonomia. São diferentemente posicionados em diversas situações. A multiplicidade de contextos faz com que a sociedade se envolva em vários significados sociais.

Em todas essas situações podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas em cada uma dessas diferentes situações, representando-nos, diante dos outros, de forma diferente em cada um desses

contextos. Em um certo sentido, somos posicionados - e também posicionamos a nós mesmos - de acordo com os “campos sociais” nos quais estamos atuando (WOODWORD, 2000, p. 30).

Alguns desses grupos sociais são mais vulneráveis (principalmente diante das políticas públicas) do que outros. Desta forma, são considerados minorias. Seus integrantes estão expostos a situações de injustiça e/ou discriminação. Essas minorias, são marcadas pela constante tentativa de afirmação e formação de identidade - mesmo quando já existe um processo histórico - e por questões territoriais, religiosas, étnicas e culturais.

De acordo com Muniz Sodré (2008), a concepção contemporânea de minoria diz respeito à chance desses agrupamentos, comprometidos com algum tipo de luta democrática ou social, terem voz ativa ou intervirem nas decisões autoritárias. “O conceito de minoria é um lugar onde se animam os fluxos de transformação de uma identidade ou de uma relação de poder” (SODRÉ, 2008, p. 12). Os grupos minoritários utilizam estratégias discursivas e de ações demonstrativa, como passeatas e manifestos, como recurso para fomentar a luta pela igualdade. É bom deixarmos claro que o conceito de “minoria” não é quantitativo, mas sim qualitativo. As mulheres por exemplo, face a sociedade machista que estamos inseridos, são minorias. Não em termos absolutos, mas em termos de poder hegemônico e dominante – “minorias é a recusa de consentimento, é uma voz de dissenso em busca de uma abertura contra-hegemônica no círculo fechado das determinações societárias” (SODRÉ, 2008, p. 14).

2.3 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

Neste item vamos debater sobre a construção das identidades nacionais - formadas a partir do contexto histórico de cada nação - e sobre como ela unifica os sujeitos dentro de uma identidade sem defini-los como indivíduos. Para isto tomaremos como exemplo o mito fundacional do Brasil, que, de certa forma, pode ser utilizado para pensar em todo o processo de colonização latino-americana, tema este também caro à série que estudamos. Ademais, falaremos sobre como as transformações na identidade nacional influenciam na construção das políticas culturais.

Na modernidade tardia, explica Hall (2006), uma das principais fontes de identidade cultural são as culturas nacionais, formadas através de representações.

A nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos - um *sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *ideia* de nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica (HALL, 2006, p. 49).

Com o desenvolvimento de padrões nacionais, a cultura da nação virou dispositivo do mundo industrializado. As identidades, então, são construídas a partir de sentidos que estão presentes no histórico nacional, como histórias sobre o passado, experiências e vivências que se conectam de alguma maneira com sua atualidade e momentos que foram construídos com o passar dos anos. Portanto, as nações se diferem por possuírem histórias únicas. As representações que definem as identidades de cada espaço nacional são formadas, segundo Hall, por alguns elementos principais. Em um primeiro momento temos as histórias da nação, contada nas literaturas e na mídia. Elas dão ao sujeito essência, já que ele se vê em meio à imagens e experiências, que conectam sua “monótona existência” com o passado. Além disto, tais fatos dão sentido à origem e continuidade da tradição, que incluem valores e normas comportamentais por meio da reiteração. Hall comenta que a identidade nacional pode ter como base a noção de uma sociedade pura, mas em seu desenvolvimento não é essa sociedade que detém o poder.

Por fim, o autor cita a questão do mito fundacional, que ocorre quando a tradição inventada transforma desastres ocorridos na história em triunfo. Os acontecimentos ficam em um passado tão distante, tendo contato com a comunidade apenas através do que é transmitido entre os indivíduos, que o ocorrido se torna mítico. Grande parte das nações possuem culturas diferentes, que foram unidas durante um demorado trabalho de dominação. O Brasil, por exemplo, foi instituído como colônia de exploração por parte de Portugal. A criação de um mito fundador foi iniciada a partir do momento da chegada dos conquistadores europeus. Através de uma visão histórica, que engloba processos sociais, econômicos e políticos, podemos citar como elementos da criação do mítico as grandes navegações, que permitiram o alargamento das fronteiras e a “descoberta” de novas terras, a colonização e o capitalismo mercantil. Este último, segundo Renato Ortiz (2006), ao atingir diferentes níveis de desenvolvimento, faz com que novos tipos de organização de cultura sejam implementados.

Ortiz afirma que a problemática da cultura brasileira sempre foi uma questão política e a identidade nacional do Brasil está profundamente ligada à reinterpretção do popular pelos agrupamentos sociais e à própria interpretação de Estado. Não há como considerar a identidade autêntica, pois ela é formada por meio de uma pluralidade de identidades, construídas por grupos divergentes em diferentes momentos. Conforme Ortiz, a história brasileira é apreendida em fatores deterministas. Ao citar Sílvia Romero³, ele explica que meio e raça são elementos de suma importância para a criação da identidade brasileira. O

³ Folclorista, crítico literário, professor, filósofo e pensador político. Autor do livro “História da Literatura Brasileira” de 1943.

território brasileiro possui todos os valores necessários para a perpetuação de uma civilização, como calor, umidade e fertilidade da terra. Portanto, como explicar a inexistência de uma civilização neste país? Ortiz utiliza a teoria de Buckle⁴ ao dizer que tais fatores não foram suficientes devido a questões climatológicas, que envolvem a existência dos ventos alísios. Romero relaciona a teoria com as questões raciais, vista “como a base fundamental de toda história, de toda política, de toda estrutura social, de toda a vida estética e moral das nações” (ROMERO *apud* ORTIZ, 2006, p. 18). Neste momento, Ortiz destaca que o Brasil é formado através da fusão de três raças: o branco, o negro e o índio. A interpretação social, porém, concede aos brancos uma posição superior na construção da civilização.

O autor menciona a necessidade de se obter um ponto de equilíbrio para lidar com a mestiçagem, uma vez que a civilização europeia não consegue se consolidar totalmente em solo brasileiro e que as outras raças já existentes no país contribuem para a evolução da história brasileira. A noção de colonização é tida como a questão do parasitismo, estudado na biologia. “Sobre os grupos sociais humanos, os efeitos do parasitismo são os mesmos. Sempre que há uma classe ou agremiação parasitando sobre o trabalho de outra, aquela – o parasita – se enfraquece, decai, degenera-se, extingue-se” (BONFIM *apud* ORTIZ, 2006, p. 24). Com a desigualdade racial, as políticas de imigração, além de possuírem significado econômico, surgem como alternativas para acelerar o processo de construção do ideal nacional, já que funcionam como mecanismo de branqueamento da população. Na teoria, a democracia brasileira e a universalidade de direitos funcionam como pacificadores, que garantem a aproximação entre os campos da sociedade e promovem a igualdade. No entanto, se observarmos o histórico brasileiro vemos que na prática não é exatamente assim. Os direitos que deveriam ser de todos foram garantidos em um primeiro momento àqueles que dotavam o poder. O cenário do Brasil que diz respeito às questões sociais é marcado pelo mito da democracia, em que se prega que o racismo não existe, que homens e mulheres são iguais e que existe liberdade sexual. A identidade de dominação no Brasil sempre foi a do homem, do branco e do heterossexual.

A abolição do trabalho escravo foi um fator determinante para reavaliar as teorias da mestiçagem, por permitir a inserção do negro nas preocupações nacionais. Porém, mesmo depois de conquistar a liberdade eles continuam marginalizados, vítimas de uma segregação social que nada mais é do que o reflexo da política de branqueamento do século XIX.

⁴ Conforme o historiador, a divergência climatológica do Brasil em relação à Europa justifica o fato da cultura europeia não conseguir se enraizar em solos brasileiros.

A partir das primeiras décadas do século XX, o processo de urbanização se acelera, a classe média se desenvolve e surge o proletariado urbano. Conforme Ortiz (2006) os estudos dos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros vieram fazer uma abordagem sociológica e filosófica sobre a cultura, que passa a ser pensada como um “projeto social”, definido através da objetivação do ser humano. Ademais, com o regime militar, a cultura passa por um processo de normatização nos limites da segurança nacional. O Estado passa a ser um agente difusor de cultura, utilizando os meios que eram convenientes dentro do regime imposto à sociedade. O autor destaca que o conflito foi superado com a ajuda da noção da mestiçagem, que conferiu significado aos ideais da democracia e da liberdade.

A intenção da cultura nacional é unificar os indivíduos em uma identidade, mesmo que eles sejam de diferentes classes, etnias, raças e assim por diante. É uma identidade de partilha, mas que dificilmente consegue definir o indivíduo. São edificações simbólicas que desmancham a ideia de heterogeneidade das culturas populares.

A noção de política cultural geralmente é associada à questão da identidade nacional. No entanto, da mesma forma que estas identidades estão sofrendo mutações, as políticas culturais também têm oscilado com as transformações do mundo globalizado. Néstor García Canclini (2008) afirma que esta mudança ocorre, sobretudo, nas megacidades⁵. Tendo como exemplo cidades latino-americanas, como a Cidade do México, Buenos Aires e São Paulo, o autor explica como a relação de migrantes e turistas, o desenvolvimento das indústrias e o comércio, entre outros fatores, causam a desterritorialização cultural.

A primeira consequência é a dissolução das monoidentidades. Há algum tempo, as políticas culturais eram construídas de acordo com os históricos presentes nos territórios nacionais conservados pelo Estado. García Canclini observa que tais territórios eram definidos de acordo com a nação, etnia, região ou cidade. “O Estado discernia entre o que deveria ou não ser apoiado segundo a fidelidade das ações que distinguiam cada povo” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 100). Este era um método unificador, que fazia com que as identidades particulares de cada localidade fossem vistas dentro de uma identidade nacional. Na segunda metade do século XX o cenário é alterado, principalmente nas grandes cidades. De acordo com o autor, em São Paulo, grande parte da população é composta por imigrantes de várias partes do Brasil. Todos eles influenciados pela imagem da metrópole, que modela hábitos e cria padrões. A maioria dos imigrantes que se mudaram para São Paulo, por

⁵ Megacidades, por definição, diz respeito a qualquer área urbana contínua formada por mais de 10 milhões de habitantes.

exemplo, fizeram isso com a esperança de conseguir emprego, ter uma casa própria, conquistar prestígio social e financeiro. Ainda assim, mesmo com objetivos comuns, as particularidades são mantidas.

García Canclini cita as periferias como locais restritos dentro do horizonte das grandes cidades. Lá, a sociedade possui sua própria singularidade e as relações são obtidas de acordo com elas.

Ali se elaboram as redes de interação que desempenham modalidades distintas dentro de uma mesma cidade, e só se abrem - limitadamente - às grandes veias da metrópole quando seus habitantes têm de atravessá-la nas viagens para o trabalho, realizar um negócio ou buscar um serviço excepcional (GARCÍA CANCLINI, 2008, p.101).

Em estudo realizado sobre o consumo nos grandes centros, García Canclini nota que há uma desestruturação das experiências das cidades, principalmente no México e em São Paulo, onde a urbanização foi mais rápida que o desenvolvimento dos equipamentos culturais públicos. “Observa-se uma atomização das práticas simbólicas e uma baixa assiduidade, e em queda, nos centros comuns de consumo: cinemas, teatros e espetáculos musicais” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 102). Os movimentos políticos culturais populares também são afetados pela desagregação, se particularizando por terem visões locais e parciais.

Além disto, os estudos realizados no México, São Paulo e Buenos Aires comprovaram que o governo de cada cidade, representado pelo prefeito, se caracteriza por ser relativamente distante da população. Apesar de procurar atender as demandas sociais e políticas, ele não consegue atender de forma concreta todas as solicitações da cidade. “Mesmo quando esses movimentos locais se agrupam, são visões da cidade é a de uma soma de fragmentos, e é muito difícil coordenar ou hierarquizar as demandas de cada um em programas de ampla escala” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 102).

Um dos fatores principais, segundo García Canclini, que impede que estas grandes cidades tenham uma identidade uniforme envolve o surgimento das gangues juvenis. Elas oferecem aos jovens outras maneiras de socialização e acesso aos bens de consumo, diante da perda da expectativa em relação a assuntos pessoais, como problemas com o mercado de trabalho ou com instituições de ensino. Outro fator determinante é a discriminação aos imigrantes. O autor cita o racismo e o humor classista como questões marcantes na vida dessas pessoas. O preconceito, que circula como forma de humor, não é exclusivo das classes mais altas. Ele também faz parte dos programas de televisão e rádio, portanto, da política cultural.

A repercussão de muitos comediantes [...] que ridicularizam estereótipos populares se sustenta tanto em políticas de comunicação de massa discriminatórias quanto em tendências autodepreciativas dos ofendidos. Esta cumplicidade dos subalternos na reprodução da desigualdade faz que se repensem as possibilidades de democratização das políticas culturais e as idealizações da sociedade civil (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 104).

Quando as tradições culturais de diferentes locais se unem, há uma transformação nos cenários das políticas culturais. O histórico não desaparece, mas tem que dividir seu espaço com o resultado dessa hibridização, pois o predomínio passa a ser das culturas eletrônicas transnacionais. A vida deixa de acontecer nos centros históricos e se desloca para os comerciais. Isto acontece não só devido ao surgimento desses novos lugares, mas também por causa do processo de globalização. Com os dispositivos de comunicação, a população deixa de frequentar locais culturais, como apresentações de teatro e outros espetáculos, para acompanhar a cultura dentro da própria residência, por meio do rádio e da televisão. O teórico constata, em uma de suas pesquisas sobre consumo cultural, que na Cidade do México há uma redução do uso dos lugares tradicionais, mesmo com todas as opções históricas da cidade. “Se isto ocorre em um país como o México, com fortes tradições étnicas populares, onde o Estado as incentiva mais do que em outras sociedades, é provável que nos demais a vida simbólica tenha ainda menos eco” (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 107). O uso da tecnologia faz com que os hábitos culturais sejam reorganizados. A mensagem recebida por esses dispositivos passa, cada vez mais, a ser de nível internacional, fazendo com que o foco deixe de ser o local e tradicional.

Logo, as políticas culturais devem levar em conta as necessidades e demandas da população, atendendo as solicitações de acordo com cada público. Mesmo com a massificação, existem setores populares divergentes, que faz com que o comportamento da sociedade seja fragmentado. O autor conclui que para que as políticas culturais sejam democráticas, elas precisam abandonar a concepção de que cada cidade ou nação possui uma única identidade legítima.

2.4 O SURGIMENTO DOS ESTEREÓTIPOS

Vimos até aqui que a identidade é algo mutável e fortemente influenciado por fatores externos que englobam o social, político e cultural. Cada indivíduo pode adquirir múltiplas identidades, de acordo com os campos da sociedade em que está inserido. A identificação em comum por agrupamentos de indivíduos, que se veem portadores das

mesmas características, dá origem a categorização e generalização social. Esse processo origina o que chamamos de estereótipos. Sander Gilman (1985) afirma que as formas estereotipadas funcionam como etiquetas que separam as imagens que temos do mundo real uma das outras. “Todos nós criamos estereótipos. Nós não podemos funcionar no mundo sem eles. Eles nos amortecem contra nossos medos, tornando possível para nós agir como se estivessem em nosso controle⁶” (GILMAN, 1985, p. 16, tradução nossa).

A criação dos estereótipos faz parte de um processo que torna os sujeitos individuais. Ele é iniciado na infância, época em que os traços identitários começam a serem formados. Em um primeiro momento o mundo é visto como uma extensão do “eu”. Com o decorrer do tempo, a criança passa a ter noção da diferença entre o “eu” e o mundo que a rodeia e, depois, inicia um combate a ansiedade, que é associado com a incapacidade de controlar a palavra, ajustando sua imagem mental de pessoas e coisas. Quando a criança começa a distinguir essas formas, a estrutura de si mesmo em relação ao mundo é construída sobre a ilusão de que o mundo é dividido entre “nós” e “eles”. “Estereótipos surgem quando nossa integração é ameaçada. Eles são parte da nossa maneira de lidar com as instabilidades da nossa percepção de mundo. Isto não quer dizer que são bons, somente que são necessários⁷” (GILMAN, 1985, p.18, tradução nossa). O autor argumenta que a estrutura da forma estereotipada parece simples, mas não é. A complexidade faz parte das circunstâncias sociais em que ele é encontrado. Os modelos de controle estão conectados às estruturas da sociedade que fornecem status e significado para o sujeito e a autoestima está ligada à imagem que o indivíduo faz de si mesmo e dos outros objetos significativos do mundo social.

Walter Lippmann (1970) explica que a sociedade retira da cultura de forma estereotipada o que foi pré-definido por ela. “Na maior parte das vezes, não vemos primeiro para depois definir, mas primeiro definimos e depois vemos” (LIPPMANN, 1970, p. 151), ou seja, o que achamos ser um acontecimento, nada mais é do que uma transfiguração dele. O que é relatado pelo indivíduo conhecedor do assunto é apenas uma das visões do ocorrido. O depoimento é composto de uma das faces do evento e de nossa criatividade. Não fossem os estereótipos (não só os criados pela mídia como forma de personagens para a identificação do público, mas também o dos códigos morais, políticos e econômicos) e a desatenção dos

⁶ “Everyone creates stereotypes. We cannot function in the world without them. They buffer us against our most urgent fears by extending them, making it possible for us to act though their source were beyond our control”.

⁷ “Stereotypes arise whe self-integration is threatened. The are therefore part of our way of dealing whit the instabilities of our perception of the world. This is not to say that they are good, only that the are necessary”.

indivíduos, seria possível ver com mais clareza as situações. Fato é que nossas conexões são feitas de acordo com o repertório cultural que possuímos. Nossas visões são baseadas em visões e percepções anteriores de determinado símbolo ou valor e, quando vemos algo novo, associamos com o que já conhecemos. Por serem rígidos, os estereótipos podem ser passados de geração em geração.

As mais sutis e penetrantes de todas as influências são as que criam e mantêm o repertório dos estereótipos. Dizem-nos tudo sobre o mundo antes que o vejamos. Imaginamos a maioria das coisas antes de experimentá-las. E a menos que a educação nos tenha tornado agudamente conscientes, essas preconceções governam profundamente todo o processo de concepção (LIPPMANN, 1970, p. 156).

O surgimento em massa desses modelos preconcebidos faz com que nossa existência seja marcada por um aglomerado de opções pré-determinadas, além de poder resultar em preconceito, já que os caracteres nacionais giram em torno de questões étnicas, políticas, sexuais, entre outras. As imagens que são estabelecidas de forma prematura podem ocasionar tanto julgamentos positivos, quanto negativos.

Para Hall (1997b), a criação dos estereótipos faz com que as pessoas sejam reduzidas a poucas, simples. São esquemas classificatórios que se encaixam de acordo com as culturas e que são facilmente apreendidos e reconhecidos, reduzindo, assim, as pessoas a essas características e fazendo com que se tornem simplificadas. Esse processo naturaliza as diferenças. Além disto, os estereótipos implantam uma divisão entre o “normal” e o “anormal”, “aceitável” do “não aceitável”. Logo depois exclui tudo que não se enquadra, que é divergente. Hall afirma que as formas estereotipadas tendem a recorrer a desigualdades de poder, pois classifica os indivíduos como a norma determina e exclui os outros que não se encaixam no padrão. Vale ressaltar que o poder citado por Hall não diz respeito somente a termos de coesão física ou restrição, mas também ao poder de representação simbólica, de marcar e de classificar.

O teórico utiliza a representação racial para tratar a imagem estereotipada. Seu objetivo é entender como o diferente é estabelecido no imaginário da população, baseando-se no exemplo dos negros. Segundo ele, esta prática de representação teve início no encontro do Ocidente com o negro em três momentos distintos: no século XVI, com o trabalho escravo; no século XX, com a colonização da África; e com o pós Segunda Guerra Mundial, em que os negros migraram para a Europa e para o Norte da América. Na Idade Média, a imagem da África construída pela civilização europeia era ambígua, o lugar era considerado misterioso, com uma imagem associada à Igreja Cristã. Com o decorrer do tempo, essa percepção sofreu alteração e os negros passaram a ser relacionados com a natureza, como seres primitivos,

contrastando com o mundo civilizado. O pensamento do Iluminismo considerava o continente africano algo ligado à monstruosidade. Havia o medo, por parte dos brancos, da miscigenação generalizada e o argumento das diferenças fisiológicas e físicas dos negros, que eram tidas como inferiores.

A exploração da África produziu inúmeras representações populares, que foram disseminadas por meio de imagens publicitárias. Por meio da racialização de anúncios “os lares de classe média vitoriana viraram espaços para a exibição de um espetáculo imperial, enquanto as colônias, em especial a africana, se tornou um teatro para expor o culto vitoriano da domesticação e reinvenção do gênero⁸” (MCCLINTOCK *apud* HALL, 1997b, p. 240, tradução nossa). Para Hall, esse discurso racista faz uma ligação binária. Existe uma forte oposição entre o branco e o negro, o civilizado e o selvagem. Durante a escravidão, os negros eram considerados naturalmente trabalhadores, nascidos para a servidão. Ao mesmo tempo eram vistos como preguiçosos para desempenharem as atividades impostas e insatisfatórios para seus senhores. Fora isto, eram tratados como simples e sem cultura, o que os tornavam geneticamente incapazes de serem civilizados. Essa naturalização da diferença permitia afirmar que as alteridades entre negros e brancos eram naturais, portanto fixas e permanentes.

Os vestígios dos estereótipos raciais persistiram durante o século XX. Durante o abolicionismo surge uma ideia de humanidade comum, em oposição às representações das diferenças. Mesmo assim, “Os negros ainda são vistos como infantis, simples e dependentes, embora capazes e em seu caminho para (depois de um aprendizado paternalista) algo mais como a igualdade com os brancos⁹” (HALL, 1997b, p. 247, tradução nossa). Continuam sendo representados como ansiosos pela liberdade ou com gratidão por terem sido libertados pelos brancos.

Hall dispõe do cinema hollywoodiano para mostrar que, apesar de todas as reviravoltas e mudanças, o repertório de figuras estereotipadas dos tempos da escravidão não foi totalmente abolido. Na década de 1930, por exemplo, era possível ver negros fazendo papéis subordinados e simplórios. Cerca de 20 anos depois que o problema da raça começou a ganhar um espaço cauteloso sob a perspectiva liberal branca. A partir das décadas de 1980 e 1990 foi iniciado um movimento de “revolução” negra, que aconteceu sob o fim da vontade

⁸ “The victorian middleclass home became a space for the display of imperial spectacle and the reinvention of race, while the colonies, in particular África, became a theatre for exhibiting the victorian cult of domesticity and the reinvention of gender”.

⁹ “Black people are still seen as childish, simple and dependent, though capable of, and on their way to (after a paternalist apprenticeship), something more like equality with whites”.

integracionista do movimento dos direitos civis, o aumento dos guetos negros e o crescimento da pobreza e criminalização. No entanto, essa época veio acompanhada do crescimento da autoconfiança e insistência do respeito pela identidade cultural negra.

Outro meio comunicacional que dispõe de uma posição de prestígio na sociedade, por funcionar como forte difusora de sentidos, é a televisão. Sua pretensão de neutralidade leva a crer que as imagens que vão ao ar, mesmo que sejam forçadas e dramatizadas, são “verdadeiras”, “reais”. Por intermédio dela, significados são inseridos nos indivíduos como ideologias, que influenciam no cotidiano, alteram padrões comportamentais e inspiram modismos. Alguns formatos televisivos compõem personagens. Neles é feita a personalização de valores e a representação de identidades, que entram em contato com os telespectadores e provocam nele o sentimento de identificação ao traduzirem personalidades assimiláveis. Tais personagens influenciam psicologicamente e fazem com que haja uma “adoção voluntária de seus sistemas de valores” (Trinta, 2008, p. 36).

As produções para televisão e cinema recordam arquétipos e fazem projeções para a criação dos chamados estereótipos. O uso de modelos míticos faz com que a assimilação seja eficaz, já que toda comunidade possui em seu repertório cultural imagens e personagens que são usados como símbolo e que são repassados de geração em geração, dando verdadeiro significado a história. Aluizio Trinta (2008) afirma que a mídia utiliza tais arquétipos como protótipos, para testar a aceitação do público e perceber se há reconhecimento. Sendo o retorno positivo, os protótipos são transformados em estereótipos, que não demandam esforço de reflexão, permitindo, assim, rápida identificação.

Trinta (2008) argumenta que os modelos “redundam em simplificação exagerada de características comportamentais específicas. Afetam, sobretudo minorias: *imagens* preconceituosas são francamente discriminatórias” (TRINTA, 2008, p. 47). Os estereótipos geralmente têm efeitos verdadeiros nas relações sociais. Algumas vezes, ao conhecer determinado indivíduo logo já o interpretamos e caracterizamos em um modelo já conhecido. Tentamos o encaixar em uma das pré-definições que são impostas pela nossa cultura. Isso provoca o que Trinta chama de “miopia social”.

No decorrer das temporadas de *Orange is the new black* somos apresentados a uma série de estereótipos femininos que englobam diversas questões. Temos, por exemplo, estereótipos raciais e étnicos, representados pelas negras e latinas, em que cada mulher pertencente a um dos grupos se acha melhor do que as do outro grupo, abrindo margem para a existência de preconceitos e racismo; os estereótipos sociais-econômicos, que podem ser exemplificados através do pré-julgamento da personagem principal, Chapman, que por se

tratar de uma pessoa de classe média logo é associada a uma imagem de pessoa metida, patricinha; e os estereótipos sexuais e de gênero, que são representados pelas lésbicas e trans, entre outros.

2.5 O CONCEITO DE REPRESENTAÇÃO

Para Hall (1997a) a representação surgiu para conectar sentido e linguagem à cultura. Ela é peça fundamental no processo pelo qual é dada a criação e o intercâmbio de sentidos entre os indivíduos de determinada cultura. Através da utilização da linguagem, signos e imagens, coisas são representadas. Munindo-se do sentido de representação dado pelo Shoter Oxford English Dictionary, o autor afirma que:

- 1 Representar algo é descrevê-lo ou retratá-lo, trazê-lo à mente por descrição ou retrato ou imaginação; fazer uma relação com algo que tínhamos em nossas mentes ou sentidos previamente [...];
 2 Representar também significa simbolizar, responder por, ser uma amostra de, ou substituir (HALL, 1997a, p. 16)¹⁰.

O autor explica que para entendermos a ligação entre a representação, linguagem e cultura, é necessário abordar algumas teorias sobre como a linguagem é usada para representar o mundo. Quando olhamos um objeto, qualquer que seja, imediatamente o reconhecemos e o associamos ao sentido que conhecemos dele. Mesmo se pararmos de olhar para tal objeto, podemos continuar pensando nele, pois temos conosco a imagem visual do que ele significa. Quando dizemos em voz alta o nome desse objeto, estamos transferindo o conceito de nossa percepção mental para a palavra que acabamos de dizer. Desta forma, damos sentido ao objeto pela linguagem. Ao pensar nele, estamos pensando na verdade no seu conceito, que é o signo linguístico que nós usamos. “Representação é a produção do sentido dos conceitos da nossa mente pela linguagem. Ela é o elo entre conceitos e linguagem que nos permite referir ao mundo ‘real’ dos objetos, pessoas ou eventos, assim como ao mundo imaginário¹¹” (HALL, 1997a, p. 17). Logo, temos dois sistemas de representações envolvidos.

O primeiro diz respeito às representações mentais, sem elas não conseguiríamos interpretar o mundo significativamente. “O sentido depende do sistema de conceitos e

¹⁰ “1 To represent something is to describe or depict it, to call it up in the mind by description or portrayal or imagination; to place a likeness of it before us in our mind or in the senses [...]

2 To represent also means to symbolize, stand for, to be a specimen of, or to substitute for; as in the sentence”.

¹¹ “Representation is the production of the meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to refer to either the ‘real’ world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events.”

imagens formados em nossos pensamentos que podem responder por ou ‘representar’ o mundo, permitindo a nós que façamos referência a coisas tanto dentro quanto fora de nossas cabeças¹²” (HALL, 1997a, p. 17). O autor ainda ressalta que cada um de nós interpreta o mundo de um jeito único e particular, mas podemos nos comunicar com outras pessoas porque compartilhamos praticamente o mesmo quadro de conceitos, então tomamos os significados de maneira semelhante.

Entretanto, esse quadro compartilhado não é suficiente. É necessário o segundo sistema de representação, que consiste na linguagem. Nosso mapa de conceitos precisa ser traduzido em uma linguagem que todos entendam e possam, assim, relacionar os conceitos com as palavras escritas, sons ou imagens, ou seja, com os signos. Seus sentidos só podem ser realmente interpretados e compreendidos quando os indivíduos compartilham além da mesma cultura, um mapa conceitual semelhante. No núcleo do processo de significação da cultura existem dois sistemas que estabelecem relação entre si. O primeiro dá sentido ao mundo pela criação de um agrupamento de correspondências ou de uma cadeia de equivalência entre as coisas. O segundo depende do conjunto de correspondências dos nossos mapas de conceitos e os signos. A representação é, portanto, a conexão entre as coisas, conceito e signos.

Hall (1997a) revela dois tipos de signos. Os visuais são os chamados de icônicos, por carregarem em sua forma uma semelhança com o objeto, pessoa ou evento, que está representando. Já os signos escritos ou falados são chamados de indexicais, pois não carregam nenhuma relação óbvia com o que faz referência. Sendo que este é arbitrário, uma vez que, por princípio, qualquer conjunto de letras pode ser usado para referir qualquer objeto. O autor então questiona: como indivíduos que dividem a mesma cultura, o mesmo mapa conceitual, falam a mesma língua, escrevem do mesmo modo, sabem que a combinação arbitrária de qualquer palavra, como *ÁRVORE*, por exemplo, tem tal significado? A primeira possibilidade de explicação é a de que os objetos por eles mesmos já fixam seu sentido verdadeiro de alguma forma. Porém, o sentido não está no objeto e, sim, na palavra. São as pessoas que incorporam significado à palavra de maneira tão convincente que, após algum tempo, ele se torna natural.

*O sentido é construído pelo sistema de representação. Ele é construído e fixado pelo código, que estabelece a correlação entre nosso sistema conceitual e nossa linguagem de maneira que cada vez que pensamos em uma árvore, o código nos diz para usar a palavra em português *ÁRVORE*, ou a palavra francesa *ARBRE*. O código nos diz que, na nossa cultura – isto é, nos nossos códigos conceituais e de*

¹² “In the first place, then, meaning depends on the system of concepts and images formed in our thoughts which can stand for or ‘represent’ the world, enabling us to refer to things both inside and outside our heads.”

linguagem – o conceito ‘árvore’ é representado pelas letras Á, R, V, O, R, E, arranjadas em certa sequência (HALL, 1997a, p. 21)¹³.

Os códigos servem para fixar a relação entre conceito e signo e estabilizar o sentido de diferentes culturas. Segundo Hall eles nos indicam qual linguagem vamos usar pra explicitar tal ideia e permitem a tradução do termo, para que o enunciador possa transmitir para ouvinte a mensagem correta. A tradutibilidade é fixada socialmente e fixada na cultura. As pessoas internalizam os códigos que permitem que conceitos sejam expressados por meio dos sistemas de representação e, desta maneira, entendem as ideias que são comunicadas usando esses mesmos sistemas. Por ser resultado de convenções sociais, o sentido não pode nunca ser finalmente fixado. O teórico explica que a sociedade pode concordar e permitir que as palavras carreguem tais sentidos e que obviamente deve existir algum tipo de fixação do sentido da linguagem, pois não podemos apenas decidir que uma palavra que já possui um sentido, seja alterada por outra sequência de letras e exigir que todos entendam. “O principal ponto é que o sentido não é inerente às coisas, no mundo. Ele é construído, produzido. É o resultado de uma prática significativa – uma prática que produz sentido, que faz as coisas significarem¹⁴” (HALL, 1997a, p. 24).

Existem três maneiras de entender a representação do sentido na linguagem, conforme Hall. Na abordagem reflexiva, o sentido é pensado como se estivesse sobre o objeto, pessoa ou evento, e a linguagem é como um espelho que reflete o sentido verdadeiro, como já existe no mundo. O teórico explica que, de alguma forma, a teoria está correta, já que os signos visuais possuem relação com o formato do que ele representa. Ainda assim existem palavras, sons e imagens que se referem a mundo imaginários, em que não existe um objeto para os representarem.

A segunda abordagem é a intencional. Ela “defende que é o interlocutor, o autor, que impõe seu único sentido no mundo, pela linguagem. As palavras significam o que o autor pretende que elas devem significar¹⁵” (HALL, 1997a, p. 25). Porém, a base da linguagem é a comunicação, que depende das convenções linguísticas e dos códigos compartilhados. Por

¹³ “The meaning is constructed by the system of representation. It is constructed and fixed by the code, which sets up the correlation between our conceptual system and our language system in such a way that, every time we think of a tree, the code tells us to use the English word TREE, or the French word ARBRE. The code tells us that, in our culture - that is, in am. conceptual and language codes - the concept 'tree' is represented by the letters T,R,E,E, arranged in a certain sequence”.

¹⁴ “The main point is that meaning does not inhere in things, in the world. It is constructed, produced. It is the result of a signifying practice - a practice that produces meaning, that makes things mean.”

¹⁵ “Things don't mean: we construct meaning, using representational systems - concepts and signs.”

mais que o indivíduo possua uma linguagem individual, ela precisa se adequar as regras gerais para ser entendida. Por último está a abordagem construcionista ou construtivista. Ela diz respeito ao caráter público e social da língua, reconhecendo que nem as próprias coisas nem os indivíduos podem fixar sentido à determinada coisa. “As coisas não significam: nós construímos sentido, usando sistemas representacionais - conceitos e signos” (HALL, 1997a, p. 25), Hall ressalta que de acordo com essa abordagem nós não devemos confundir o mundo material, as práticas e os processos simbólicos. em que as representações, os sentidos e as linguagens funcionam. Logo, a representação é a elaboração de sentido através da linguagem que possuímos. Para os construcionistas, os sujeitos usam os signos, dispostos em diferentes linguagens, para se comunicarem com outros sujeitos. Tais linguagens podem representar coisas reais ou coisas imaginárias.

Compreender o conceito de representação é fundamental para que possamos utilizá-lo no decorrer da análise que será feita posteriormente. *Orange is the new black* é uma produção seriada que aborda diferentes representações femininas e arquétipos de gênero. A série trabalha na desconstrução da representação feminina produzida socialmente, que possui uma imagem patriarcal e associa as mulheres a atividades domésticas. Além disto, apesar da narrativa acontecer em função da história de duas mulheres brancas e de classe média alta, ela cede espaço para que minorias sejam representadas. Isto acontece, por exemplo, com a valorização dos papéis das negras, que, em alguns momentos, faz com que as protagonistas fiquem em segundo plano. Em muitas situações é possível perceber a tentativa de inserção de representações que mostrem, mesmo que parcialmente, o processo complexo que envolve ser mulher, principalmente fazendo parte de grupos minoritários.

3 A SÉRIE *ORANGE IS THE NEW BLACK*

Nesta seção iremos discutir os diferentes formatos de ficção televisiva, como, por exemplo, o unitário, o seriado e a série. Para analisar nosso objeto de estudo é preciso entender em qual gênero ele se enquadra e quais as principais diferenças e semelhanças entre esses formatos.

Também falaremos sobre o surgimento de um novo modo de consumo de audiovisual, implementado pela plataforma online Netflix. A estratégia da empresa provocou alterações nas formas de distribuição de produtos que até então eram oferecidos pela televisão. Por fim, apresentaremos as quatro temporadas de *Orange is the new black* e as principais personagens que participam da história.

3.1 FORMATOS TELEVISIVOS DE FICÇÃO

A televisão ainda é o dispositivo dominante e com maior penetração no cotidiano da sociedade, mesmo diante das transformações na tecnologia e na cultura. Isto é possível devido ao seu poder de adaptação às novas mídias, que permite que suas produções interajam com outros instrumentos tecnológicos, como celulares e computadores. A relação entre a TV e estes novos conjuntos de meios de comunicação tem proporcionado o surgimento de outros formatos, que estão mudando o modo de consumo e circulação das produções audiovisuais. Um exemplo é a websérie, que mantém até certo ponto as tradições das ficções televisivas, porém possui um modelo de distribuição diferente. Para compreender as remodelações das ficções seriadas é necessário relembrar a origem dos formatos e seus desenvolvimentos.

Adriana Coca e Alexandre Santos (2014) explicam que o primeiro gênero de massa da narrativa de ficção seriada escrita foi o folhetim. Ele foi criado pelo jornalista Émile de Girardin, em 1836, no jornal *La Presse*. Nesta época, eles eram divulgados no rodapé da primeira página. Anos depois, os jornais começaram a veicular anúncios que eram cobrados por palavras. Segundo os autores, nesse intervalo, os jornais parisienses *La Presse* e *Le Siècle* deram início à divulgação de narrativas escritas por romancistas, que eram publicadas no espaço destinado ao folhetim. Assim, as histórias seriadas que conhecemos atualmente, fragmentadas e contadas por meio de capítulos ou episódios, tiveram seu surgimento nos jornais do século

XIX. Os principais escritores de folhetim¹⁶, no período, foram: Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Pierre du Terrail e Eugène Sue.

Conforme Coca e Santos, o primeiro modelo de produção seriada audiovisual foi feito para o cinema por volta de 1913, ano em que surgiram os primeiros traços de serialização, ainda amadores, incorporados pela televisão logo depois.

É fato que razões intrínsecas à natureza televisual devem ser consideradas. A audiência da televisão é dispersa e o enunciado televisual deve ser capaz de solicitar o telespectador para si. Isso justifica o porquê de a televisão adotar a serialização como uma das suas principais formas de estruturação, o que implica conceber um padrão que se repete, com variações maiores ou menores, assim como acontece na produção industrial (COCA; SANTOS, 2014, p. 5).

Desta forma, a repetição é um padrão de organização do conteúdo. A reiteração das ideias, histórias e personagens ajuda o telespectador a se situar no assunto. Os autores, no entanto, esclarecem que esta repetição não é sinônimo de redundância. Ela serve apenas para recapitular o que já foi deixado em aberto – estrutura presente desde a época dos folhetins.

Renata Pallottini (2012) descreve as obras ficcionais seriadas como histórias, mais ou menos longas e fracionadas, inventadas por um ou mais autores, representada por atores, que são transmitidas por linguagem e recursos de televisão para contar enredos.

Tudo isso junto, teatro, narrativa, cinema, rádio e mais alguma coisa peculiar, redundou nas histórias televisadas cada vez mais atraentes, na medida em que veicularam um conteúdo intencionalmente simples, tornado interessante pelas técnicas mais sofisticadas e, ainda, de atores cada vez mais mitificados e idolatrados (PALLOTTINI, 2012, p. 24).

Podemos abordar dois tipos de formatos de ficção para a televisão. O primeiro é o formato unitário, em que temos uma obra que é levada ao ar de uma só vez, com duração de aproximadamente uma hora, que conta uma história com começo, meio e fim, que esgota sua proposição na unidade e nela se encerra. Pallottini conta que esse tipo de formato surgiu no Brasil com o teleteatro ao vivo. Seu texto seguia os padrões do teatro, mas, posteriormente, foi adaptado para a linguagem da TV. O unitário se diferencia do teleteatro por permitir que as cenas sejam feitas em cenários externos e não somente dentro do estúdio de televisão.

Os programas de maior duração, não são considerados unitários. Podemos classificá-los como minisséries, seriados e telenovelas. A autora explica que o primeiro trata-se de uma telenovela curta, que possui texto totalmente fechado quando começam as gravações. Já possui história definida e, portanto, não comporta mudanças como a telenovela

¹⁶ O folhetim chegou ao Brasil praticamente na mesma época em que surgiu na França. Em 1838, o *Jornal do Comércio*, publicou Capitão Paulo de Dumas.

brasileira. Em seu início, era composta por dez capítulos ou um pouco mais, em que se apresentava, em linguagem televisiva, um romance consagrado da literatura mundial. Sua estrutura segue uma linha central de ação, em que são dispostos incidentes menores, que fazem parte da trama básica. Segundo Pallottini, atualmente este formato possui de cinco a 20 capítulos. Sua duração é arbitrária, mas não pode de maneira alguma alcançar o mesmo número de capítulos das telenovelas.

Pareceria, mesmo, que a minissérie nada mais é que uma telenovela pequena. No entanto, em sua técnica de escrita, ela se assemelha mais a um filme mais longo de cinema. Supõe apenas uma trama importante, desenvolvida ao longo dos capítulos, e não a multiplicidade de tramas que caracteriza a telenovela (PALLOTTINI, 2012, p. 28).

Sobre os seriados, a autora afirma que são produtos estruturados em episódios independentes que possuem, cada um, unidades relativas. A unidade total é ligada ao seriado como um todo, mas se diferencia por não possuir uma sequência obrigatória como a das minisséries. Sua linha de ação é dada pelo protagonista, tema ou época. “Fundamentalmente, a unidade se dá por um propósito do autor, uma visão de mundo que ele pretende transmitir” (PALLOTTINI, 2012, p. 30). Os episódios do seriado possuem uma unidade mista, entre a estrutura do unitário e a do capítulo. Cada um possui um enredo que conta uma história inserida no contexto e respeita as características do programa em seu sentido geral. Portanto, podem ser vistos independentemente, pois possuem uma unidade suficiente, às vezes até sem ordem cronológica de produção.

A unidade total do conjunto é dada pelo autor e pela produção. Essa base de unidade se consubstanciará em personagens fixas, no tratamento de uma época, de um problema, de um tema [...]. É isso que, realmente, unifica o seriado. Seus episódios serão, pois, uma consequência desse tratamento básico, dessa cosmovisão, e terão como característica a convergência da unidade relativa de cada episódio com a unidade do seriado como um todo (PALLOTTINI, 2012, p. 31).

Já as novelas, tiveram surgimento através das canções de gesta, cantadas por trovadores que mesclavam o real do imaginário. Mesmo atualmente, elas honram características marcantes de sua antecessora, como, por exemplo, sua extensão e dimensão. As antigas canções podiam ser estendidas até atingirem tamanho excepcional e não se preocupavam com o equilíbrio de suas dimensões, nem com realismo e coerência. Além disto, assim como em sua origem, as novelas são enredadas, enoveladas, pois cruzam diferentes tramas, histórias e linhas de ação.

Falando especificamente do modelo brasileiro, Pallottini afirma que telenovelas são “imagens televisivas, com diálogo e ação, criando conflitos provisórios e conflitos definitivos; os conflitos provisórios vão sendo solucionados e até substituídos no decurso da

ação, enquanto os definitivos - os principais - só são resolvidos no fim” (PALLOTTINI, 2012, p. 33).

A telenovela possui diferentes grupos de ação, que se relacionam direta ou indiretamente, e protagonistas, que ganham destaque dentro da trama com suas histórias. No Brasil é comum que os capítulos comecem a serem gravados antes de a história estar completa. A redação continua com a produção no ar. Desta maneira, é possível observar as reações do público, que julgam de maneira crítica, e realizar pequenas alterações no decorrer da trama para alcançar a satisfação dos telespectadores. Porém, a autora ressalta que não é só a audiência que determina o desenvolvimento da novela. Existem também outros fatores, como a vontade do autor e dos criadores, a tendência a melhorar e progredir e aspectos estéticos e artísticos.

Podemos afirmar, deste modo, que a telenovela é uma obra aberta, ou seja, é escrita a medida que é produzida¹⁷. É mais complexa, mais longa e com mais tramas e histórias que se cruzam. Além disto, deve ser redundante, pois muitas vezes o telespectador se distrai com outras atividades e não acompanha fielmente as produções televisivas. “Não se pode bastar com menções rápidas a fatos novos: esses fatos serão mostrados uma e outra vez até que toda a audiência tome conhecimento deles” (PALLOTTINI, 2012, p. 35). Ao contrário, as minisséries são obras fechadas, que possuem sua história definida e seguem um roteiro escrito previamente. Ela se mantém em limites. “Ali a personagem é o que se propõe a ser desde o princípio. Suas ações finais são consequências dos comportamentos iniciais; ela é coerente e está em conformidade com o que se pede nos melhores compêndios” (PALLOTTINI, 2012, p.35).

Telenovelas e minisséries possuem divergências significativas quanto aos meios de produção e estrutura. No entanto, como os formatos seriado e unitário se diferenciam? Pallottini (2012) argumenta que o unitário, como já dito anteriormente, conta uma história completa, única, que é dada em um único episódio.

O unitário para por aí. Diz e mostra o que tem a dizer e mostrar. Não se trata de um seriado que conservaria, mantendo-as unidas, personagens fixas. No unitário, não. Nele a personagem é apresentada e desenvolvida tem de ser construída e realizada naquela hora, hora e meia, de duração do programa (PALLOTTINI, 2012, p. 37).

Diferentemente dos outros formatos, o autor possui uma única chance de que seu produto seja correto e bem sucedido. Ele precisa ser incisivo, pois seu tempo de exibição é curto. Além do mais, pode até trabalhar com um número significativo de atores, porém estes

¹⁷ No Brasil há algumas exceções. O SBT já produziu novelas que só foram exibidas tempos depois que a gravação foi concluída, entre os exemplos estão: “Pérola Negra” (1998), “O Direito de Nascer” (2001), “Corações Feridas” (2012). A Record, recentemente, fez a mesma coisa com “Escrava Mãe” (2016).

serão figurantes. Personagens principais, com funções e ações, são poucos. O unitário tem sua unidade dramática desenvolvida por meio de um propósito básico gerador de consequências, mesmo tendo pequenas ações e mudanças que podem interferir no produto final.

O seriado, por sua vez, possui características um pouco distintas. Seus episódios possuem começo, meio e fim (assim como o unitário) mas sua história está inserida no total da trama. “O seriado funciona, me parece, por acumulação; ao longo de sua feitura, os autores vão criando os casos, as histórias, os enredos que poderiam ter envolvido aquele grupo humano e que tenha a ver com a filosofia geral que conduz a série” (PALLOTTINI, 2012, p. 42). É necessário que seu primeiro episódio seja claro a respeito das personagens principais, mostrando suas características, relações com as outras personagens, objetivos de vida, entre outros. Deve ser, também, interessante para chamar a atenção. Ele precisa vender a trama, para que o espectador sempre se lembre de que em determinado dia da semana, em tal horário, possui o compromisso de acompanhar o seriado. Já os próximos episódios, devem sempre ter alguma coisa a ver com que foi apresentado no primeiro e uma novidade, que se oponha ao que já foi mostrado.

O seriado em si, cada episódio dele, deve ser capaz de prescindir do conhecimento do primeiro episódio; é uma contradição, sem dúvida. O primeiro episódio tem de ser exemplar e abrangente; quem o vir saberá para onde vai o programa todo. Quem não o conhece ainda assim é capaz de apreciar um episódio subsequente. Aí está o segredo de continuidade do seriado (PALLOTTINI, 2012, p. 46).

No caso do primeiro capítulo de uma telenovela a situação é diferente. Geralmente, quando uma novela começa é porque outra terminou e lhe cedeu lugar. O público já estava acostumado e apegado à história anterior, pois passou longos seis meses, ou mais, acompanhando toda a trajetória das personagens. De acordo com Pallottini, ele “resiste, irrita-se, rebela-se contra a intromissão de gente estranha naquele horário em que ele estava acostumado a receber em sua casa determinadas personagens e somente aquelas” (PALLOTTINI, 2012, p. 71). O primeiro capítulo da nova telenovela possui a obrigação de fazer com que o telespectador se desligue emocionalmente da antiga ficção e se interesse pela nova história. Podemos dizer até que, em alguns pontos, ele se assemelha ao primeiro episódio de um seriado: ambos fazem a apresentação dos personagens, ambiente e clima da história e introduzem o conflito principal.

Pallottini explica que existem duas teorias para o primeiro capítulo. A primeira diz respeito a pequenos flashes de cada uma das tramas e subtramas que irão ser desenvolvidas dentro da novela, pois, desta forma, o espectador tem conhecimento das histórias que acontecerão paralelas à linha principal e verá as personagens, cenários e suas

peculiaridades. Na segunda teoria, o autor da novela mostra claramente o assunto que pretende desenvolver para que o espectador fique ciente do que pode esperar nos próximos capítulos. “Baseia-se na suposição de que o espectador deve logo, e quase exclusivamente, ser posto a par do núcleo da ação principal” (PALLOTTINI, 2012, p. 73). A autora destaca que no interior deste núcleo, por causa de conflitos, acontecerão as variações e as mudanças no drama.

Coca e Santos (2014) apresentam outros dois formatos de obras seriadas: o sitcom e a série. O primeiro tem como nome a abreviação de *situation comedy*. Ele teve sua origem na TV na década de 1950. Trata-se de uma obra encenada para um auditório (que pode ser presumido ou estar presente no estúdio) e que utiliza poucos recursos de cenários e possui um elenco fixo. Tal elenco tem como objetivo satirizar situações cotidianas. “O espectador, quando presente, interage com as cenas através dos aplausos e risadas ou, quando não é mostrado, as risadas (clacs) são inseridas na trama, tal recurso é uma marca registrada do formato” (COCA; SANTOS, 2014, p. 6).

O segundo formato, diferentemente do seriado, não apresenta episódios independentes. A trama das séries é desenvolvida através da construção de relações entre o final dos episódios, chamadas de gancho. Pallottini (2012) utiliza os antigos folhetins, mencionados anteriormente, para falar deste recurso. Ele tem a função de criar expectativa e fazer com que o espectador procure no próximo capítulo algo que foi lançado no ar no capítulo anterior. Segundo ela, isso se consegue quando, no final de um dos episódios, é feita uma promessa de revelação, o fim de uma dúvida, a resolução de um problema, ou seja, uma novidade, e no início do episódio seguinte é estabelecida a reconciliação. Ele tem a função de fazer a história andar. Vai costurando detalhes na linha de ação principal e dando sentido ao desenvolvimento da história.

O gancho supõe, muitas vezes, uma pergunta em que se coloca a questão e a resposta fica para o dia seguinte. Essa resposta pode significar a revelação de algo desconhecido do interlocutor, do público ou de ambos. O conhecimento que decorre da resposta modifica a matéria da ficção; como conhecimento, é novo e, como tal, é interessante (PALLOTTINI, 2012, p. 104).

Um dos métodos clássicos de pergunta e resposta é a revelação. Em uma cena em que alguém bate a porta e o protagonista vai abrir, por exemplo, fica a dúvida do que vai acontecer em seguida, pois o espectador não conhece quem está do outro lado da porta, nem que mensagem esse indivíduo traz.

Podemos afirmar, então, que a produção audiovisual *Orange is the new black* consiste em uma série, pois possui todas as características deste gênero. Seus episódios têm

uma sequência que deve ser obedecida para que a história faça sentido e, no final de cada um, é possível identificar o gancho que irá ganhar continuidade no próximo episódio. Apesar de sermos apresentados a cada capítulo a uma personagem diferente e sua história, a trama principal só é finalizada, totalmente ou em partes, no último episódio de cada temporada.

Por fim, ao falarmos dos formatos ficcionais televisivos também é importante citar a questão do tempo na televisão e, para isto, é necessário mais uma vez distinguir o unitário, seriado, minissérie e telenovela. No unitário, segundo Pallottini (2012), o tempo deve ser resolvido como no cinema ou teatro. Em alguns unitários de TV, que possuem técnica teatral, muitas vezes o tempo decorrido na ficção é o mesmo na vida real, como acontece em algumas peças de teatro. Já nos casos de técnica cinematográfica, existe a possibilidade de gravar as cenas e o tempo é tido de um quadro para o outro, apenas com essa alternância. No caso dos seriados, o tempo é bem parecido. Além dos cortes citados, que indicam a passagem do tempo dentro do mesmo episódio, temos também a mudança de tempo de um episódio para outro.

Na telenovela e na minissérie, que vão ao ar quase que diariamente, a passagem do tempo é feita dentro do capítulo. “É raro que se façam passagens de tempo de um capítulo a outro, devido, novamente, à técnica de criação do suspense, ao gancho” (PALLOTTINI, 2012, p. 117). Um capítulo que termina em uma determinada cena, tende a ter sua continuidade no próximo capítulo. Portanto, a cena continua e o tempo também. “É normal que o capítulo seguinte desenvolva e resolva essa mesma cena, satisfazendo a expectativa, deslindando o mistério e *não* dando um salto no tempo, ignorando o problema criado” (PALLOTTINI, 2012, p. 117). Quando a passagem se refere a um espaço maior de tempo, como um dia para o outro, é comum utilizar o recurso das vinhetas com imagens que traduzam essa mudança da noite para o dia e vice-versa.

Atualmente, o Netflix proporcionou mudanças na forma de distribuição de produções. Com o objetivo de oferecer produtos para serem visualizados quando o cliente preferir, a marca afetou diretamente o consumo dos audiovisuais. Se antes o público precisava esperar, pelo menos, até o dia seguinte para saber o que acontecia em determinada série ou seriado, agora, por meio do serviço de *streaming* da plataforma, ele pode assistir todo o conteúdo de uma só vez. A empresa disponibiliza as produções por temporadas, ou seja, no dia do lançamento o espectador consegue ter acesso a todos os episódios.

Com a TV aberta era necessário estudar os melhores horários para criar a programação do canal e produzir conteúdo sempre visando prender a atenção do telespectador através dos ganchos. O sucesso de um programa depende da hora em que ele é exibido. É

preciso cativar um público fiel, que está disposto a parar suas atividades todos os dias e dedicar seu tempo para acompanhar a produção. Essa forma de distribuição não permite autonomia aos consumidores. Já o Netflix não está sujeito ao fator temporal, pois seus produtos podem ser vistos em qualquer horário, quantas vezes forem necessárias. Além do mais, seu modo de serviço segue um costume bastante comum do público: assistir mais de um episódio por dia seja ele produção própria do site ou de outros autores.

3.2 *ORANGE IS THE NEW BLACK*

Orange is the new black é uma das produções originais Netflix de grande sucesso. Trata-se de uma comédia dramática, inspirada no livro autobiográfico de Piper Kerman¹⁸, uma jovem de classe média alta que passou pouco mais de um ano em uma penitenciária federal dos Estados Unidos, por carregar uma mala cheia de dinheiro de traficantes de um cartel de drogas internacional. A série, criada por Jenji Kohan, possui quatro temporadas, lançadas em 2013, 2014, 2015 e 2016 respectivamente. Cada uma com 13 episódios.

A produção retrata a personagem Piper Chapman (interpretada por Taylor Schilling) e suas companheiras na prisão fictícia Litchfield. Na narrativa, é clara a divisão das presidiárias em grupos étnicos-raciais e sociais, que convivem diariamente e se enfrentam em determinadas situações. Além disto, a temporada de estreia da série traz à tona assuntos polêmicos, como, por exemplo, o abuso sexual de detentas por guardas, os preconceitos quanto a orientações sexuais e raças, e conflitos étnicos.

No primeiro episódio da série, somos apresentados a Piper, integrante de uma família conservadora, de classe média alta. A jovem está prestes a se casar com seu noivo Larry (Jason Biggs), quando resolve acertar suas dívidas com a justiça e se entrega por um crime que cometeu há cerca de dez anos a pedido de sua ex-namorada Alex (Laura Prepon). Piper é condenada a 15 meses em regime fechado em uma prisão feminina por ter transportado dinheiro de um cartel de drogas. Logo que chega ao presídio, a jovem é alertada por um dos policiais sobre os agrupamentos existentes (latinas, negras, idosas, lésbicas, entre outros) e sobre a importância de não fazer amizades para se manter no local. Deste ponto em diante, a trama gira em torno das adaptações e mudanças de comportamento da personagem principal.

¹⁸ Orange Is the New Black: My Year in a Women's Prison.

A primeira postura de Piper dentro da prisão é não se envolver em confusões, mas a cada tentativa ela acaba atraindo problemas. No segundo episódio, por exemplo, após experimentar a comida da prisão, a jovem fala mal do preparo e do gosto dos alimentos para Red (Kate Mulgrew) sem saber que ela é a responsável pela cozinha. Como consequência, Piper fica um longo período sem poder se alimentar.

À medida que a temporada vai passando, as transformações na personalidade de Piper vão ficando mais claras. Ela volta a se envolver com a sua ex-namorada, que é transferida para o mesmo presídio, briga com seu noivo e sua sócia (Polly Harper, interpretada por Maria Dizzia), vai para a solitária por mau comportamento, entre outras situações. Ainda na primeira temporada, a cada episódio somos apresentados a outras detentas que possuem histórias tão importantes quanto a de Piper. Elas se entrelaçam com a trama principal de forma orgânica, sendo interrompidas pontualmente por *flashbacks*.

Já na segunda temporada, Piper é transferida temporariamente para uma prisão feminina de segurança máxima para depor sobre seu caso. Além de ser coagida por Alex, a personagem, no decorrer dos capítulos, precisa enfrentar a dor da morte de seu avô, a perda de seu noivo para sua melhor amiga, e o abandono da família ao conseguir uma licença de 48 horas fora do presídio. Mesmo com outras histórias acontecendo paralelamente - como as latinas assumindo a cozinha no lugar de Red e a chegada de uma aliciadora de menores na prisão - o foco principal da série continua sendo o reconhecimento pessoal de Piper e sua transformação em uma criminosa como as demais detentas. Fora isto, os guardas ganham um espaço maior nos episódios e novas personagens aparecem.

Na terceira temporada, a história de Piper se mistura com as outras histórias, fazendo com que ela seja apenas mais uma mulher dentro do presídio. Novas personagens ganham destaque e temos a oportunidade de conhecer profundamente os dramas e conflitos de cada uma. Novamente assuntos delicados são levantados, como a legalização do aborto, uso de drogas e homofobia. O recurso do *flashback* ainda é utilizado e serve para incrementar a trama e fazer com que o público compreenda melhor o passado de cada personagem.

Nessa fase da série, o presídio ameaça ser fechado, devido ao corte de gastos. Isso faz com que haja a insegurança por parte das detentas sobre o futuro dos laços que elas criaram durante o tempo em que viveram juntos. Nesse momento algumas diferenças são postas de lado.

Na mais recente temporada lançada pelo Netflix, temas como a privatização das penitenciárias, saúde mental e o ódio são colocados em destaque. No primeiro episódio, novas detentas são presas em Litchfield, fazendo com que o espaço sofra superlotação. Com

o aumento do número de presas, os agrupamentos identitários ficam mais claros. As novatas se unem aos grupos que se identificam por questões de sobrevivência e, como consequência, novos conflitos raciais, étnicos e sociais, surgem. O embate maior desta temporada é entre Piper e Maria Ruiz (Jessica Pimentel), uma das integrantes do grupo das latinas. Ruiz interfere no trabalho de Piper e as duas inciam uma briga dentro do presídio. Além disto, o abuso de autoridade por parte dos guardas fica mais evidente nesta temporada. Isto pode ser observado principalmente nos últimos episódios, em que, por causa do exagero nas atitudes de um dos policiais, uma detenta vai a óbito. A situação revolta as outras presidiárias e elas se unem em uma rebelião.

3.3 A CONSTRUÇÃO DE UMA PERSONAGEM

A personagem de uma produção audiovisual, conforme Pallottini (2012), é um “ser de ficção, humano ou antropomorfo, criado por um autor e *filtrado* por ele. A personagem é a imagem do ser, ou vários seres, que passa pelo crivo de um criador” (PALLOTTINI, 2012, p. 123). Ela é criada para desenvolver determinado papel e, para isto, faz coisas coerentes ao seu objetivo. A aceitação do público em relação à personagem se dá através do desempenho do ator/atriz, que pode ser boa ou ruim, e, também, por meio das características da personagem. Uma personagem negativa (vilã, assassina, prostituta, etc.), por exemplo, pode não ser bem vista pelos espectadores, sendo, assim, rejeitada.

Da mesma forma que o público não aceita determinadas personagens, o próprio ator, candidato ao papel, pode recusar o trabalho com receio de uma possível rejeição. “O público passa a não aceitar o ator que faz papéis negativos (pelo menos enquanto durar o papel) - pode agredi-lo, culpá-lo, julgá-lo, estabelecendo, ele próprio, por razões de ordem psicológica e social [...] vínculos indissolúveis entre ator e personagem” (PALLOTTINI, 2012, p. 124). Existem ainda atores, que segundo a autora, são mais fortes e possuem mais personalidade. Estes não se importam com os fatores negativos e escolhem a personagem pelas virtudes dramáticas. “Boa personagem, para esses atores, é aquela bem construída e interessante” (PALLOTTINI, 2012, p. 125).

Ademais, Pallottini apresenta dois tipos de personagem que se opõem. A personagem-sujeito é a que toma suas decisões e age conforme o que te satisfaz. É “como se tudo brotasse do seu interior, absolutamente livre, como se a fonte de suas ações e palavras fosse uma vontade totalmente independente de influxos externos, como se, enfim, ela fosse senhora de sua vida e atos” (PALLOTTINI, 2012, p. 129). Já a personagem-objeto, é

influenciada por sua condição externa, sem optar livremente. Na televisão, argumenta Pallottini, mesmo havendo algumas exceções, a personagem tem sido preferencialmente sujeito. A autora utiliza como exemplo uma pessoa que age como se sua condição financeira fosse facilmente contornável. “A mulher enganada e roubada pela própria filha, sozinha, contando apenas com a sua coragem e trabalho, vence na vida, enriquece e torna-se poderosa. É o mito do lenhador que se torna presidente dos Estados Unidos, da empregada que casa com o patrão e vira milionária” (PALLOTTINI, 2012, p. 130). Ainda assim, mesmo havendo condições estéticas de estilização, nenhuma personagem é totalmente sujeito ou objeto. Por mais que seja livre, em algum momento, algum fator externo vai refletir sobre sua atitude; e por mais que seja determinada por condições externas, a personagem, em alguma hora, vai optar em alguma situação por vontade própria.

A personagem é mutável. Assemelha-se a pessoas reais, que mudam no decorrer da vida, seja positivamente ou de forma negativa. Em especial, na ficção para TV as personagens são mais convincentes, mais próximas da imagem que temos do real, principalmente no que diz respeito ao psicológico. Seguindo a linha aristotélica, Pallottini argumenta que há um fundo de coerência constante em qualquer caráter feito para a televisão. Existe algo que quase não muda, que consiste na essência da personagem. Ao citar Brecht, ela diz que “o ser social determina a personagem. Não existe o imutável, o básico, o fundamental. Todos somos o que somos por razões exteriores e determinantes” (PALLOTTINI, 2012, p. 138). No entanto, as mudanças devem seguir princípios lógicos. Não podem acontecer de maneira brusca, inesperada. O autor da ficção deve fazer uma preparação antes, dar indícios do que virá em seguida.

Sabendo-se que, por consequência, as modificações tenderão a afetar mais o que é acessório e não o principal, que essas mudanças devem ser suficientemente justificadas em sua importância, e que a transformação deve ser preparada para ser convincente, poderemos chegar a uma personagem coerente, passível de mudanças, humana, enfim – um ser de ficção aceitável e convincente, e não um mero instrumento da vontade do autor (PALLOTTINI, 2012, p. 139).

Além de fatores externos, Pallottini explica que toda personagem é influenciada por conflitos internos, ou seja, forças significativas que se enfrentam. Vida e morte, amor e renúncia, destruição e construção. É necessário que tais conflitos sejam percebidos pelo público e, para isto, o autor deve dar sinais externos, para que o espectador saiba da existência dessa inquietação. Essa objetivação pode ser feita por meio de diálogos, recursos visuais, atitudes, entre outros.

Assim como no romance, cinema e teatro a personagem pode ser narrada. Mas ao contrário da ficção escrita, isso é mostrado através de imagens com o cenário, luz, posição da câmera e etc. A combinação destes fatores, juntamente com a atuação do ator e suas expressões faciais nos dá uma ligeira ideia do que se passa com a personagem. Porém, só teremos certeza do que está acontecendo com ela, se ela falar. A autora ressalta que as expressões são apenas indícios, “só as palavras poderão nos dar a medida exata do que lhe vai por dentro” (PALLOTTINI, 2012, p. 150).

Ao ser criada, a personagem possui características particulares. Ela tem suas próprias objetivações, emoções, virtudes e defeitos. Portanto, não é uma cópia exata da pessoa que a desenvolveu. Uma autora pode, por exemplo, dar vida a uma personagem do sexo masculino e tal personagem pode ser uma má pessoa, imoral, criminosa, mesmo que a autora não seja. Todavia, ao dar origem a uma linha de ação, a autora acaba por transmitir através de obra sua visão de mundo sobre determinado assunto. A história é feita a partir de experiências pessoal, realidades e vivências experimentadas. Ao interpretar um pensamento de Aristóteles, que diz que “O poeta deve falar o menos possível por conta própria, pois não é procedendo assim que ele é bom imitador” (ARISTÓTELES *apud* PALLOTTINI, 2012, p. 153), a autora destaca que:

O poeta, criador de seres ficcionais, encarregados de dar vida a uma história inventada, fingida, imitada, deve dar a essas personagens falas e ações condizentes com sua vida fictícia. O poeta lírico fala do seu *eu* interior, o poeta épico narra histórias, mas o poeta dramático cria um mundo ficcional, no qual pessoas de mentira serão as portadoras, em ação e palavras, de um enredo criado (PALLOTTINI, 2012, p. 153).

Teoricamente, isto é o que deveria acontecer. A personagem não é porta-voz do autor, age conforme seu papel determina, seguindo seus objetivos e seus princípios. Apesar disto, pode ser utilizada como portadora de uma ideia, funcionando como um dispositivo que manifesta as opiniões próprias do autor.

3.3.1 Perfil das personagens de *Orange is the new black*

Para que possamos realizar a análise de conteúdo sobre *Orange is the new black* e selecionar as categorias que serão estudadas, é necessário apresentar o perfil das principais personagens da trama. A cada episódio uma detenta ganha destaque e descobrimos um pouco mais sobre seu passado e o motivo que a levou a prisão. Entender as histórias e as diferentes

personalidades é essencial para que, mais tarde, possamos compreender o surgimento dos grupos identitários dentro do presídio e os estereótipos formados.

Piper Chapman (Taylor Schilling) - É a personagem principal da série. Ela se entrega a polícia por causa de um crime que cometeu no passado e é sentenciada a 15 meses em uma prisão federal. Conhece Alex em um bar, quando era adolescente, e elas começam a namorar. O relacionamento acaba quando Alex exagera no pedido de ajuda e faz Piper viajar com dinheiro de traficantes na mala. Dez anos depois Piper fica noiva de Larry.

Alex Vause (Laura Prepon) – Ex-namorada de Piper. É presa por traficar heroína. Seu envolvimento com as drogas começa após conhecer seu pai e se decepcionar. Alex volta a se envolver com Piper dentro do presídio.

Larry Bloom (Jason Biggs) - Jornalista e noivo de Piper. Escreve um artigo para o The New York Times sobre a prisão de Piper e, a partir daí, o relacionamento dos dois fica debilitado.

Lorna Morello (Yael Stone) - É a motorista do presídio. Ela que busca Piper e a leva para Litchfield. Foi presa por fraude, perseguição e tentativa de homicídio.

Irmã Jane Ingalls (Beth Fowler) - Jane é uma freira. Ela foi presa após participar de um protesto ativista contra a guerra.

Galina “Red” Reznikov (Kate Mulgrew) - Na primeira temporada Red é quem comanda a cozinha do presídio. Ela foi presa por envolvimento com a máfia russa. Após uma briga com a mulher de um dos integrantes, ela aceita que a máfia estoque algo geladeira de seu restaurante, como pedido de desculpas.

Dayanara & Aleida Diaz (Dascha Polanco e Elizabeth Rodriguez) - Daya é filha de Aleida. Ambas são presas por envolvimento com o tráfico de drogas. Fora do presídio sempre tiveram um relacionamento difícil. Isto fica evidente com os flashbacks que mostram que Daya sempre cuidou dos irmãos enquanto a mãe trabalhava com traficantes. Dentro da prisão, o relacionamento das duas melhora, após Daya engravidar do policial Bennet. Ambas fazem parte do grupo das latinas.

Marisol "Flaca" Gonzales (Jackie Cruz) - Flaca está na prisão por tráfico de drogas. É a melhor amiga de Ramos e também faz parte do grupo latino.

Gloria Mendoza (Selenis Leyva) - Gloria faz parte do grupo das latinas. Ela foi presa por fraude de cartão de benefícios. Ela era sócia proprietária em uma loja de venda de velas e remédios à base de plantas. Enquanto os clientes olhavam os produtos, ela fazia transações ilegais com o dinheiro do governo. O golpe durou até ser denunciada por um dos clientes.

Maritza Ramos (Diane Guerrero) - Ramos trabalhava na cozinha com as outras latinas, mas foi transferida para o furgão. Junto com Ruiz, ela ajuda na venda de calcinhas usadas, colocando os produtos para fora da prisão.

Blanca Flores (Laura Gómez) - Blanca provavelmente foi presa por abuso de idosos. Em seu *flashback* não fica clara a situação, mas a jovem aparece cuidando de uma senhora.

Maria Ruiz (Jessica Pimentel) - Maria é namorada de um traficante mexicano, com quem teve uma filha. Apesar de não ter sido explicitado, é possível que tenha sido presa por envolvimento com drogas. Na quarta temporada da série ela passa a comandar o grupo das latinas.

Sophia Burset (Laverne Cox) - Sophia é uma transexual negra que é presa por fraude de cartão de crédito. Dentro da prisão trabalha como cabeleireira, atendendo as outras presidiárias. No terceiro episódio somos apresentados a sua história de vida. Antes de fazer a cirurgia de mudança de sexo, Sophia possuía um relacionamento heterossexual, em que teve um filho. Sua relação com a criança é difícil, pois ela não aceita as escolhas do pai.

Miss Claudette (Michele Hurst) - Em determinado momento da série, Piper passa a ser sua companheira de cela. Dentro da prisão Claudette tem a fama de ser durona, por ter cometido um assassinato. Quando jovem, deixou o Haiti para parar a dívida dos pais como doméstica em Nova Iorque. Ao chegar em sua nova casa, Claudette faz amizade com Baptiste (James McDaniel), homem que recrutava as jovens para trabalhar com limpeza. Ela segue o mesmo trabalho que ele quando se torna adulta e passa a selecionar jovens serem domésticas. É presa após matar a facadas um homem que agrediu uma de suas funcionárias.

Yvonne "Vee" Parker (Lorraine Toussaint) - Vee só aparece na segunda temporada da série. Sua história é exposta junto com a de Taystee, sua filha postiça. Ela comandava um grupo de tráfico de drogas com crianças e adolescentes e os manipulava, com a proposta de estabilidade social e financeira. Quando entra em Litchfield ficamos sabendo que ela já esteve no local outras duas vezes.

Poussey Washington (Samira Wiley) - Poussey é negra e lésbica. Foi presa por venda de maconha. Na adolescência era reprimida pelo pai militar por causa de seus comportamentos. Na prisão, é a melhor amiga de Taystee.

Tasha "Taystee" Jefferson (Danielle Brooks) - Trabalha na biblioteca de Litchfield. Na primeira temporada não fica claro qual o passado de Taystee, sabemos apenas que ela está envolvida com o tráfico de drogas. No decorrer da série a jovem consegue ser

solta, mas acaba voltando para a prisão ao perceber que a vida de uma ex presidiária no mundo real não é fácil. Tasha também faz parte do grupo das negras.

Nicky Nichols (Natasha Lyonne) - Nicky tem um relacionamento lésbico com Morello. É uma jovem de classe média alta que, apesar da boa situação financeira, não teve um relacionamento saudável com a mãe e, por causa disso, foi criada boa parte da vida por sua babá. É presa por uso de heroína.

Suzanne "Crazy Eyes" Warren (Uzo Aduba) – Conhecemos a história da detenta na segunda temporada da série. Suzanne é negra e foi adotada por um casal de brancos. Por este motivo desde pequena enfrentou preconceito. Em seus *flashbacks* a vemos sendo maltratada em festinhas infantis. Sua mãe adotiva sempre a forçava a tomar atitudes além da sua vontade e capacidade, e isso fazia com que Suzanne ficasse constrangida. Na cadeia, ela possui um relacionamento amigável com grande parte das detentas, porém visivelmente possui algum tipo de distúrbio mental, que faz com que ela não se enquadre em nenhuma das divisões do presídio. Em um dos episódios da série, Crazy Eyes se apaixona por Piper e começa acreditar que as duas possuem um relacionamento amoroso. Ao ser dispensada, começa a agir de forma estranha, ameaçando a segurança de Piper.

Janae Watson (Vicky Jeudy) - Watson foi presa ao roubar uma loja com um amigo. Por realizar atividades físicas na escola, principalmente corrida, a jovem se tornou extremamente competitiva e fechada, fato que atrapalha um pouco no seu relacionamento com as outras detentas.

Tricia Miller (Madeline Brewer) - A personagem tem passagem curta pela série. Tricia morre de overdose após ser trancada com cocaína em um dos armários do presídio por um dos policiais.

Tiffany "Pennsatucky" Doggett (Taryn Manning) - Tiffany foi presa por tentativa de homicídio. Em seu flashback é revelado que a jovem já cometeu aborto várias vezes, e as lembranças do acontecido a perturbam. Tiffany busca ajuda na religião e passa boa parte da série tentando trazer para seu lado outras detentas. Nos últimos episódios da primeira temporada Piper tem alguns desentendimentos com ela.

Cindy Hayes (Adrienne C. Moore) - Faz parte do gueto. Cindy foi presa por roubo, depois de roubar malas no aeroporto onde trabalhava. Durante a série ela se converte para o judaísmo.

John Bennett (Matt McGorry) - É um dos policiais do presídio. Logo no início da série se apaixona por Daya e eles começam um romance escondido de todos. A jovem

engravidada de Bennett e eles precisam encontrar uma solução para que ele não seja expulso do trabalho por abuso sexual.

Sam Healy (Michael Harney) - Healy também é um agente penitenciário. Ele é quem recebe Piper em seu primeiro dia no presídio e lhe dá dicas sobre como se comportar em relação às detentas. No decorrer da série sua relação com ela fica confusa, e Healy começa a tomar algumas atitudes para prejudicar Piper dentro da prisão, como, por exemplo, mandá-la para a solitária.



Figura 1 – Da esquerda para a direita: Morello, Poussey, Doggett, Red, Crazy Eyes, Daya, Mendez (acima), Piper, Alex, Vee, Nicky, Bennet, Taystee e Sophia (abaixo)

4 EXPRESSÕES IDENTITÁRIAS, ESTEREÓTIPOS E REPRESENTAÇÃO EM *ORANGE IS THE NEW BLACK*: ANÁLISE CATEGORIAL TEMÁTICA

O processo escolhido para a realização da pesquisa é a análise de conteúdo, que possui como objetivo principal investigar acontecimentos simbólicos através de técnicas de apuração. Ela possui grande capacidade de adaptação às necessidades da comunicação e de outros campos, pois evolui constantemente com o passar dos anos, resultando em novas técnicas e novos objetos de estudo. Wilson Fonseca Júnior (2006) utiliza como referência o esquema teórico/metodológico de Laurence Bardin. De acordo com o autor, a análise de conteúdo existe desde o século XVIII, quando a corte suíça averiguou sobre uma coleção de 90 hinos religiosos anônimos. No entanto, sua adoção só ocorreu de forma consistente a partir do século XX, através de pesquisas em diversas áreas de estudo.

O método possui traços do positivismo¹⁹, corrente que pregava que até mesmo os aspectos sociais deveriam ser concretizados sobre uma base linear, rígida e verificável, prezando sempre por fatores quantitativos e objetivos. Fonseca Júnior destaca que os trabalhos iniciais de análise de conteúdo estão ligados ao florescimento do jornalismo sensacionalista nos Estados Unidos no final do século XIX. “Ao assumir a perplexidade da sociedade civil diante desse fenômeno, as primeiras escolas norte-americanas de jornalismo adotaram a análise quantitativa de periódicos como critério de objetividade científica” (FONSECA JÚNIOR, 2006, p. 282). Ao citar Bardin, ele afirma que, a partir deste período, foi iniciado um deslumbramento pela medida, como, por exemplo, o tamanho dos títulos. Desde então, os estudos sobre o sensacionalismo e outras disciplinas passaram a adotar a análise de conteúdo nas técnicas de pesquisa.

O autor explica, ainda, que atualmente a análise de conteúdo varia entre os valores quantitativos e qualitativos. Mesmo com a adoção da inferência, que serve para retirar informações sobre os fatores da mensagem analisada, fazendo com que o analista trabalhe com índices, os números não foram colocados de lado. Há ainda a possibilidade de associar a análise com outras técnicas, como a semiologia, etnografia e psicologia.

Fonseca Júnior utiliza Jost Krippendorff para expor os marcos de referência da análise de conteúdo que devem ser levados em consideração. Conforme ele, é preciso deixar

¹⁹ Corrente de pensamento desenvolvida por Augusto Comte que possui como característica principal a valorização das ciências exatas como paradigma da Ciência e referência do espírito humano em seu estado mais elevado.

claro os dados que serão analisados, como foram escolhidos e de onde foram extraídos. É necessário também explicar o contexto em que esses dados foram extraídos. Por fim, cabe ao analista possuir conhecimento de pesquisador, para incrementar o estudo com suas informações.

Existem diversas técnicas de análise de conteúdo para a realização de estudos, como a estrutural, da expressão, da enunciação, entre outras. No caso da série *Orange is the new black*, optamos por seguir a técnica de análise categorial temática, que consiste no desmembramento do texto em categorias segundo agrupamentos analógicos. O método foi escolhido por permitir que criemos deduções sobre os assuntos que serão analisados, como a organização das detentas do presídio de Litchfield em grupos identitários e a formação de estereótipos.

4.1 PRÉ-ANÁLISE

Seguindo o esquema de Bardin, exposto por Fonseca Júnior, a primeira etapa da análise de conteúdo é a pré-análise. Trata-se de um planejamento do trabalho, a fim de sistematizar as principais ideias, para que, posteriormente, a exploração do objeto de estudo seja feita.

Nesta fase inicial, nós assistimos as quatro temporadas de *Orange is the new black*, respeitando a ordem cronológica de disponibilização do Netflix. Durante este período foram anotados os principais temas abordados durante as temporadas, como o abuso de autoridade, orientação sexual, grupos identitários, entre outros assuntos. Cada temporada possui 13 episódios e assistir cada um deles foi essencial para tomar conhecimento de todos os temas apresentados pela autora da série durante as temporadas, já que em cada uma delas um tema diferente ganha destaque e é tratado mais a fundo.

Na segunda etapa, fizemos a categorização. Nós reduzimos o número de temas coletados de acordo com a sua ordem de relevância dentro do contexto da série. Procuramos escolher não só assuntos recorrentes nas quatro temporadas de *Orange*, mas também temas que são bastante discutidos no cenário social em que vivemos atualmente. Como resultado, chegamos a seis categorias. São elas: 1) expressões da identidade negra; 2) expressões da identidade latina; 3) manifestações de intolerância religiosa; 4) expressões da identidade lésbica; 5) manifestações de abuso de autoridade; 6) visibilidade da transexualidade.

Feito isto, nós recorreremos novamente aos episódios pertencentes às quatro temporadas para selecionar as amostras que irão configurar a análise categorial temática.

Foram escolhidas uma ou mais cenas que representam os assuntos levantados, através da vivência das detentas, seja dentro da prisão ou em sua vida antes do presídio por meio dos *flashbacks*. Elas foram transcritas e separadas de acordo com cada temática. Nas categorias que possuem mais de uma cena, elas foram organizadas de forma cronológica dentro das questões tratadas, seguindo a narrativa dos acontecimentos. Desta forma, foi possível iniciar a análise, conforme os critérios teóricos selecionados.

4.2 ANÁLISE CATEGORIAL TEMÁTICA

4.2.1 Expressões da identidade negra

Na temporada de estreia de *Orange is the new black* as divisões raciais ficam expostas desde o primeiro episódio. As detentas se organizam em agrupamentos identitários de acordo com suas semelhanças e características. Um dos grupos em questão é o das negras. Em Litchfield elas habitam o dormitório B, também chamado de “gueto” pelas detentas e policiais. Em sua definição mais simples, o termo diz respeito a uma parte de uma cidade onde vivem integrantes de determinada etnia ou grupo minoritário. Além do espaço para dormir, as detentas também possuem banheiros separados de acordo com os grupos. As únicas áreas para uso comum são a cantina e o pátio.

Apesar de haver outras detentas negras na série, o grupo que ganha destaque na trama é composto por Poussey (Samira Wiley), Taystee (Danielle Brooks), Watson (Vicky Jeudy), Cindy (Adrienne C. Moore) e Crazy Eyes (Uzo Aduba). A primeira amostra concreta do afastamento das mulheres negras em relação às demais presidiárias acontece aos 17 minutos do episódio três.

A cena se passa no refeitório. Na fila para pegar comida estão Poussey, Watson, Piper (Taylor Schilling) e Taystee, nesta ordem. Enquanto se servem, as negras iniciam uma conversa sobre outra detenta que também faz parte do gueto. Piper presta atenção em tudo que falam.

Watson - *Cara, a minha companheira de cela é uma vacilona cheia de regrinha.*

“Isso vai aqui, isso vai ali”. É um tal de não fazer bagunça!

Piper - *Você foi realocada? Mas em qual dormitório?*

Watson encara Piper, sem entender porque ela está entrando no assunto. Poussey também a encara e logo começa a falar, ignorando o que Piper perguntou.

Poussey - Qual é mulher, toma cuidado com a Dona Claudette, aquela velha não é de brincadeira.

Watson – Por quê? Está achando que ela vai fazer vodu contra mim? Ela quer mandar em tudo, dá um tempo!

Taystee - Disseram que ela já matou, por isso que ela está aqui há tanto tempo.

Poussey - Eu acredito! Se olhar nos olhos dela vai ver que já passou por muita merda.

Watson - Não tenho medo dela.

Taystee - Mas devia ter. Me disseram que quando ela estava na pior jogou água quente na companheira de cela. Queimou as pálpebras. Ela ficou com a cara toda detonada.

Watson - Hum, e daí?

Watson olha para Claudette (Michele Hurst) sentada em uma das mesas do refeitório. Nesta hora Piper também se vira para a mesa. Claudette as encara de volta, enquanto mexe em sua comida.

Watson - Quero ver ela me encarar!

Poussey - Ai, “vamo” nessa.

Watson - Ela vai ver com quem está se metendo!

Watson vira de frente para a estufa de comida e volta a se servir. As detentas continuam falando sobre Claudette, e Piper ainda as observa. Em um determinado momento, as negras começam a rir. Piper também acha o que disseram divertido, mas logo é repreendida. As negras a encaram, ela fica sem graça e abaixa a cabeça.

Logo depois a cena muda e temos a visão ampla do refeitório. Então, podemos observar as negras sentadas em uma mesa só delas e Piper caminhando sozinha em direção a uma mesa vazia, onde se senta para almoçar.

No decorrer desta temporada temos outras evidências da separação das negras dentro de Lichfield. No entanto, o destaque fica por conta da atuação de Piper. Já na segunda temporada as elas ganham um espaço maior com a chegada de Vee (Lorraine Toussaint) ao presídio. Ela é uma aliciadora de menores que já esteve em Lichfield outras duas vezes.

Assim que retorna ao local, Vee percebe que as coisas mudaram. Quando foi presa pela primeira vez, ela estava acostumada a comandar a prisão e as negras possuíam uma autonomia maior. Agora, quando chega ao presídio, Vee percebe que o grupo que está comandando o local é o das latinas, pois elas assumiram a cozinha.

No início do episódio número cinco da segunda temporada podemos observar um conflito entre os dois grupos. O banheiro do dormitório das latinas apresenta um problema no esgoto e Gloria (Selenis Leyva) leva todas para usarem o banheiro das negras. Quando entra no local, Taystee, Cindy e Poussey estão na fila para usar o chuveiro.

Gloria - *Escutem! Estamos com problemas no ralinho espanhol. Tá cheio de merda e a gente tem que consertar.*

Taystee - *E daí?*

Cindy - *Elas querem cortar fila!*

Poussey - *Cara, não porra!*

Gloria - *Você quer o café da manhã? Então vai.* - Vee saí de um dos chuveiros e entra na discussão.

Vee - *Desculpa, mas as minhas garotas não estão a fim de dar esse privilégio. Não no nosso banheiro.*

Gloria - *Suas garotas? Quando isso rolou?*

Vee - *Senhoras, em fila.* - Cindy sai da fila e encara Gloria.

Cindy - *É, você tá violando um contrato não verbal, vaca.*

Neste momento Flaca (Jackie Cruz) xinga algumas palavras em espanhol, Cindy vai para cima dela e uma briga é iniciada. Uma guarda, que também é negra, separa as detentas.

Guarda - *O que está acontecendo aqui?*

Flaca - *Essa vaca bateu em mim!*

Cindy - *Bati? Eu empurrei ela. Assim.*

Cindy empurra Flaca e ela cai sentada sobre outras detentas que estão utilizando o banco do banheiro. A guarda se volta para Cindy e a encara.

Cindy - *Ah, qual é irmã?*

Guarda - Não tem essa de irmã! Eu vou fazer uma queixa.

Cindy - O quê?

Vee - Guarda, por favor.

Poussey tenta argumentar com a policial, mas não obtém sucesso. Ela se afasta e sussurra para Cindy:

Poussey - Já avisei, nunca chame uma guarda negra de irmã. Droga, você sabe!

Logo depois a guarda manda Gloria usar o banheiro. A latina encara Vee por alguns segundos antes de expulsar uma detenta do chuveiro e entrar no box. A cena então é cortada para um *flashback* com a história de Gloria.

Em outra cena, aos oito minutos do mesmo episódio, as negras estão sentadas na mesa do almoço e discutem sobre o que aconteceu no banheiro do gueto.

Cindy - Aí que babaquice cara! Eu já tenho duas advertências por ter chegado atrasada no depósito e agora tenho outra por não tentar chegar atrasada?!

Vee - Esse é o nosso banheiro. Quando eu estive aqui da última vez...

Cindy - Já ouvimos!

Poussey - Isso foi nos velhos tempos, quando você podia furar uma puta enquanto ela dormia e ninguém falava nada (risos).

Vee - Desculpa, você curte ser o capacho de outra mulher?

Poussey - Quem falou qualquer coisa de ser capacho, cara. Merda. Eu sou meu próprio capacho.

Crazy Eyes - Ah é, mas capacho de quem?

Vee - Eu tô falando pra você, a não ser que a gente faça alguma coisa agora, isso vai ficar do jeito que tá. As latinas no comando. E não podemos pedir ajuda pras "canas".

Poussey - "Canas"? Cara, tu é velha.

Vee - Só tô dizendo que aquelas garotas têm que aprender boas maneiras.

Crazy Eyes - Eu sei do que você está falando.

Vee - Sabe, boneca?

Crazy Eyes - Uhum, garfo na direita, faca na esquerda, garfo pequeno na esquerda do lado de fora.

Nas cenas relatadas, procuramos observar algumas questões. A primeira diz respeito à formação da identidade negra, de acordo com os processos históricos que este povo vivenciou. Sabemos que a identidade é construída a partir de relações e valores sociais compartilhados e de experiências adquiridas. No caso da identidade negra, temos que falar não só dos fatores culturais que contribuíram para a sua formação (como a religião, arte, tecnologia, entre outras), mas, também, dos desenvolvimentos históricos, que envolvem o período de escravidão, a abolição da escravatura e os preconceitos raciais.

Segundo o antropólogo Kabengele Munanga, ao falarmos da negritude estamos tratando de uma identidade coletiva que foi categorizada de acordo com o olhar cultural de quem a definiu. No caso dos africanos estamos falando dos colonizadores europeus. Para realmente compreender esta identidade, é necessário perceber sua história e autenticidade, e desconstruir a visão negativa que existe sobre esse povo.

Apesar de citar os africanos que vieram para o Brasil no período de escravidão, Munanga fala de maneira geral que cada negro contribui para a cultura do local onde está, por possuir traços dos costumes da África, como música, culinária, arte e religiões populares. Além disto, fatores linguísticos e psicológicos também contam na construção da identidade negra. Mesmo com parte da língua perdida no período da escravidão, algumas ainda resistem nas religiões oriundas da África.

Em *Orange*, o sistema empregado pelas detentas de separação em grupos, para a sobrevivência dentro do presídio, e pelos guardas, para “organizar” as presidiárias em agrupamentos de semelhança e, assim, evitar conflitos, nos faz lembrar a segregação racial legal nos Estados Unidos da América. Uma das mais importantes conquistas dos afro-americanos foi o Movimento pelos Direitos Civis, na década de 1950. Até então, a vida dos negros nos EUA era marcada pela discriminação e segregação racial. Com a mobilização da sociedade, os negros conseguiram conquistar o fim da separação, o direito a eleição por meio do Ato dos Direitos de Voto de 1965, e o governo americano implementou programas de igualdade.

Mesmo com todas as conquistas, que se estenderam até a década de 1970, o racismo instaurado durante anos não foi extinto. Grande parte do preconceito se deu a partir da racialização do crime. As estratégias repressivas utilizadas pela polícia dos Estados Unidos, por exemplo, fazem com que o negro seja associado a crimes como o tráfico de drogas nas periferias. Desta forma temos a marginalização da raça.

Em alguns episódios da série, fica evidente para os espectadores que os grupos das latinas e, principalmente, o das detentas brancas, é privilegiado em quase todas as

situações pelos policiais, reforçando a questão do racismo. Na terceira cena relatada por nós a policial intimida as detentas do gueto, chegando até a dar ocorrência para Cindy, e permite que as latinas utilizem o banheiro do dormitório das negras, mesmo havendo regras de que cada detenta deve usar o espaço que lhe é designado.

O preconceito enfrentado pelas negras faz com que elas reajam de forma defensiva. No presídio elas se fecham em uma irmandade para se defender do sistema precário, homofóbico e racista. Como consequência, acabam se tornando racistas também. Na primeira cena exemplificada, é possível observar o preconceito das negras em relação a Piper, que é branca, loira e possui olho claro. A jovem é novata no presídio e, apesar de ter sido alertada pelo seu conselheiro sobre a existência dos grupos, tenta participar da conversa. Piper entrou na prisão no mesmo dia que Watson, e isto a leva crer que, de alguma maneira, elas são próximas, por isso pergunta a ela sobre a realocação. Já Watson, que já foi aceita no grupo do gueto, por ser negra, a trata com preconceito. Ignora o que ela diz e continua conversando com as outras detentas.

Essa noção de pertencimento ou de diferença tem ligação direta com as relações de poder e com as identificações que são feitas a partir do contexto social de cada indivíduo. É o conjunto de características pessoais ou que envolvem comportamentos que faz com que a pessoa faça parte de um grupo. Watson procura o acolhimento das negras por ser negra também. Ao ser aceita, ela se fecha para os outros agrupamentos.

É importante, também, ressaltar que no Brasil temos uma postura diferente em termos de relações raciais. Em diversos estados norte-americanos ainda existe uma segregação de raças, enquanto no Brasil temos o mito da democracia racial. Aqui, a segregação é disfarçada e está presente em diversos setores.

A segregação nos EUA funciona como uma forma de manter o poder dominante, ou seja, a supremacia branca. No sistema americano as características biológicas, como cor da pele, são elementos que classificam os cidadãos. Existem diferenças na qualidade de vida, no acesso à educação e ao emprego e nas relações sociais. Além disto, em algumas cidades ainda existem bairros para brancos e para negros. A segmentação reflete, inclusive, nos produtos televisivos. Lá temos seriados e filmes específicos para o público negro.

Por se tratar de uma produção americana, *Orange is the new black* possui traços marcantes desta segregação. A questão identitária na série é tratada de forma mais forte e aflorada, podendo até causar estranheza em que a acompanha no Brasil. Se em alguns estados americanos o racismo é praticado até pelos guardas dos presídios, reforçando a realidade preconceituosa enfrentada pelos negros nos EUA, aqui no Brasil, ainda que nem sempre

sejam respeitadas, temos leis para controlar o preconceito e acabar com qualquer tipo de restrição.

4.2.2 Expressões da Identidade Latina

Outro grupo étnico representado em *Orange is the new black* é o das latinas. A série procura expor diferentes regiões da América Latina ao apresentar representantes de diferentes localidades. Na quarta temporada este agrupamento ganhou destaque maior. Se antes as latinas já se sobressaiam em relação aos outros grupos por terem conquistado o comando da cozinha do presídio, nesta nova temporada temos a ascensão delas. Com a superlotação do presídio, novas mulheres latinas entram em Lichfield e são acolhidas pelo grupo que já conhecemos desde a temporada de estreia, composto por Daya (Dascha Polanco), Diaz (Elizabeth Rodriguez), Flaca (Jackie Cruz), Gloria (Selenis Leyva), Ramos (Diane Guerrero), Blanca (Laura Gómez) e Ruiz (Jessica Pimentel). O aumento no número de detentas faz com que elas percebam que são a maioria. A partir daí, além de prepararem a comida, as latinas, sob o comando de Ruiz e Blanca, resolvem interferir no negócio financeiro de Piper.

Na terceira temporada, com a ajuda de outras detentas, Piper encontra uma forma de exportar calcinhas usadas por presidiárias e vendê-las através de um site que é comandado de fora da prisão pelo seu irmão. O dinheiro do negócio é dividido entre as detentas e colocado na lojinha de Lichfield, para que elas possam consumir itens básicos para sua permanência no local. Na mais recente temporada de *Orange*, Piper ganha concorrência. Ruiz e outras latinas resolvem abrir o mesmo tipo de negócio, utilizando a mesma estratégia de Piper. Elas fazem as calcinhas com o resto dos materiais da confecção em que algumas trabalham e Ramos coloca as encomendas para fora do local através do furgão que dirige.

Ao considerar a formação deste grupo dentro da prisão, nós podemos observar que, apesar das detentas fazerem parte da mesma categoria identitária, cada uma possui sua própria identidade, que foi moldada de acordo com as influências externas que cada uma vivenciou. Posições nacionais distintas, originam identidades distintas.

Escolhemos fragmentos do episódio número dois, da quarta temporada da série, para exemplificar as oposições que existem dentro da irmandade das latinas. A primeira cena acontece aos 10 minutos.

Ruiz e Blanca estão em pé no auditório onde Caputo está explicando sobre as novas estratégias de alocação, já que o presídio enfrenta uma superlotação. Ao fundo é

possível ver Aziza Oiuja sentada. Ela é uma das novas detentas latinas. Aziza olha para Blanca e a cumprimenta. Então, Blanca comenta em espanhol com Ruiz:

Blanca - Nossas vidas vão mudar, Ruiz.

Ruiz - Como? Já roubaram meu chinelo de banho.

Blanca - Dê uma olhada, panaca. Não sacou?

Ruiz - O quê?

Blanca - Somos a maioria agora.

Ela bate com o ombro em Ruiz, para que ela olhe para as demais latinas que estão sentadas no auditório.

Já aos 17 minutos, temos detentas de diferentes grupos identitários na sala de televisão. Elas estão assistindo a um jogo das eliminatórias da Copa do Mundo entre República Dominicana e Haiti. É importante ressaltar que os dois países fazem fronteira e estão localizados na América Central.

A câmera foca em Ruiz sentada em uma das cadeiras. Ela está fazendo uma espécie de porta retrato com embalagens de chocolate para colocar a foto de sua filha. Logo depois, temos a visão da televisão, o jogo está 0x0.

Aziza - Esses tições correm atrás da bola como se fosse sanduíche grátis.

Maria - Tições? Fala sério? Aposto que tem primos mais escuros do que eles, moça. - diz ironicamente.

Maria - Não são pretos de verdade. São índios.

Uma detenta branca reclama que o jogo ainda está zerado e uma das latinas argumenta que é o esporte mais antigo do mundo. Então, uma discussão é iniciada entre as duas e outra detenta branca pede para mudarem o canal. Blanca aproveita que está em maioria junto com as latinas e a intimida. Quando as brancas deixam a sala, com medo das latinas, Maria argumenta com sua amiga.

Maria - Ei Flores. Que bicho te mordeu? Já estão putas da vida com a gente. Deixa de ser folgada!

Blanca - São as eliminatórias da copa.

Maria - A República Dominicana nunca se classificou, porque é ruim. Qual é o lance?

Blanca - É o orgulho nacional.

Maria - Foda-se o orgulho nacional.

Blanca - O que deu em você?

Maria - O técnico é cubano!

Blanca - Não é culpa dele.

Maria - Sabe que é tudo a mesma merda, não é? Somos iguais, cubanos, porto-riquenhos... Somos todos mestiços que comem arroz e feijão.

Blanca - Puta merda, quando ouvirem isso vai ser o fim da guerra!

Maria - Foda-se Flores. Não consegue nem nos diferenciar. Pensou que eu fosse venezuelana por dois meses.

Blanca - Há três anos que eu sou ignorada e pisoteada aqui. Mas agora ninguém vai forçar a barra. Está me ouvindo?

Através das cenas relatadas, podemos destacar duas situações. O primeiro conflito diz respeito ao fato de que todas as latinas são vistas da mesma forma pelos policiais e pelas detentas dos outros grupos identitários. A outra situação é em relação às divergências internas. O fato de serem de localidades diferentes, faz com que haja preconceito entre os próprios membros do grupo.

No diálogo, Maria argumenta que, mesmo pertencendo a regiões diferentes, todas as latinas são iguais. As transformações na estrutura econômica e política fazem com que alguns fatores divergentes sejam colocados em discussão, mas no fim todas possuem a mesma origem. Todas são latinas.

Kathryn Woodward (2000) afirma que conflitos nacionais e étnicos são caracterizados por “tentativas de recuperar e reescrever a história. A afirmação política das identidades exige alguma forma de autenticação” (WOODWARD, 2000, p. 25). É o passado e toda a carga cultural, política, econômica e social que valida a identidade. A multiplicidade de contextos faz com que cada latina seja igual, por pertencer ao grupo das latinas, mas ao mesmo tempo diferente, por serem posicionadas de maneira distinta, de acordo com seus campos sociais.

Podemos nos sentir, literalmente, como sendo a mesma pessoa, mas nós somos, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas em cada uma dessas diferentes situações, representando-nos, diante dos outros, de forma diferente em cada um desses contextos (WOODWARD, 2000, p. 30).

Em outro momento, Maria reclama que foi confundida por Blanca com uma venezuelana durante dois meses, apenas por falar espanhol e ser de um país da América Latina. Blanca responde que há três anos sofre com a generalização, já que dentro de Lichfield as latinas são só latinas, independente do país de onde vieram. No entanto, pela primeira vez essa generalização, para Blanca, é positiva, pois aos olhos dos outros as diferenças entre as latinas não são vistas. Com todas sendo consideradas iguais, elas passam a ser a maioria dentro da prisão e podem comandar.

A questão da nacionalidade levantada neste diálogo abre margem para tratarmos do assunto da migração de latinos, principalmente de países da América Central, para os EUA. O processo migratório internacional geralmente está associado a questões políticas e econômicas. Se no país de origem a situação nesses termos não favorece o desenvolvimento social, é comum que cidadãos optem por seguirem em direção a países que ofereçam qualidade de vida. Em algum dos casos, essa migração é feita de maneira irregular, sem a documentação exigida.

Por fazer fronteira com os Estados Unidos, o México possui um histórico como país de migrantes, principalmente após a crise econômica de 1995, que ocasionou a aceleração do processo. Em busca de novas oportunidades de emprego, milhares de mexicanos seguiram em direção aos estados norte-americanos.

Em *Orange*, Ruiz vive um conflito com seu pai, pois ele não aceita esse tipo de migração. León é da República Dominicana, sempre agiu em favor da pátria e mostrou traços preconceituosos em relação aos mexicanos. Para ele, o fato de pessoas saírem do México para ir morar nos EUA faz com que as chances de emprego dos dominicanos sejam diminuídas. O fato é contraditório, já que León saiu de seu país para viver em um lugar com uma cultura totalmente diferente, mas não aceita que pessoas de outros países latinos façam isso também. Através de um dos *flashbacks* de Maria, também no episódio dois da quarta temporada, vemos que a situação foi agravada após o envolvimento da jovem com um traficante mexicano.

A cena é exibida aos 48 minutos e se passa na sala de estar da casa da família Ruiz. León está sentado no sofá e Maria encostada na mesa. Ele está de cabeça baixa.

Léon - Está de mal comigo e descontando?

Maria - Não tem a ver com você!

Léon - Claro que tem. Eu alimento você, levo a escola, dou um pouco de tudo que tenho.

Maria - Nem por isso devo ser seu robôzinho, tenho cérebro.

Léon - Foi isso que aquele puto falou? Contando mentiras, tentando roubá-la de casa, da casa de seu pai?

Maria - Ele não fez nada a você!

Léon - Porque acha que não temos dinheiro? Os “cucarachas” do caralho me expulsaram das minhas esquinas. Estão acabando comigo, entendeu? Tomaram tudo.

Maria - Eu estou cansada dessa merda. Ele só quer ganhar a vida, como você.

Léon - Minha filha com um mexicano!

Maria - Pare.

Léon - Dei minha vida à organização, para cuidar da nossa gente, nossa identidade!

Maria - Quer saber, foda-se. Foda-se você, foda-se a República Dominicana e essa merda de sermos tão melhores enquanto você faz exatamente a mesma coisa! Se ser dominicana é isso, não serei mais dominicana.

Léon - Saia da minha casa.

É possível perceber através das falas de Léon, que a não aceitação em relação aos mexicanos, está ligada ao fato de que o tráfico mexicano de drogas influencia na venda de drogas dominicanas que ele faz. Léon foi intimado por mexicanos e precisou abandonar os pontos de venda. O preconceito é a partir de uma situação específica e não de maneira geral como ele coloca. O fanatismo do pai com seu país de origem e o ódio levantado por ele sobre os mexicanos, faz com que Maria decida que não quer mais viver daquela forma. O *flashback* nos ajuda a entender a postura que Ruiz teve na cena da sala de televisão, ao demonstrar mais uma vez seus ideias em relação ao preconceito que existe entre as culturas latinas.

Outra forma de expressão da identidade latina em *Orange* é feita através da culinária. No final da primeira temporada as latinas assumem a cozinha e tiram Red do comando. Ao tomarem o controle, elas introduzem características da comida latina no cardápio da prisão. A América Latina possui gostos diferentes em relação à gastronomia. É comum o uso de molhos apimentados para acompanhar comidas feitas à base de milho, feijão e abacate. Em Litchfield as detentas já estavam acostumadas com a comida feita por Red, que seguia o padrão americano de culinária, com traços da Rússia, país de origem dela.

Para falar da mudança na culinária do presídio, separamos duas cenas do episódio dois da segunda temporada. A primeira acontece aos 40 minutos. Gloria está sentada no escritório da cozinha fazendo algumas anotações. Vee bate na porta e, sem nem mesmo olhar para ver quem era, Gloria diz:

Gloria - *Não aceitamos mais pedidos de alergia de merda.*

Vee - *Escute, eu só vim dizer que o molho habanero do jantar de ontem era quase tão bom quanto o do La Rica.*

Gloria - *Como conhece o La Rica?*

Vee - *É o molho mais apimentado de Nova Iorque.*

Gloria - *O melhor molho de Nova Iorque.*

Vee - *Sim, você é uma boa imitadora.*

Gloria - *Vou entender como um elogio.*

Vee - *E foi essa a intenção.*

Na conversa entre Vee e Gloria podemos perceber a mudança nos pratos servidos durante as refeições para as detentas. Vee comenta sobre o molho habanero, feito com uma pimenta que leva o mesmo nome. Ela é típica do México e extremamente picante. A negra ainda faz referência a um estabelecimento latino, que, segundo Gloria, possui o melhor molho de Nova Iorque.

Na sequência da cena vemos que o elogio foi feito por Vee como uma maneira de se aproximar da latina para conseguir um favor e não porque Vee realmente gostou da nova comida de Litchfield. Isso se confirma aos 44 minutos do mesmo episódio, em que temos um reencontro entre Vee e Red (Kate Mulgrew), que são conhecidas desde a época em que Vee foi presa pela primeira vez. As duas se encaram durante alguns instantes, mas logo sorriem e se abraçam. Durante o diálogo entre as detentas, Vee comenta sobre a falta que Red faz na cozinha.

Vee - *É uma pena saber que não está na cozinha. A comida agora é “no bueno”.*

Red - *Talvez isso ajude a manter seu peso.*

Ao utilizar o termo “no bueno”, além de ironizar o sotaque espanhol que as latinas possuem, ela quer dizer que a comida não é boa como quando Red cozinhava.

Na terceira temporada de *Orange is the new black*, com a privatização de Litchfield a comida continua sendo servida pelas latinas, mas passa a chegar pronta até o presídio, perdendo, assim, um pouco das características que mencionamos.

4.2.3 Manifestações de intolerância religiosa

O episódio cinco da primeira temporada de *Orange* é marcado por uma discussão muito comum nos dias atuais: a intolerância religiosa. O fato de estarem presas faz com que as detentas percam grande parte do contato com o resto do mundo. As situações extremas (como confusão mental, pensamentos suicidas, conflitos com outras detentas, entre outras) fazem com que essas mulheres procurem algum tipo de conforto e força na religião.

Assim como diferentes grupos étnicos, em Lichfield temos posições religiosas divergentes. Esta diversidade abre margem para que, em algumas situações, os pensamentos religiosos pregados por algumas detentas entrem em conflito. A intolerância religiosa acontece quando são feitas agressões, verbais ou até mesmo físicas, contra seguidores ou representantes de determinada religião. Geralmente é sofrida por grupos considerados minorias, ou seja, agrupamentos menos favorecidos.

Na série existe uma única capela para uso comum entre as detentas. Na cena que abre o episódio que estamos analisando, temos Piper deitada em sua cela, sendo acordada por uma voz no alto falante que diz: *“Em um mundo repleto de ódio, ainda devemos nos atrever a ter esperança. Em um mundo cheio de desespero, ainda devemos ousar a sonhar”*. *Palavras do grande falecido Michael Jackson. A capela abrirá às 8h. A ordem de serviços de hoje é: Católica, Evangélica, Wicca, Batista, outros e Mulçumano. Aproveitem seu domingo.*

Um pouco depois, aos cinco minutos, temos Dogget (Taryn Manning) e Jane (Beth Fowler), que é freira, entrando na capela junto com a oficial que faz a organização do uso do local.

Dogget - *Capelã, os judeus nunca colocam as canetas de volta na caixa.*

Capelã - *Então escreva para seu deputado.*

Dogget sussurra - *E se ele for judeu?*

Capelã - *Há só um armário de arte para todos e vocês têm que compartilhar. Agora, por favor, precisamos nos preparar para a missa. Irmã?*

Jane - *Sim...*

Capelã - *As velas.*

Dogget - *Está quase na hora da minha celebração. Eu quero pendurar a minha decoração.*

Doggett pega no chão uma cruz quase do seu tamanho e a coloca de pé. A capelã aparece ao fundo, retirando seu casaco. Quando percebe a ação de Dogget ela se vira de frente para a detenta. Enquanto a cena acontece, temos Jane ao fundo organizando o palco do auditório para a celebração da missa.

Capelã - *Sua decoração?*

Doggett - *É, olha só... eu fiz na oficina. Exceto que não está pronto, levando em conta que fiquei sem tinta que brilha no escuro.*

Capelã - *Dogget tire isto daqui.*

Doggett - *O que? Por quê?*

Capelã - *Você sabe o porquê, já te expliquei antes.*

Doggett - *Não é uma iconografia, é uma cruz!*

Capelã - *Não se põe nada nas paredes que não possa ser tirado antes do próximo horário.*

Doggett - *Vai brilhar no escuro.*

Capelã - *Agora, Doggett!*

Dogget - *Quer saber? Ok, tudo bem. - Dogget coloca a cruz nas costas e sai andando em direção a porta do auditório - Isso não é certo e você sabe!*

Capelã - *Bem, essa capela não é só para cristãos.*

Doggett - *É, eu tenho certeza que se eu fosse católica você agiria diferente.*

Capelã - *Isto não é verdade.*

Dogget - *É sim! Porque você e a vadia do Papa comandam este lugar.*

Jane - *Eu prefiro pensar em mim como a amiga do Papa.*

Dogget - *Sabe do que mais? Você trata todo mundo melhor do que eu. Até as moças da bruxaria.*

Capelã - *Também não é verdade.*

Dogget - *É sim. Você deixa. Você leva elas pra passear..*

Capelã - *Também lhe levaria se sua fé requisitasse comunhão com a natureza.*

Dogget - *Eu não quero passear, ok?! Eu vou pendurar essa maldita cruz. Porque é a minha liberdade religiosa e você está violando isto!*

O cristianismo é o maior grupo religioso do mundo. A Pew Research Center²⁰ afirmou em uma de suas pesquisas que, a partir de 2010, cerca da metade dos cristãos são católicos. O mesmo estudo mostrou, segundo estimativa, que 37% dos cristãos pertencem a fé protestante²¹. Falando especificamente dos Estados Unidos, a situação é inversa. O país possui uma grande diversidade de crenças, com predomínio do protestantismo. A situação é consequência da colonização por parte da Inglaterra, um dos berços da Reforma Protestante²². Durante o século XVII, muitos cidadãos saíam do país europeu e iam para a América do Norte devido aos conflitos com o Anglicanismo, religião oficial.

Apesar da queda no número de protestantes nos EUA, eles continuam sendo a maioria. De acordo com a Pew Research Center, cerca de 70,6% da população norte-americana é cristã. Destes, 25,4% são evangélicos protestantes, 14,7% pertencem a outros segmentos do protestantismo e 6,5% são de alguma religião protestante pertencente a cultura negra. No país, somente 20,8% dos cristãos são católicos²³.

A partir da conversa que acontece entre Dogget e a Capelã, podemos observar que a detenta sente que a religião católica é privilegiada dentro da prisão. Apesar de não notarmos na série a dimensão que o catolicismo apresenta dentro de Litchfield, temos uma das personagens principais que é uma freira e serve como representante deste segmento. Dogget é evangélica e dentro de Orange ela tenta ganhar espaço para sua religião. O primeiro flashback da personagem é mostrado ao final da primeira temporada e nele vemos que a devoção da detenta ao cristianismo é ligada ao crime que cometeu.

A jovem era usuária de metanfetamina e praticou quatro abortos para não precisar parar de usar drogas por causa dos filhos. Quando fica grávida pela quinta vez, Dogget novamente procura uma clínica clandestina de aborto. Na porta do consultório está acontecendo um protesto religioso contra a atividade. Ao chegar no local, Dogget é criticada pela enfermeira, que diz que a jovem já abortou tantas vezes que a próxima vai ser de graça. Com raiva, ela atira na moça e os religiosos que estavam protestando passam a considerá-la uma espécie de heroína divina. Como consequência, eles pagam o advogado de defesa de Dogget e ela inicia uma jornada na vida religiosa.

Na cena que relatamos, Dogget utiliza a cruz como uma forma de representar sua fé e demarcar seu espaço dentro de Litchfield. Ao ter seu desejo negado, ela critica a Igreja

²⁰ Organização apartidária que realiza pesquisas sobre atitudes e tendências que moldam o mundo, ligadas a questões das ciências sociais.

²¹ Disponível em: <<http://goo.gl/vFGXsx>>. Acesso em: 10 de jul. 2016.

²² Movimento cristão de reforma religiosa, culminado por Martinho Lutero no início do século XVI. Possuía como base do protesto a insatisfação com a Igreja Católica.

²³ Disponível em: <<http://goo.gl/VpDTIw>>. Acesso em: 13 de jul. 2016.

Católica, mesmo com a capelã a alertando que não é permitido iconografias de nenhuma religião para não abrir margem para conflitos, já que aquele é um espaço de uso comum. Se observarmos bem, a cruz é o símbolo do cristianismo e também é usada pelos católicos, inclusive com mais frequência do que pelos evangélicos. Ao pendurar uma cruz para representar os protestantes, Dogget não estaria ferindo o catolicismo, ou seja, a religião pela qual ela se sente ameaçada, mas sim as demais religiões. É importante ressaltar também que ao colocar a cruz nas costas e sair em direção a porta do auditório, a detenta faz alusão à Cristo, que também caminhou com sua cruz nas costas antes de ser crucificado.

No decorrer desta temporada, Doggett se torna uma espécie de líder de uma das divisões religiosas dentro da prisão. Ela usa suas crenças para tentar converter algumas detentas e, desta forma, acaba as atacando, principalmente as lésbicas. Em uma das cenas do episódio dez, por exemplo, Doggett denuncia para Healy que Piper e Alex estão tendo comportamento lésbico, mas na verdade as detentas estão apenas dançando. Como resultado, Piper vai para a solitária durante alguns dias.

O fanatismo de Doggett chega a um ponto tão extremo, que ela passa a acreditar que consegue curar as pessoas através da sua fé. Então, cria grupo de encontros para que suas seguidoras religiosas possam se reunir e ela pratique seus poderes curativos. Piper e suas amigas aproveitam a oportunidade para se vingar dela. Elas procuram Doggett, alegando algum tipo de doença e se dizem curadas após a intervenção da detenta. Isto faz com que Doggett deposite ainda mais confiança em seus dons religiosos.

Uma das cenas mais marcantes da série em relação ao fanatismo de Doggett acontece no episódio dez da primeira temporada, aos 47 minutos. Dentro de um dos banheiros do presídio está uma criança de um reformatório dos EUA que, junto com sua turma, está realizando uma visita em Litchfield. A criança é paralítica e está em uma cadeira de rodas.

De forma proposital, Piper avisa a Doggett a respeito da criança. Ela vai até o banheiro e logo depois a cena é cortada para o corredor da prisão, onde as outras crianças estão caminhando. Neste momento, ouvimos gritos vindos do banheiro e quando os policiais vão até lá, Doggett está sobre a criança, no chão. Ela pronuncia algumas palavras, pedindo para que Deus cure a menina e ela volte a andar. Enquanto isto, a criança grita por ajuda.

O autoritarismo fanático de Doggett se contrapõe a tolerância. A detenta vê sua religião como absoluta e não admite que as outras pessoas possam ter ideias contrárias, ou seja, outras maneiras de enxergar as questões que envolvem a religião.

Ao representar conflitos religiosos dentro de Litchfield, Orange reforça a realidade de milhões de religiosos no mundo, principalmente os seguidores de religiões não

cristãs, que sofrem com a intolerância por parte dos cristãos, especialmente os neopetencostais. A hostilidade inclui desde atitudes de vandalismo a propriedades religiosas e desrespeito com textos sagrados, até agressões verbais e ataques violentos que resultam em morte.

Outro padrão que se repete no mundo, de acordo com o mapa da perseguição religiosa²⁴, criado pela Organização Portas Abertas²⁵, a Ásia Central e o Oriente Médio são os principais afetados, com destaque para as regiões em que há predomínio de muçulmanos. O Afeganistão, por exemplo, é um dos países em que a religião muçulmana é imposta desde o nascimento. Não existem igrejas e para seguir o cristianismo o cidadão precisa agir em segredo.

Os EUA, país onde a série se passa, possui uma agência de governo que trata assuntos relacionados à religião. Em seu mais recente relatório anual²⁶, a Comissão de Liberdade Religiosa Internacional do país (USCIRF), que abrange o período compreendido entre fevereiro de 2015 a fevereiro de 2016, afirma que intolerância religiosa tem atingido de forma séria e constante diversos países, ferindo os direitos de liberdade que os cidadãos possuem. Neste mesmo documento, está ressaltado que os piores infratores de liberdade religiosa do mundo são a República Centro-africana, Egito, Iraque, Nigéria, Paquistão, Síria e Vietnã.

Para tratar sobre a intolerância nesses países do Oriente Médio, na quarta temporada da série temos uma nova representante de duas minorias: uma negra muçulmana. Ela é colocada na mesma cela que Cindy, que é recém-convertida ao judaísmo. Com o toque de humor característico da série, que é uma mistura de drama com comédia, podemos observar críticas ao confronto que existe entre as duas religiões. O fato de ser negra e de ter sido colocada no gueto faz com que a detenta muçulmana tente se aproximar de Cindy. Por sua vez, a judia não a aceita pelo simples fato de serem de religiões diferentes. No entanto, no decorrer da temporada, elas são colocadas em uma situação que precisam se ajudar para alcançar seus objetivos. Neste momento, os confrontos religiosos são postos de lado e as duas viram amigas.

²⁴ Disponível em: <https://www.portasabertas.org.br/main/1184196/Classificacao2014_PortasAbertas_A4> . Acesso em: 10/07/2016.

²⁵ Organização criada para apoiar cristãos perseguidos em países em que o cristianismo sofre algum tipo de preconceito ou repressão. Para mais informações ver: <<https://www.portasabertas.org.br>>.

²⁶ Disponível em: <<http://goo.gl/q8o46x>>. Acesso em: 10 de jul. 2016.

4.2.4 Expressões da identidade lésbica

Outro perfil identitário presente em nosso objeto de estudo é o das lésbicas. *Orange is the new black* é uma série que mostra de maneira aberta a homossexualidade feminina, fugindo dos estereótipos fantasiados pelo público masculino. Na série, temos vários tipos de mulheres (magras, gordas, maquiadas, desleixadas e etc) que se envolvem sexualmente e afetivamente entre si. Um exemplo é a própria protagonista da série, que é bissexual. Piper (Taylor Schilling) namorou Alex (Laura Prepon), depois ficou noiva de Larry (Jason Biggs) e, ao ser presa, voltou a se relacionar com a ex. Assim que entra no presídio, Piper desperta sentimentos em Crazy Eyes (Uzo Aduba), que tenta se envolver emocionalmente com a jovem.

Além da história de Piper, temos outros relacionamentos homoafetivos. No começo da série, Poussey (Samira Wiley) se apaixona por Taystee (Danielle Brooks), Lorna (Yael Stone) e Nicky (Natasha Lyonne) vivem um relacionamento e Big Boo (Lea DeLaria) possui várias “esposas”. No decorrer da trama, essas relações são desfeitas e outras são iniciadas. Poussey, por exemplo, começa a namorar Soso (Kimiko Glenn), uma asiática que foi presa em um protesto contra o corte de árvores.

Tania Navarro-Swain (2000) explica que há uma “tipologia do lesbianismo ancorada no imaginário social, com algumas variações espaço-temporais: o tipo mais característico seria o da mulher-macho, [...] identificada por um mimetismo das atitudes e maneiras masculinas” (SAWIN-NAVARRO, 2000, p. 80). Uma justificativa possível para isto é a divisão da sexualidade humana, em que homens e mulheres devem ter atração. Segundo a autora, essa separação binária faz com que o interesse de mulheres por outras mulheres faça com que seja preciso adotar características presentes no sexo masculino. “Dessa forma, as mulheres em geral, ‘femininas’, poderiam sentir-se atraídas por esses tipos masculinizados. Temos aí o esquema da ordem heterossexual em corpos biologicamente femininos, o casal butch/femme” (SAWIN-NAVARRO, 2000, p. 80).

Dentro de Litchfield, a detenta que representa esse estereótipo é a Big Boo. Em seu primeiro *flashback*, no episódio quatro da primeira temporada, vemos que desde adolescente Boo já apresentava alguns gostos considerados masculinos. Em uma das cenas, ela aparece discutindo com sua mãe, pois não quer usar um vestido. Nessa época Boo já era adepta do cabelo curto, outra característica vista como masculina. Sua mãe argumenta que ela precisa se comportar como uma menina, para que as outras adolescentes não debochem dela.

Aos 17 minutos temos outra lembrança. Boo está em uma casa noturna e conhece uma menina chamada Tracy. Após alguns drinks elas resolvem deixar o local. Desde o início da cena a estereotipização é clara, a acompanhante é imposta como uma figura feminina e Boo a como uma masculina. Ao andarem abraçadas na rua, elas são agredidas verbalmente por um adolescente. Boo fica nervosa e acaba se exaltando. Ela segura o menino pelos braços e pergunta se ele está “sacaneando” com ela. O menino fica assustado e ela começa a xingá-lo. A câmera mostra Tracy e podemos observar que ela está assustada com a situação. O adolescente sai correndo e a jovem desiste de ir para a casa de Big Boo.

Tracy - Eu vou pra casa.

Boo - O quê? Não deixe esse merdinha estragar nossa noite.

Tracy - Você estragou nossa noite.

Boo - Sério?

Tracy - Você não pode culpar um garoto idiota, quando é o exemplo típico de tudo que é masculino.

Boo - Era tão gostosa antes de virar uma escrota.

Tracy - Que porra aconteceu com você pra te deixar tão zangada?

Boo - Queria ter uma triste história que explicasse tudo, desculpa te desapontar, docinho. Não tem nenhuma história de começo dramático, só uma sapatão velha que se recusa a pedir desculpas por isso. Sabe? Sua vaca afetada homofóbica que se odeia.

Tracy - Foi muito bom conhecer você.

No diálogo, os aspectos físicos e os trejeitos de Boo, que lembram características masculinas, são colocados em pauta. Tracy tenta justificar o preconceito sofrido por elas usando a aparência da detenta. Boo, por sua vez, responde que não existe uma história por trás do seu estilo, ela é daquele jeito por sua própria vontade. Desde pequena ela sofre com a pressão de que precisa se comportar como uma menina, usando roupas e acessório femininos para se afirmar. Boo gosta do estilo masculino e não se sente menos mulher por isto.

Em um mundo onde o “normal” é ser hétero, as lésbicas que são adeptas de estilos mais masculinizados, por pressão da sociedade em que vivem e devido aos estereótipos criados, dificilmente conseguem esconder sua orientação sexual. Isto também acontece com mulheres heterossexuais que são adeptas do mesmo estilo. Muitas vezes elas são associadas ao lesbianismo apenas por causa de sua aparência.

Em outro momento do episódio, aos 29 minutos, temos outra cena sobre a aparência de Boo. O trecho começa com uma pessoa de costas, sendo arrumada por duas detentas. Sophia está penteando o cabelo desta pessoa e Morello está passando batom. No salão também estão Irmã Jane e Doggett.

***Morello** - Vou te deixar bem natural, não se preocupa.*

***Sophia** - Pode me chamar de Jesus de agora em diante, porque essa garota fez um milagre.*

***Jane** - É realmente impressionante.*

***Doggett** - É, com certeza, impressionante.*

Quando a detenta se vira, vemos que se trata de Boo. Ela está usando uma peruca com corte chanel e maquiagem. Ao ver seu reflexo no espelho, ela muda o semblante e fica com a aparência triste. Doggett diz que ela está esquisita. Boo fica emocionada e diz que está igual a sua mãe. A cena então é cortada por outro *flashback*, em que Boo aparece tendo relações sexuais com uma namorada. Ao terminarem o ato, a menina questiona sobre a mãe da detenta, que está doente.

Então, o próximo *flashback* de Boo é no hospital. Ele é mostrado aos 44 minutos. Ela encontra com seu pai sentado em um dos corredores. Boo está usando roupas masculinas.

***Pai** - Carry...*

***Boo** - Ei pai... Oi. Tá bem? Ah, claro que não, foi idiotice né.*

***Pai** - Não acredito que está aqui. Já faz tantos anos.*

***Boo** - Bem, você sabe... é minha mãe. Tô aqui agora.*

***Pai** - Você nem vai reconhecê-la, está tão frágil.*

***Boo** - Eu aguento pai.*

***Pai** - Eu acho que ela não consegue.*

***Boo** - O que quer dizer? A visão da filha sapatão vai fazer ela piorar?*

***Pai** - Carry... ia te matar colocar outras roupas antes de vê-la?*

***Boo** - Bom, essa é minha roupa boa, pai.*

***Pai** - Ah, entendeu o que eu quis dizer.*

***Boo** - Nossa, tô bem cansada. Eu sou filha dela há 42 anos. Ora, ela não podia ter usado um pouco deste tempo para tentar aceitar quem eu sou em vez de se lamentar por toda porra de coisa que eu não sou?*

Pai - *Eu entendo o que quer que isso seja, é importante para você. Mas é uma roupa, só isso! O resto de nós nos levantamos, colocamos terno e gravata e vamos trabalhar. Acha que é assim que eu queria me vestir cinco dias por semana? Não, é claro que não. Mas ninguém tem o privilégio de ser ele mesmo o tempo todo, Carry, ninguém! Agora, se quer entrar lá e chateá-la, não vou te impedir, mas precisa decidir o que o seu figurino custa para você.*

Boo - *Eu tive que lutar por isso a vida toda, pai. A vida toda. Estranhos, namoradas, porra... até mesmo os meus pais! Todos pedindo para eu ser uma coisa que eu não sou. Você faz alguma ideia de como é isso? Por toda a porra da sua existência ser negada tipo: “pô, seria melhor se fosse invisível”. É, eu me recuso a ser invisível pai. Nem por você, nem pela mamãe, nem por ninguém. Então, desculpa.*

Ao fazer seu discurso, Boo fala sobre a invisibilidade lésbica. A detenta luta desde criança para ser reconhecida de acordo com a sua personalidade e suas escolhas. Ela representa uma parcela de mulheres que sofrem preconceito e violência, seja ela verbal ou física, devido às suas orientações sexuais.

Navarro-Swain (2000) frisa que desde o movimento das mulheres nas práticas políticas da década de 1970, é possível perceber a luta desse agrupamento. Elas estavam presentes nos protestos contra a apropriação e exploração dos corpos, a violência sexual contra mulheres, entre outras causas. “O feminismo cunhou a categoria *gênero*, cultural, opondo-se a sexo biológico, e assim desfez em parte a noção de essência, de um fundamento intrínseco para os seres, que definiriam mulheres e homens conferindo-lhes papéis segundo *sua natureza*” (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 87).

O avanço nos debates feministas despertou o interesse em outros debates, como as diferentes identidades femininas. Surgiram novos “modelos” de mulheres, que fugiam do padrão: mulher, branca, heterossexual, classe média.

Os discursos feministas na atualidade iniciam, dessa forma, um movimento contínuo e voluntário de des-locamento, de des-identificação, que se fundamenta no espaço vivido. Recusa-se, assim, a ideia de uma *verdade* do sexo, ou seja, a prática sexual diretamente ligada ao sexo biológico. Abre-se o caminho para o questionamento da naturalização do sexo biológico e das práticas sexuais, um terreno comum ao feminismo e ao lesbianismo (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 88).

Outro perfil lésbico sugerido por Navarro-Swain, é aquele que não possui nenhum indício de sua orientação sexual externado. A autora explica que este, talvez, seja o estilo mais difundido nos dias atuais, não como uma maneira de encobrir a sexualidade, mas se privar.

Apesar de ter construído um relacionamento amoroso com Larry, Piper havia se envolvido com Alex anteriormente. Elas se conheceram em um bar onde Piper estava procurando emprego e começaram a namorar. O romance foi interrompido por causa do trabalho de Alex com o tráfico de drogas. Quando se reencontram em Litchfield, elas voltam a se relacionar.

Na lembrança em que mostra o primeiro encontro das duas, podemos notar que diferentemente de Big Boo, Piper e Alex sempre possuíram posturas femininas. As duas aparecem na cena (aos 36 minutos) usando vestido, acessórios - como cordões e brincos - e estão com os cabelos compridos e presos em penteados. Todos esses itens citados são associados culturalmente e socialmente como coisas de mulher. Contudo, surge interesse emocional e sexual mútuo entre as duas. Elas não pertencem ao estereótipo masculinizado que é incorporado às lésbicas, como Boo, mas ainda assim são lésbicas. Na terceira temporada, Piper se envolve sexualmente com uma nova detenta. Stella (Ruby Rose) surge para questionar os estereótipos sexuais. Com características dos gêneros masculino e feminino, ela possui várias identidades, não exclusivamente homem ou mulher.



Figura 2 – Big Boo e Stella possuem aparência masculinizada



Figura 3 – Piper e Alex apresentam características mais femininas

Para Navarro-Swain, o lesbianismo não pode ser constituído de uma única identidade, uma vez que consiste em um agrupamento de questões que envolvem gênero e o ser mulher. “Tentar traçar um perfil *da* lésbica ou *das* lésbicas é uma tarefa impossível, pois não há substância à qual se prender, não há um bloco homogêneo e monolítico de coerência, não existe um tipo de experiência única que possa tomar o lugar de um referencial estável, de um protótipo” (NAVARRO-SWAIN, 2000, p. 93). Se toda identidade passa por transformações ao longo do tempo, de acordo com as influências dos meios externos, com as identidades sexuais não é diferente. O lesbianismo se expressa das mais diversas maneiras, em diferentes pessoas, que possuem características variáveis, como idade, costumes, preferências, entre outras.

4.2.5 Manifestações de abuso de autoridade por parte dos guardas

Orange is the new black também expõe o abuso de poder cometido por vários dos guardas que compõem a equipe de segurança do presídio. Além de lidar com várias situações, como a falta de estrutura da prisão e condições restritivas, as detentas sofrem com a postura autoritária de alguns policiais, que, em grande parte das vezes, ultrapassa os limites impostos a suas atribuições.

Na primeira temporada da série, o guarda George Mendez (Pablo Schreiber) é o mais corrupto e perverso oficial do presídio. Ao longo dos episódios ele representa diversos exemplos de abuso, inclusive sexual, sobre as mulheres de Litchfield. As detentas o chamam

de “Pornstache”, uma junção dos termos em inglês “porn” (pornô) e “mustache” (bigode), por causa de sua aparência.

Mendez usa o sistema de entrega de mantimentos da cozinha para colocar para dentro de Litchfield drogas e vender para detentas viciadas. Enquanto comanda o refeitório da prisão, Red (Kate Mulgrew) é chantageada por ele e o ajuda em seus negócios. Quando a detenta decide não participar mais dos esquemas, Mendez toma atitudes extremas e passa a perturbar Red psicologicamente. Além disto, sempre que tem a oportunidade, vai até a cozinha e bagunça o local, jogando os mantimentos no chão. Em uma das cenas da série, o guarda chega até a urinar dentro de uma panela de comida que Red vai servir para as detentas e ela é obrigada a jogar fora.

Mesmo sem a ajuda de Red o guarda continua com a venda ilegal de drogas. Ele tenta o apoio de Tricia (Madeline Brewer), uma detenta que foi presa por causa de roubo. Ela é usuária de cocaína e está limpa há alguns dias. No episódio 10, aos 17 minutos temos um diálogo entre os dois.

Mendez está na cabine de observação de um dos dormitórios. Ao ver Tricia passando pelo local, ele a chama.

***Mendez** – Descolei uma parada maneira, nada de oxicodona genérica, só oxicodona não genérica.*

***Tricia** – Não dá não, eu to limpa.*

***Mendez** – Anh, ok, então pode distribuir. Acumulou um monte enquanto você estava nas férias detox. O que você quer? Que eu vá de cela em cela que nem uma vendedora de Avon?*

***Tricia** – Não sei, mas não posso... Já tô ferrada demais com a Red.*

***Mendez** – Que se foda. Tu me deve.*

***Tricia** – Por quê? Meu primo te pagou.*

***Mendez** – Só o último lote. E os outros antes dele? Não era amostra grátis não querida.*

***Tricia** – Mas eu achei que...*

***Mendez** – Achou o que? Que podia pagar à prazo com um boquetezinho? Não, não, não, não... Vai ter que pagar.*

***Tricia** – Quanto?*

***Mendez** – Se livra de tudo isso aqui e estamos quites. – Mendez pega um pacote com drogas e coloca dentro da calça de Tricia. – Eu quero essa bolsinha vazia e uma lista de*

nomes. Quem pede é escravo de quem empresta. É um provérbio, sabia? Eu li em um parágrafo de caminhão.

Mesmo sabendo que Tricia acabou de sair da reabilitação e está com o organismo limpo, o guarda a coloca em uma situação difícil e a manda vender suas drogas. Mendez aproveita de seu cargo como superior para obrigar a detenta, que é uma subordinada, a fazer suas vontades. Ele atua contra sua função de agente penitenciário, de manter a ordem e a vigilância de detentos nas unidades prisionais, e comete crimes. Mendez é responsável não só por atitudes abusivas de poder, como também pela circulação de drogas dentro de Litchfield.

Aos 34 minutos do mesmo episódio, Tricia está se dirigindo até uma das salas do presídio para receber a visita de crianças de um reformatório dos EUA. A detenta visivelmente está sob o uso de alguma substância. Ao ver Tricia se deslocando, Mendez a pega pelo braço e a arrasta para outro local.

***Mendez** – O que você pensa que está fazendo?*

***Tricia** – Eu vou conhecer as meninas, falaram que eu podia ir.*

***Mendez** – Ah, falaram?*

***Tricia** – É, além disto, eu não preciso trabalhar, não é legal?*

***Mendez** – Você tem que ficar com a merda dos olhos abertos. A culpa é minha, por ter confiado em você. – Mendez coloca a detenta dentro de um armário de vassouras. – Uma porcaria de uma drogada!*

***Tricia** – O que você está fazendo?*

***Mendez** – Retardada, fica aí dentro! Não precisa trabalhar não. Só não deixa ninguém te ver.*

***Tricia** – O que você quer que eu faça aqui dentro?*

***Mendez** – Tira um cochilo.*

O guarda tranca a porta, deixando Tricia lá dentro. A cena então é cortada por um *flashback* da jovem. Quando volta a mostrá-la no armário, Tricia está morta por causa de uma overdose causada pelas drogas que Mendez lhe deu para vender. Ao encontrá-la no local, o policial forja sua morte. Ele pendura Tricia pelo pescoço, para parecer que a menina se matou.

Na temporada subsequente, Mendez é afastado de seu cargo e preso, acusado de abusar sexualmente de uma detenta. O caso na verdade foi uma armação das latinas para colocar a culpa da gravidez de Daya (Dascha Polanco), que mantém romance com outro

policial, em Mendez. A latina finge está apaixonada por ele, e isto acaba fazendo com que Mendez se apaixone de verdade. A postura dele então é alterada e ele deixa de praticar todos os abusos de poder de antes.

Na terceira temporada, a principal manifestação de excesso de poder por parte dos carcereiros para com as detentas passa a ser o abuso sexual. Para este assunto, temos o exemplo de Doggett (Taryn Manning) que é estuprada por um dos novos guardas de Litchfield.

O primeiro encontro dos dois acontece no episódio oito da terceira temporada. Doggett é motorista da van da prisão e o policial Charlie Coates (James McMenamin) passa a acompanhá-la em seu trabalho. No começo, Charlie está um pouco perdido com sua função e chega até a comentar isto com Doggett. Ela se oferece para ajudá-lo e, com isso, eles acabam estabelecendo uma relação de afeto. Doggett passa a nutrir sentimentos por Charlie e ele aparentemente corresponde, pois passa a comprar donuts para a detenta e a levá-la para passeios no parque para alimentar os patos do lago.

Em uma dessas saídas, Charlie abusa sexualmente de Doggett. Isto faz com que a detenta reviva um trauma de adolescente. Quando mais nova sua mãe a ensinou que sempre que um homem desejar fazer sexo com ela, ela deve aceitar. Esse conselho fez com que Doggett passasse a adolescência se prostituindo em troca de dinheiro e álcool. Quando resolveu sair desta vida, Doggett encontrou um ex-cliente que a violentou sexualmente. Após o episódio com Charlie, Doggett conversa com Big Boo (Lea DeLaria) e ela convence Doggett a se vingar do policial.

A cena acontece no final do episódio número nove. Doggett dá droga a Charlie sem ele saber, e ele fica desacordado. Com a ajuda de Boo, ela a carrega até a lavanderia, o coloca deitado em cima de uma das máquinas. O objetivo das duas é violentá-lo sexualmente também, utilizando um cabo de vassoura, mas elas não conseguem concluir o combinado.

***Boo** – Manda ver!*

***Doggett** – Isto foi sua grande ideia.*

***Boo** – Mas você é a vítima!*

***Doggett** – Olha, você dá o pontapé inicial. É que eu nunca fiz isso.*

***Boo** – E eu fiz?*

***Doggett** – Parecia que tinha feito.*

***Boo** – Sabe, eu fiz umas merdas bem questionável, mas estuprar com um objeto estranho, um homem inconsciente, ainda não risquei da minha lista.*

Doggett – *Cara, isso é sinistro pra caralho, você sabe disso.*

Boo – *É claro, mas eu pensei que queria fazer isso. Esse é meu presente para você. Vai ajudar a trabalhar essa raiva e cólera, sabe...*

Doggett – *Eu não tenho raiva. Eu só tô triste.*

No episódio seguinte, Charlie encontra com Doggett nos corredores da prisão e eles conversam sobre o ocorrido. Na conversa, o guarda deixa claro para a detenta que possui sentimentos por ela e Doggett resolve esquecer o que aconteceu. A jovem tenta iniciar um relacionamento afetivo com o guarda. Ele, por sua vez, demonstra apenas interesse sexual. Aos 57 minutos, acontece a cena de estupro. Charlie leva Doggett até a van. Enquanto caminham, ele se mostra um pouco exaltado, trata Doggett com certa aspereza.

Doggett – *Tem esse lugar, lá na Estrada 8, que talvez tenham granulado colorido. Podemos experimentar.*

Charlie – *Eu não tô com vontade.*

Doggett – *O que quer dizer? Se você não é do tipo que toma sorvete todo dia então não tô nem interessada.* – Doggett toca na cintura de Charlie e ele se vira bruscamente.

Charlie – *Não me toca!*

Doggett – *Nossa, que bicho te mordeu hoje?*

Charlie – *Eu me estrepei, eu perdi a contagem ontem por causa do nosso pequeno desvio. Você me disse que a gente tinha tempo o suficiente e eu acreditei em você.*

Doggett – *Desculpa, não percebi que eu tinha que voltar.*

Charlie – *É, bem, agora eu tô com experiência!*

Doggett – *Ah, não é nada. Eu posso te ajudar a descobrir quando precisar estar de volta para a contagem.*

Charlie – *Não, eu não quero mais nenhuma ajuda de você, porque toda a sua ajuda só me mete em encrenca.* – Ele sai andando e Doggett vai atrás e o puxa pelo braço.

Doggett – *Aí, qual é?*

Charlie – *O que você quer de mim, ein!?* – Ele segura Doggett pelos braços com força.

Doggett – *O que?*

Charlie – *Isto?* – Ele a joga dentro da van e a violenta sexualmente. – *Deita aí e fica parada! Você fica quieta.*

Na quarta temporada, vemos que o fato de Doggett ser forçada por Charlie a fazer sexo, faz com que ela procure refúgio na religião. Durante vários momentos temos diálogos entre a detenta e Boo sobre o trauma que ela viveu. Além disto, nesta mesma temporada observamos outros exemplos de excesso de autoritarismo dentro de Litchfield. Com a privatização do lugar, novos guardas chegam para trabalhar e a situação se agrava. As detentas passam a enfrentar situações de angústia e de pressão psicológica.

A primeira cena de destaque acontece com Flores (Laura Gómez) no episódio nove. Ela faz parte do negócio de vendas de calcinhas usadas que Ruiz (Jessica Pimentel) inicia para competir com Piper (Taylor Schilling). Piper denuncia para o chefe dos guardas sobre a ação ilegal dentro de Litchfield. Então, é iniciada uma revista em todas as detentas latinas que participam do esquema. Flores percebe que quando não toma banho os guardas a liberam, e passa a utilizar desse artifício para sair ilesa. Ao entender a estratégia de Flores, um dos guardas manda a detenta tomar banho, mas ela não obedece. Flores, então, é obrigada a ficar de pé sobre uma das mesas do refeitório e só pode sair sob segunda ordem. A detenta passa dois dias completos de pé, tendo que fazer suas necessidades biológicas na roupa. Ela também é impedida de se alimentar e as outras detentas são proibidas de lhe darem água ou comida.

Em outro momento da trama, a situação é usada como protesto pelas detentas. Elas sobem em cima das mesas e os guardas perdem o controle do presídio.

Ramos (Diane Guerrero) também passa por uma situação humilhante. No mesmo episódio em que Flores é colocada de castigo pelo policial, ela é levada por outro guarda, chamado Humpfrey (Michael Torpey), para uma casa e obrigada a comer um filhote de rato vivo. O guarda aponta sua arma para a cabeça de Ramos e a faz engolir o animal. Aos 42 minutos do episódio seguinte, a detenta está sentada em sua cama, com a aparência triste. Flaca (Jackie Cruz) vai até a cela chamá-la para o cinema e Ramos conta o que aconteceu.

***Flaca** – É hora do cinema, vamos!*

***Ramos** – Não vou, estou inchada.*

***Flaca** – Estamos no mesmo período, boba. Vamos lá. Que cara é essa de gato que comeu o canário?*

***Ramos** – Não posso contar, é muita humilhação.*

***Flaca** – Mijou nas calças? O que foi?*

***Ramos** – Sabe aquele guarda novo? O branquelo com cara de carteiro?*

***Flaca** – Acho que sim...*

Ramos – Ontem ele me levou até a casinha dele e me deu um copo com... Com...

Flaca – O que? O que ele deu a você? Deu um boa noite cinderela? O que? Me conte.

Ramos – Um rato.

Flaca – Do chão?

Ramos – Não sei. Um filhotinho. Era pequeno, escorregadio, não tinha nada de jujuba, Flaca. E quando eu engoli, senti os pezinhos, os dedos.

Flaca – Oh, meu Deus! Que coisa do caralho. É uma merda tipo Hannibal Lecter. Temos de contar para alguém.

Ramos – Não quero contar para ninguém. Por favor, não conte.

Flaca – Puta que pariu! Os guardas pensam que podem fazer a porra que quiserem!

Ramos – Nossa, eu me sinto tão nojenta.

Flaca – Você não tem nada de errado. Não é nojenta. Vem cá. Não deve ter pegado a peste nem nada.

A situação vivenciada por Ramos nos faz perceber o quanto as mulheres de Litchfield sofrem com a brutalidade do sistema. Na quarta temporada as relações de poder estão mais afloradas e temos exemplos mais chocantes do abuso por parte dos policiais. As mulheres são subjulgadas e maltratadas por serem detentas. Para os guardas todas são criminosas e só. O fato de possuírem uma história fora da prisão e de cada uma ter sua própria identidade é posto de lado e elas deixam de ter importância para um sistema do qual são dependentes.

4.2.6 Visibilidade da Transexualidade

Pela primeira vez em uma série, uma personagem transexual e negra ganha destaque. Desde o primeiro episódio da temporada de estreia de *Orange* somos apresentados a Sophia Burset. A detenta é uma ex-bombeira que foi presa por utilizar cartões de crédito roubados dos incêndios em que atendeu para financiar sua cirurgia de mudança de sexo. Em Litchfield, Sophia é cabeleireira e, devido a sua profissão, ela tem contato com detentas de diferentes grupos. A personagem é interpretada por Laverne Cox, uma atriz norte-americana que assim como Sophia é transexual. Sua participação em *Orange* fez com que a atriz

iniciasse sua atuação em causas que envolvem os direitos dos transexuais e questões de gêneros.

A história de Sophia é retratada no terceiro episódio da primeira temporada. A primeira cena mostrada é um *flashback* em que Sophia está trabalhando em um incêndio, ainda como homem. Ele vasculha uma das gavetas do local e encontra uma fatura de banco com o número do cartão de crédito da vítima do incêndio. Logo depois retira uma câmera do bolso e tira uma foto do papel.

A segunda cena do episódio também faz parte do *flashback* de Sophia. Nesse trecho temos Burset entrando em um vestiário masculino, com um lenço na cabeça e uma mochila nas costas. Enquanto os outros rapazes conversam, ele entra em uma cabine para se trocar. Nesse momento começamos a ter noção das etapas de transformação de Burset, pois ao retirar sua roupa, nós notamos que ele usa um conjunto de lingerie rosa.

Após se trocar, ele caminha até uma pia. A câmera foca no rosto da personagem, que possui traços extremamente masculinos, como a presença de barba. Ele analisa seu reflexo no espelho e faz movimentos levantando a pele dos olhos, como as mulheres costumam fazer quando reclamam que precisam de cirurgia plástica. Burset então se abaixa para lavar o rosto e, ao levantar, já temos a personagem transformada em Sophia, dentro da prisão. Ela também está lavando seu rosto e, um pouco depois, começa a se maquiar. Quando a câmera se afasta temos Sophia parcialmente nua, usando apenas uma calcinha. É possível notar a transformação em seu corpo. A personagem agora possui seios femininos. Mais uma vez ela se analisa no espelho e veste sua roupa.

Guacira Lopes Louro (2000) afirma que as identidades sexuais e de gênero são definidas através das relações sociais que o indivíduo está inserido e constrói com suas experiências. A partir dos discursos que envolvem questões sexuais, que regulam e normatizam a sociedade, os pensamentos são moldados. No entanto, assim como nossas identidades são mutáveis, as questões de gênero e sexualidade também são. Essas transformações, na maioria dos casos, não são vistas como uma coisa normal e aceita pela sociedade. De acordo com a autora, “a admissão de uma nova identidade sexual ou de uma nova identidade de gênero é considerada uma alteração essencial, uma alteração que atinge a "essência" do sujeito” (LOURO, 2000, p. 7).

Louro ainda destaca que é o nosso corpo que serve como referência para nós. Classificamos as pessoas corporalmente, de acordo com sua aparência física. De acordo com nossas referências e imposições culturais, nós o adequamos aos mais diversos critérios, como a estética e a moral.

Esperamos que o corpo dite a identidade, sem ambiguidades nem inconstância. Aparentemente se deduz uma identidade de gênero, sexual ou étnica de "marcas" biológicas; o processo é, no entanto, muito mais complexo e essa dedução pode ser (e muitas vezes é) equivocada. Os corpos são significados pela cultura e, continuamente, por ela alterados (LOURO, 2000, p. 8).

É importante ressaltar que durante essa etapa de reconhecimento de identidades são conferidas divergências. A identificação do que é diferente de nós é feita a partir do lugar social em que estamos inseridos. Desta forma, é comum a associação de rótulos para fixar as identidades.

Em nossa sociedade, a norma que se estabelece, historicamente, remete ao homem branco, heterossexual, de classe média urbana e cristão e essa passa a ser a referência que não precisa mais ser nomeada. Serão os "outros" sujeitos sociais que se tornarão "marcados", que se definirão e serão denominados a partir dessa referência. Desta forma, a mulher é representada como "o segundo sexo" e gays e lésbicas são descritos como desviantes da norma heterossexual (LOURO, 2000, p. 9).

No caso dos transexuais, Berenice Bento (2008) explica que uma série de questões sociais é colocada em destaque toda vez que alguém percebe que não se identifica com o gênero imposto. De acordo com a autora, foi a partir da década de 1950 que a medicina reservou espaço para diagnósticos diferenciados para questões identitárias. Ao definir a transexualidade, Bento afirma que se trata de uma "experiência identitária, caracterizada pelo conflito com as normas de gênero" (BENTO, 2008, p. 18). E mais, "a transexualidade é um desdobramento inevitável de uma ordem de gênero que estabelece a inteligibilidade dos gêneros no corpo" (BENTO, 2008, p. 19).

As cirurgias de transgenitação ainda não são bem vistas pela sociedade, o que faz com que pessoas trans sofram diferentes tipos de repressão e preconceito. A personagem de Laverne é um exemplo. Em *Orange*, Sophia não é aceita como transexual pelo filho que teve antes de decidir mudar de gênero. Em diferentes momentos da série, é mostrado o conflito da criança em relação à escolha do pai. Fora isto, Sophia ainda precisa enfrentar o preconceito por parte de algumas detentas e as dificuldades de um sistema prisional que não está preparado para tratar questões de gênero.

Ainda no episódio três da primeira temporada, aos 11 minutos, temos uma cena em que Sophia entra na fila de remédio para pegar seus comprimidos de hormônio feminino e manter sua transformação. Sem eles, Sophia volta a produzir os hormônios masculinos e características como barba e pelos voltam a aparecer. Quando é chamada pelo farmacêutico e observa o copinho plástico com os comprimidos, Sophia percebe que sua medicação foi trocada e reduzida.

Sophia - O que isso? Esse remédio não é meu.

Farmacêutico - Agora é. O presídio adotou os genéricos.

Sophia - E a dosagem?

Farmacêutico - Hm, 0,5.

Sophia - Tá faltando, eu preciso de quatro.

Farmacêutico - Eu só sigo ordens.

Sophia - Não pode mudar a dosagem.

Farmacêutico - Fala com o seu coordenador, tá?

Na próxima cena em que Sophia aparece, ela está sentada no escritório de Healy (Michael Harney).

Healy - Resumindo, o presídio não pode mais oferecer medicação hormonal de ponta.

Sophia - Só que sem essa medicação eu vou sofrer retrocesso. Ondas de calor, sudorese noturna, vou ficar pelancuda, os pelos vão voltar a crescer...

Healy - Tá bom, não precisa atirar em mim.

Sophia - Vou te falar uma coisa. Quando meu pênis foi cortado ao meio e invertido os meus testículos foram removidos, então não tenho mais testosterona pra substituir o estrogênio que você está tomando de mim.

Healy - Ok, ok... O que quer de mim?

Sophia - Quero consultar um médico.

Healy - Só pode ir a clínica se for emergência.

Sophia - Mas é uma emergência.

Healy - É, mas não vemos desta forma.

Sophia então encara Healy e logo depois olha para um bibelô em cima da mesa.

Healy - E aí, tem mais alguma coisa?

Sophia - Tem. - A detenta pega o enfeite, arranca uma de suas partes e engole. - Preciso ser levada para a emergência.

Litchfield está passando por uma crise financeira e parte do dinheiro destinado aos medicamentos para as detentas foi cortado. Como alternativa, eles decidem adotar o uso de genéricos e reduzir alguns medicamentos que são considerados secundários. No diálogo de Sophia com Healy vemos claramente que o fato da detenta precisar da dosagem certa do remédio, para que não haja regressão em seu quadro, não é considerado uma emergência. Sophia então toma uma atitude extrema para conseguir falar com um médico e exigir que seu medicamento volte para a dosagem inicial.

Outro cenário retratado que envolve transexuais é o da violência. A intolerância de gênero e o crime de ódio contra trans é bastante discutido na terceira temporada da série. Sophia é perseguida dentro da prisão por Gloria, representante das latinas. Tudo começa quando Sophia impede que seu filho ande com o filho de Gloria, por achar que o rapaz não possui bom comportamento. A atitude de Buset faz com que ela seja vítima de transfobia. Durante toda temporada ela é tratada mal por Gloria e, no final, acaba sendo espancada por algumas detentas. Tudo começou quando Diaz espalhou boatos sobre Buset, inclusive que o pênis dele havia voltado. A questão da força muscular também foi discutida e muitas acreditavam que ela deveria estar em um presídio masculino.

A cena de violência acontece no episódio 12, aos nove minutos. Sophia está em seu salão, se olhando no espelho, quando três detentas entram no local. Uma negra e duas brancas. Vale ressaltar que estas são personagens que nunca haviam aparecido com destaque na série, portanto seus nomes não foram divulgados.

Negra - Tudo bem, a gente só queria te fazer uma pergunta.

Ela se senta em uma das cadeiras e apoia o pé na mesa. Sophia começa a organizar algumas toalhas no armário.

Negra - As latinas estão dizendo que você ainda tem seu pau. É verdade? - Diz, analisando Sophia.

Sophia - O que você tem entre suas pernas é da sua conta e o que eu tenho é da minha.

Buset continua arrumando o salão. Neste momento temos uma visão ampla do local. A negra continua sentada na cadeira, encarando Buset, enquanto as outras duas detentas ficam em volta delas.

Negra - Talvez, Mas meu homem tá lá em Lexington e ele tá cortando o maior dobrado, mesmo! Enquanto isto, você está se escondendo aqui, “fingindo” ser uma mulher. Parece que você pensou em tudo.

Sophia - Vocês fazem ideia do quanto parecem ignorantes?

Branca (1) - Nós só queremos dar uma espiada! Nos educar.

Sophia tenta passar para o outro lado da sala, mas a negra trava sua passagem com o pé.

Sophia - Deem um fora da minha casa!

Negra - Só depois de a gente ver!

Neste momento a detenta branca segura Sophia pelo cabelo e acaba arrancando sua peruca. A negra pega uma tesoura de cortar cabelo em cima de uma mesa e usa para ameaçar Sophia. A transexual tenta segurar sua mão, mas acaba sendo imobilizada pela outra detenta.

Negra - Eu disse que ela ainda tinha força masculina!

Sophia consegue se soltar, derruba a detenta no chão e diz: *Não pense que não vou te matar sua escrota da porra!* - Então, as duas detentas brancas se jogam sobre Sophia e a imobilizam novamente no chão. Uma guarda passa pelo local, Sophia pede ajuda e a oficial diz que vai chamar o chefe.

Na próxima cena em que Sophia aparece, aos 16 minutos, ela está no escritório de Caputo (Nick Sandow) contando sobre o acontecido. Sophia está aparentemente com o emocional abalado.

Caputo - Não preciso disso agora detenta. Tá me dando uma porra de uma úlcera.

Sophia - Nada disso é culpa minha. Pularam em mim e eu fui atacada.

Caputo - Eu sei.

Sophia - Ah, sabe?

Caputo - *É, eu ouço coisas. Como as coisas estão feias pra você há algum tempo... É mentalidade de rebanho, a maré muda, todo mundo fica agitado. As pessoas não gostam do que não conseguem entender.*

Sophia - *Então o que vai fazer sobre isso?*

Caputo - *Vou pedir para os guardas ficarem mais de olho em você, mas fique preparada se alguma coisa começar.*

Sophia - *Então, basicamente vai me colocar sob vigilância?*

Caputo - *Bom, não há muito mais do que eu possa fazer...*

Sophia - *Tem muita coisa que pode fazer, a começar a demitir a guarda Sicowitz.*

Caputo - *Sicowitz não é o problema aqui.*

Sophia - *O problema é que ela é um esquilo de botas que nunca teve um treinamento adequado por negligência. Eu quero que seja demitida e quero que todos os guardas tenham treinamento de sensibilidade para crises!*

Caputo - *Burset, eu me solidarizo, realmente, mas temos que ser realistas a respeito de nossos recursos.*

Sophia - *Pergunte ao meu advogado quanto realista eu sou.*

Caputo - *Seu advogado? Esses caros têm equipes de advogados dirigindo Mercedes, bancando almoços e esmagando casos como o seu com o sapato de couro italiano deles.*

Sophia - *Não tenho dúvidas, mas olha o que eu tenho... uma manchete de jornal. “Falha na prisão contra os gêneros. Até o limite da tirania nunca briga na cadeia”. Essa merda vende que nem água. Todo mundo vai ler sobre isso e todo mundo vai falar sobre isso, inclusive as senhoras do The View. Você acha que a CG quer esse tipo de atenção?*

Caputo - *Jesus, Burset... Por que tem que dificultar tanto as coisas?*

Sophia - *Sem ofensa, mas vai se foder, senhor.*

Como solução, os diretores do presídio a levam para a solitária para que “seja protegida”. Fica evidente que a Sophia é isolada para evitar que o assunto repercuta e prejudique a reputação do presídio. Na quarta temporada isso é exposto de maneira mais clara, quando os novos diretores de Litchfield negam a existência de uma transexual na solitária. A esposa de Burset precisa chantagear o chefe do presídio para que ele libere Sophia do local.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi proposto para este trabalho e da análise temática que realizamos, podemos afirmar que a produção televisiva *Orange is the new black* serve como uma importante ferramenta para a discussão de diversas questões sociais, que envolvem os conceitos de identidade e estereótipo. Ao mesmo tempo em que a produção permite que minorias sejam representadas e ganhem voz, ao expor a existência de agrupamentos identitários e lidar com diferentes formas estereotipadas, ela reforça os rótulos que padronizam os indivíduos.

Como forma de definir seus papéis sociais e afirmarem suas identidades, as detentas se organizam em divisões, obedecendo a traços em comum, sejam eles físicos ou de personalidade. As identidades individuais, então, vão sendo moldadas conforme as vivências de cada uma dentro de Litchfield. O surgimento dos grupos faz com que atritos aconteçam. Não só entre as divisões divergentes, mas também entre os próprios agrupamentos de identificação. Tais conflitos abrem margem para inúmeras discussões sociais.

As categorias escolhidas e analisadas por nós são apenas alguns dos temas tratados dentro da série. Ao abordar as expressões das identidades negra e latina, por exemplo, *Orange* traz a tona debates sobre processos históricos de dominação e colonização, que interferem até hoje nas relações sociais entre os indivíduos. A nação funciona como um sistema de representação e as identidades são formadas a partir dos conceitos inseridos na história de cada lugar. É algo que se constrói com o passar dos anos e que estabelece ligação com o que acontece recentemente com cada indivíduo.

As transformações e conquistas vividas por esses grupos nos EUA, país onde a série se passa, influenciam na postura defensiva das detentas negras e latinas dentro do presídio. Elas são pertencentes a grupos historicamente silenciados, que, ainda nos dias atuais, lutam para serem reconhecidos na sociedade americana. As representações sociais, nos casos étnicos e raciais, possuem a tendência de fixar o que é diferente como uma coisa natural. Isto faz com que diferenças sociais se transformem em diferenças de ser, como se tratasse de uma condição biológica e não uma característica construída socialmente. No caso das latinas, especificamente, quando acontece a superlotação da penitenciária, e novas mulheres da América Latina chegam ao local, elas enxergam uma oportunidade de empoderamento. Como consequência, o grupo diminui socialmente os outros agrupamentos e trata as detentas como seres inferiores.

De forma simultânea, ao representar o racismo sofrido por esses grupos dentro do presídio, a série exalta o privilégio branco. Piper é branca, de classe média alta e foi presa por uma tentativa de sair do “padrão” familiar do qual fazia parte. Enquanto isto, as detentas que representam minorias dentro dos EUA (negras, latinas, entre outras) foram presas por tentarem ter o mesmo estilo de vida. Em muitos *flashbacks* temos a prova de que uma boa parcela desses agrupamentos menos favorecidos foi presa, por exemplo, porque não possuía dinheiro e precisou cometer algum tipo de crime por sobrevivência. Ao serem presas, elas são tratadas de forma generalizadas, como criminosas e suas histórias de vida são descartadas. Já Piper, desde que entra em Litchfield é tratada de forma diferente. Recebe dicas de permanência dentro do presídio dos policiais e é alertada sobre não se misturar.

No entanto, não podemos negar que produção garante visibilidade a grupos minoritários, que lutam pela redução de um poder hegemônico. Ao tratar sobre intolerância na religião, a série faz questionamentos sobre o cenário atual de perseguição religiosa. Com a personagem Sophia Buset (Laverne Cox), uma detenta negra e transexual, *Orange* mostra as dificuldades do reconhecimento de gênero. Além da homofobia e do racismo, Sophia enfrenta a falta de estrutura do governo. A personagem faz reflexões sobre as situações enfrentadas por quem opta pela mudança de sexo e serve como um importante meio de compreensão sobre as transformações de identidade, pois por meio dos *flashbacks* conseguimos visualizar não só as mudanças físicas de Sophia como seu desenvolvimento psicológico. A identidade de cada detenta é construída através da diferença. Essa divergência é marcada tanto por aspectos simbólicos de representação, quanto pela exclusão que elas vivem dentro do presídio pelos outros grupos identitários. A não-aceitação entre algumas mulheres é feita, muitas vezes, de maneira opressora e acontece não só com Sophia, mas com outras representantes do sexo feminino.

A identidade lésbica, por exemplo, se expressa de formas diversas. Apesar dos estereótipos criados socialmente e associados a este grupo, em *Orange* temos a prova de que o pensamento de que existem traços físicos que definem a sexualidade é errôneo. A orientação sexual de cada indivíduo acontece de acordo com suas vontades e desejos. Na série, assim como fora da ficção, cada mulher é única, possui suas próprias inclinações.

A discussão sobre o autoritarismo dos guardas dá espaço para outras polêmicas, como a cultura do estupro, legalização do aborto, tráfico de drogas e pressão psicológica. As atitudes extremas de dominação só servem para contribuir nos conflitos de identidade que as detentas enfrentam, já que precisam lidar com as segregações sólidas dentro do local e com a falta de direitos sociais básicos.

Embora a penitenciária de Litchfield seja fictícia, as representações femininas dentro da série são compatíveis com a realidade. Os temas abordados na produção fogem do clichê retratado em grande parte das séries e seriados que também trazem assuntos relacionados a presídios. Ao dar voz para essas mulheres, *Orange* permite a exposição de opressões vividas não só entre as paredes da prisão, mas também no mundo real. Em alguns momentos, a série tenta desconstruir grande parte dos estereótipos e arquétipos criados pela mídia e pela sociedade e nos comprovar que as identidades são mutáveis e influenciáveis de acordo com o contexto em que estamos inseridos e com nossa bagagem cultural.

REFERÊNCIAS

ANATEL (2016). Disponível em: <<http://goo.gl/6y9yqc>>. Acesso em: 07 de jun. 2016.

A TV POR ASSINATURA NO MUNDO (2012). **Associação Brasileira de Televisão por Assinatura**. Disponível em: <<http://goo.gl/cXhxLX>>. Acesso em: 07 de jun. 2016.

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

COCA, Adriana; SANTOS, Alexandre. Formatos de Ficção Seriada Televisual: Tradições e Perspectivas. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, XXXVII - Foz do Iguaçu, PR. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/ds3dmg>> Acesso em: 09 de jun. 2016.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 7ª ed. Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Unesp, 1991.

GILMAN, Sander. **Difference and pathology: stereotypes of sexuality, race, and madness**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. The work of representation. In: _____ (org.). **Representacion: cultural representation and signifying practices**. London: Sage; Open University, 1997a. p. 13-64.

HALL, Stuart. The spectacle of the 'other'. In: _____ (org.). **Representacion: cultural representation and signifying practices**. London: Sage; Open University, 1997b. p. 223-279.

LIPPMANN, Walter. Estereótipos. In: STEINBERG, Charles S. (org.). **Meios de Comunicação de Massa**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 149-159.

LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira (Org.). **O corpo educado – pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

NAVARRO-SWAIN, Tania. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

OFICINA DA NET (2016). Disponível em: <<https://goo.gl/1AtjhM>>. Acesso em: 07 de jun. 2016.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5ª Ed., 9ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de Televisão**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SODRÉ, Muniz. Por um conceito de minoria. In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (orgs.). **Comunicação e cultura das minorias**. São Paulo: Paulus, 2005. p. 11-14.

TRINTA, Aluizio. Televisão e formações de identitárias no Brasil. In: LAHNI, Cláudia R; PINHEIRO, Marta A. (orgs.). **Sociedade e Comunicação**: perspectivas contemporâneas. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008. p. 31-50.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 7ª ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 7-72.