

***Orange é o novo gênero:  
ressignificações e transsignificações do feminino/masculino  
em formato televisivo para plataforma web***

***Orange is the new gender:  
Resignifications and transignifications of female/male  
in television format to web platform***

Tania Siqueira MONTORO<sup>1</sup>  
Clarissa Raquel Motter DALA SENTA<sup>2</sup>

**Resumo**

Em uma cultura de massas na qual predominam, nos produtos midiáticos, visões estereotipadas sobre gênero e seus atravessamentos de raça, etnia, idade e sexualidade, o novo formato televisivo para plataforma web tem permitido uma difusão de narrativas com visões mais complexas sobre as feminilidades e as masculinidades. A série televisual *Orange is the new black*, produzida e distribuída pela empresa *Netflix*, destaca-se como produto audiovisual contemporâneo que, conjugando drama e comédia, possibilita uma leitura contestadora dos antagonismos de gênero, configurando-se como um caminho narrativo para novas conjecturas de poder no imaginário televisivo.

**Palavras-Chave:** Gênero. Televisão. Web. Imaginário.

**Abstract**

In a mass culture in which media products work to strengthen stereotyped views of gender and their crossings of race, ethnicity, age and sexuality, the new television format to web platform has allowed construction of narratives with more complex views on female and male. The television series *Orange is the new black*, produced and distributed by the company *Netflix*, presents itself as an important example of contemporary audiovisual product which, combining drama and comedy, provides an oppositional reading of gender antagonisms, setting up as a narrative way to new conjectures gender and power in the TV imaginary.

**Keywords:** Gender. Television. Web. Imaginary.

---

<sup>1</sup> Pós-doutora pelo Deutch Film Institute. Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB. E-mail: taniamontoro@unb.br

<sup>2</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UnB..  
E-mail: claris.motter@gmail.com

## Introdução

Ao investigar os produtos midiáticos a partir da perspectiva de gênero, e entendendo este último como uma categoria de análise relacional que permite refletir sobre as articulações entre feminino e masculino na (re)formação de identidades e subjetividades, é possível traçar, em um campo de produção e ressignificação de imaginários, dois caminhos opostos e complementares. De um lado, a possibilidade narrativa de afirmação e reforço de papéis tradicionalmente atribuídos aos gêneros. De outro, a pluralidade de subjetividades que despontam como contraponto às visões hegemônicas de vivências masculinas e femininas. Interessa, neste artigo, o segundo caminho possível às narrativas midiáticas, aqui especificamente no que se refere às séries televisivas produzidas para plataforma web.

A partir dessa perspectiva, entende-se a televisão tal como compreendida por Machado (2010), ou seja, considerando-a como um termo mais amplo que pode se aplicar a várias possibilidades de produção, distribuição e consumo de imagens e sons eletrônicos, potencializados, nesta abordagem, pelo aparato digital. Nesse sentido, o conceito de qualidade na TV se torna complexo e elástico, permitindo que velocidade e standardização não pareçam conflitantes com inovação e criação.

Surgem, assim, dentro do formato televisivo, possibilidades de expressões narrativas diferenciadas, entre elas a de um universo *outsider* formado a partir da afirmação de minorias representativas. Essas minorias passam a estimular a produção e circulação de conteúdos adaptados a outras realidades sociais, realidades estas que despontam e adquirem força.

Cordeiro (2012) refere-se a este momento midiático contemporâneo como uma dinâmica proporcionada pelo crescimento do mercado de massas, o que permite uma maior mobilidade entre classes e igualdade de gênero e de raças. De acordo com a autora, embora as mídias em sua grande parte ainda influenciem as opiniões dos indivíduos por meio da imposição de formas de perceber hegemônicas, a sociedade pressiona cada vez mais os meios de comunicação para que grupos específicos (que também constituem “nichos de mercado”) se vejam representados para além das imagens tradicionais.

É a partir deste ponto de vista que as questões de gênero despontam nos imaginários midiáticos, atribuindo novos sentidos às feminilidades e masculinidades, considerando, sobretudo, suas interseções de raça, classe e idade. Aqui, compreende-se o imaginário tal como delineado por Maffesoli (2001), como uma força social e tecnológica que se mantém ambígua “potencializadora de chamadas práticas”. Essa força traz à tona uma dimensão afetual e seus aspectos orgânicos do agir a partir do sensível, levando em conta tanto os reforços de imagens tradicionais que esses aspectos promovem quanto as brechas, os desvios, as ressignificações (atribuição de novos sentidos a partir de um núcleo simbólico) e as transsignificações (criação de novos significados que retroagem sobre e alteram um núcleo simbólico).

Assim, e quando se volta a atenção para a produção de conteúdos audiovisuais para a internet, nota-se que, embora canais da TV aberta já demonstrem tentativas de inovações de gênero nas narrativas, a plataforma web permite uma maior mobilidade e independência dos conteúdos produzidos e veiculados, já que estes se encontram menos atrelados às demandas publicitárias.

Fundada em 1997, a *Netflix*<sup>3</sup> - empresa norte-americana que oferece serviços de TV por internet – é, atualmente, o exemplo mais significativo de produção de conteúdos audiovisuais independentes para web, investindo em produções próprias. A empresa iniciou seus serviços como “locadora virtual” e lançou-se no mercado de produção de séries e exibição online exclusiva via sistema de *streaming online*<sup>4</sup> em 2011.

Segundo Kulesza e Bibbo (2013), o modelo *Netflix* está mudando agressivamente o padrão televisivo no que diz respeito à produção e distribuição de conteúdo audiovisual. Apesar de possuir como referência os produtos desenvolvidos para a televisão (estética, enquadramentos, duração, esquemas de produção, atores, atrizes e diretores), alguns fatores evidenciam inovações no modelo *Netflix*: 1) diferentemente dos estúdios tradicionais, após a aprovação do roteiro, a empresa não intervém no conteúdo da série, que vai direto para produção; 2) a exibição dos episódios se dá em *binge watching*<sup>5</sup>, ou seja, mais de 3 episódios de uma série dramática de

---

<sup>3</sup> A empresa é responsável por 1/3 do consumo de toda a banda na América do Norte nos fins de semana, superando YouTube, Hulu, Amazon, HBO Go, iTunes, e BitTorrent combinados. Está presente também em dispositivos como TV's, PC's, consoles, player's de DVD/Blu-ray, iPod's, smartphones e tablet's.

<sup>4</sup> Em português, “fluxo de mídia”. Em *streaming*, as informações, em vez de serem armazenadas no computador do usuário, são reproduzidas à medida que chegam ao receptor.

<sup>5</sup> Em português: “assistir até se entupir”.

1 hora, ou mais de 6 episódios de uma série cômica de 20 ou 30 min, são consumidos de uma única vez, e não mais um episódio por semana, como realizado no modelo televisivo tradicional para maximizar lucros com publicidade; 3) em decorrência da exibição em *binge watching*, o modelo *Netflix* elimina a necessidade de recapitulação, uniformidade de duração dos episódios e *flashbacks* introdutórios.

Essa liberdade de produção e consumo televisual, quando comparada àquela proporcionada pelo formato tradicional da TV aberta, apresenta-se como uma abertura para disseminação de conteúdos originais que podem atender mais facilmente às novas demandas sociais. *Orange is the new Black*, produzida pela *Netflix* e exibida pela primeira vez em julho de 2013, é um interessante exemplo de narrativa televisiva para plataforma web que contesta as estruturas sociais convencionais, especificamente as estruturas de gênero e seus atravessamentos (de raça, classe, etnia, idade, sexualidade).

Criada por *Jenji Kohan* e baseada no livro autobiográfico *Orange is the new black: crônica de meu ano em uma prisão federal de mulheres*, de *Piper Kerman*, o programa segue tendências apontadas por López e Balsas (2014) para as séries contemporâneas de ficção norte-americanas. Novas histórias e roteiros tem feito aflorar tramas mais complexas, digressões temporais, personagens contraditórios. Essas novas narrativas afastam-se de temas grandiloquentes para trabalhar uma crítica social a partir de personagens mais humanos, mais realistas. O objetivo é perturbar os papéis tradicionais e comunicar com uma audiência mais preparada e contestadora. Há, assim, uma valorização da figura do anti-herói e da anti-heroína, um retorno à realidade que escancara as misérias do mundo.

No presídio feminino de *Orange is the new black*, as problemáticas sociais, culturais, raciais e de gênero se desenvolvem, então, em torno destas novas protagonistas: reais, acessíveis, imperfeitas, contraditórias, próximas do espectador. Novos caminhos são traçados, o feminino ganha força e o masculino não se perde em suas tradicionais determinações de autoridade. Outras configurações de gênero se apresentam e apontam para uma diluição das fronteiras dicotômicas que aprisionam subjetividades em padrões de comportamento pré-determinados. *Orange* é uma outra narrativa, em um formato midiático inovador e, conjugando uma coisa e outra, dela pode despontar novas perspectivas de gênero no imaginário televisual.

## **Entre feminilidades e masculinidades**

O entendimento de gênero como categoria de análise relacional é fundamental para que se avance nas reflexões sobre os produtos midiáticos e suas implicações na conformação de identidades e subjetividades. Seguindo Scott (1995), busca-se ultrapassar os usos descritivos do gênero que o limitam ao estudo das mulheres, entendendo que feminino e masculino são instâncias que contém uma a outra e que, por isso, (re)constroem-se em um processo recursivo, complementar e para além das características biológicas. Isso significa dizer que novos exercícios da feminilidade implicam também novas configurações de masculinidade

Assim, e compreendendo que as subjetividades são históricas e não naturais, as análises sob esse escopo devem promover uma crítica à razão (pensamento cartesiano/dicotômico) e trazer à tona um pensamento relacional que desnaturalize as imagens cristalizadas no imaginário social. São essas imagens que estabelecem significados para as diferenças corporais com base nas relações de poder, as quais determinaram e determinam a opressão e dominação do corpo feminino pelo corpo masculino e, em um sentido mais amplo, da humanidade pelas sociedades.

Historicamente e culturalmente, a construção dos gêneros permitiu que qualidades como amorosidade e sensibilidade (marcadas como femininas) fossem tidas como fraquezas, para que então qualidades marcadas como masculinas (agressividade, objetividade) se tornassem sinônimo de força. Daí a história humana de dominação pela violência e pela autoridade, história que se inicia a partir da diferença sexual e aplica-se a campos mais amplos. Aprende-se que aqueles que assumem características masculinas possuem um maior controle sobre si e sobre os outros. São seres que caminham para o “progresso”, que são firmes e não se deixam desvirtuar pelos afetos, que valorizam a visão analítica, especializada e limitada, em detrimento à orgânica, reflexiva e sensível, que vê o todo.

Portanto, esse embate cultural entre masculino e feminino, que os coloca em uma luta de opostos, demonstra que a categoria gênero perpassa fortemente as questões humanas como um todo. Civilizações que elegeram como sinônimo de força, superioridade e sucesso o exercício de características tidas como masculinas

(desenvolvimento físico, racionalidade, autoritarismo) tendem a exercer o poder pela opressão, pela exploração dos ditos mais fracos, pela aniquilação das diferenças, pela tentativa de subjugar a natureza. Assim, falar de gênero é também entender e tentar desconstruir um pensamento que moveu (e ainda move) guerras, extermínios, degradações ambientais, um pensamento que relega o outro à “anormalidade” e à insanidade.

É por isso que, ao analisar os produtos midiáticos a partir de uma perspectiva de gênero, objetiva-se: 1) denunciar sistemas opressores - sejam eles fundados no controle das sexualidades, de raças, das feminilidades e masculinidades ou em outras formas sociais de dominação; 2) resgatar a força da sensibilidade que, destinada historicamente ao feminino, foi exorcizada da “ciência” do poder. Desconstruir, por um lado, concepções de força baseadas na dominação e, por outro, concepções de fraqueza baseadas na sensibilidade parece ser ponto fundamental para que se chegue a um entendimento mais complexo dos problemas sociais contemporâneos, retroalimentados pelo imaginário audiovisual predominante.

Corroborando a visão de Rago (1998), em uma apreciação das reflexões de *Elisabeth Grosz*, entende-se então que a perspectiva de gênero não deve servir às identidades, mas sim ser uma luta para tornar mais móveis, fluidos e transformáveis os meios pelos quais os sujeitos são produzidos e representados.

Indo além, Butler (2003) propõe uma ampliação a esta crítica às essências naturalizadas sublinhando a igual importância da desconstrução do discurso heteronormativo que promove um alinhamento entre sexo/gênero/desejo. Para a autora, o entendimento do gênero como ato performático permite que se compreenda o desejo como algo que pode se relacionar às performances de gênero ou à marca biológica, mas que não é determinado por elas.

Portanto, compreendendo que a tendência em fixar identidades femininas e masculinas ditas adequadas implica em uma normalização opressora que se faz necessária desconstruir, volta-se à série *Orange is the new Black*. Percebe-se, assim, que o programa inova ao permitir que essas identidades de gênero transitem com maior fluidez sobre corpos distintos e subjetividades plurais. As questões sociais, raciais e sexuais apresentadas na narrativa permitem uma reflexão mais aprofundada sobre as

determinações de gênero e suas implicações no exercício do poder hegemônico e dos poderes transgressores.

Para a análise das personagens da série, focou-se na primeira e na segunda temporada de *Orange is the new Black* e tomou-se como aporte teórico-metodológico os estudos da complexidade desenvolvidos por Morin (2005), o que permite uma abordagem não-fragmentada da problemática. O paradigma da complexidade proposto pelo autor faz-se relevante nos estudos de gênero na medida em que possibilita um diálogo entre os opostos (feminino/masculino, força/sensibilidade, autoridade/afeto), promovendo a abertura de fronteiras e a aceitação das contradições.

Para que a análise não se perca em uma multiplicidade de sentidos exteriores aos objetivos pretendidos por este estudo, faz-se necessária a adoção de “redes de observação” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2005), que devem ser fixadas e organizadas em função de eixos escolhidos dentro da temática principal. Essas categorias apresentam-se, neste estudo, da seguinte forma: 1) Gênero e raça; 2) Gênero e sexualidade e 3) Gênero e velhice/envelhecimento.

### ***Orange* é o novo gênero: (re)configurações do feminino e do masculino**

Produzida pela empresa *Lionsgate Television* para a plataforma paga *Netflix*, a série *Orange is the new black*<sup>6</sup> é uma comédia dramática que se passa na penitenciária feminina de *Litchfield*, em Nova York, e narra a trajetória de *Piper Chapman* (*Taylor Schilling*), jovem de classe média alta que é condenada a cumprir 15 meses de pena por ter participado, há dez anos, do transporte ilegal de dinheiro proveniente de tráfico de drogas. *Piper* foi influenciada por sua namorada à época, *Alex Vause* (*Laura Prepon*), que possuía função importante em um cartel internacional de drogas. Nos dez anos anteriores à prisão de *Piper*, a personagem estabeleceu um relacionamento estável com *Larry Bloom* (*Jason Biggs*), relacionamento esse que se vê abalado quando a protagonista reencontra *Alex* na prisão e, após um primeiro encontro conturbado, volta a se envolver afetivamente e sexualmente com a ex-namorada.

A partir deste argumento, a série desenvolve uma crítica ao abuso de poder, aos preconceitos de raça, gênero e sexualidade. A ideologia hegemônica é ironicamente

---

<sup>6</sup> A série estreou na Netflix em julho de 2013. A segunda temporada foi lançada em junho de 2014 e a terceira em junho de 2015.

contestada e a prisão de *Litchfield* passa a ser entendida simbolicamente como um microcosmo das sociedades contemporâneas, escancarando lugares invisíveis, ocultos no imaginário social predominante. *Litchfield* representa assim um “não lugar”, as exclusões, a “anormalidade”, a desordem, que na realidade concreta aparecem camuflados pela hipocrisia social.

Esse “não lugar”, ao conquistar um espaço na narrativa, concretiza ações e reações femininas ao domínio masculino. Subjugadas e desafiadas pelas estruturas de poder autoritário, as protagonistas de *Orange is the new black* buscam alternativas para lidar com a opressão que sofrem não só como mulheres, mas também como mulheres negras, idosas, lésbicas e transsexuais. Evidenciam-se, assim, maneiras plurais de enfrentamento feminino que vão desde o isolamento, a loucura, o apego religioso e o sexo, à formação de guetos raciais, étnicos e etários. Em *Litchfield*, convivem e enfrentam-se os grupos das negras, das brancas, das latinas, das velhas, este último apresentando-se como uma subcategoria que transforma oprimidas em opressoras. As velhas tornam-se invisíveis para as demais detentas e poucas vezes ganham força na narrativa, o que representa, de forma proposital ou não, o imaginário hegemônico sobre a velhice.

A diversidade de corpos é outro aspecto que chama atenção na série e que pode apresentar-se ao espectador como contestação ao controle masculino sobre o corpo feminino. Diferentemente das séries televisivas tradicionais, onde a nudez feminina é apresentada de forma glamourizada, valorizando a plasticidade dos corpos e a beleza física isenta de imperfeições, *Orange* apresenta com naturalidade os corpos nus das detentas, que transitam por um ambiente nada sedutor: o banheiro coletivo da penitenciária, já deteriorado pela falta de manutenção e limpeza. Esses mesmos corpos dificilmente são alvo de observações ou críticas estéticas na trama. Plurais (gordos, magros, velhos, flácidos, fortes, siliconados), encontram-se na narrativa mais como elementos de afirmação/contestação do que de atenção e olhar voyeurista.

Outro mecanismo que ajuda o espectador a ter uma visão mais complexa das personagens é o uso de *flashbacks* que, segundo Balsas e López (2014), evidencia as relações entre as experiências das detentas antes e após a prisão. Percebe-se, então, que há coerências e incoerências nessas relações. Autoridade/sensibilidade e astúcia/ingenuidade convivem em uma mesma personagem, em momentos históricos

distintos ou não. Assim, *Red* (*Kate Mulgrew*), detenta que ocupa o cargo de Chefe de cozinha em *Litchfield* e lidera o grupo das brancas na prisão, demonstra personalidade forte, autoritária, é temida e respeitada pela maioria das prisioneiras. Já em sua vida anterior, apresenta-se como uma mulher ingênua, submissa ao marido e, envolvida com a máfia russa, seu principal objetivo era ser aceita entre o grupo das esposas dos chefes da gangue. Já *Tiffany Doggett* (*Taryn Manning*), principal antagonista da primeira temporada, é uma cristã devota que acredita realizar milagres e que apresenta ao mesmo tempo fortes tendências violentas. Em *flashback*, o espectador é apresentado à história anterior da personagem, viciada em drogas e já tendo realizado vários abortos.

Neste trânsito entre opostos, e no que se refere às personagens masculinas, é possível notar em *Sam Healy* (*Michael Harney*), agente penitenciário e assistente social, uma construção identitária um tanto ambígua. Homofóbico, *Sam* parece apoiar *Piper*, mas, quando descobre que a protagonista está tendo um caso com *Alex*, manda-a para a solitária. O agente apresenta alguns toques de sensibilidade no decorrer da série: motivado por um altruísmo egoístico, já que busca algo que dê sentido ao seu trabalho, o personagem cria uma espécie de grupo de apoio psicológico para as detentas que funciona como uma sessão de terapia amadora e, com isso, ganha a atenção de *Doggett*. No decorrer da trama, *Sam* segue então neste embate entre razão e emoção, preconceito e tolerância, fluindo entre as características ditas femininas (sensibilidade) e as ditas masculinas (controle pela força).

É esse fluir de gênero, percebido em grande parte das personagens, que permite uma leitura mais plural sobre as subjetividades e identidades em *Orange is the new black*, evidenciando uma relação dialógica e complementar entre autoridade e afeto. Essas não se apresentam mais como instâncias relativas ao masculino e ao feminino, respectivamente, mas sim como pontos móveis, transitórios, capazes não de resolver, mas de alimentar contradições e gerar questionamentos.

No entanto, se a narrativa desenvolvida na série permite que o empoderamento feminino se dê por meio do exercício da força (tal como demonstram as personagens *Red* e *Vee* - *Lorraine Toussaint* - principal antagonista da segunda temporada), é, sobretudo, o exercício dos afetos que movimenta as transgressões. Nesse sentido, a autoridade, que representa o controle (sobre o outro, sobre a diferença) parece se render ao que Negri (2001) denomina de “valor-afeto”, valor esse que, além de constituir o

cerne de todas as realizações humanas, determina também uma potência expansiva, um “não-lugar” que a economia, a política, os discursos autoritários não conseguem controlar por completo. As afetividades funcionam, nesse sentido, como potências libertadoras, como possibilidades de diálogo entre os gêneros, podendo promover mudanças sociais e o exercício de práticas que se contrapõem às orientações hegemônicas.

Nesta perspectiva, desenvolve-se o triângulo amoroso entre *Daya* (*Dascha Polanco*)/ *George Mendez* (*Pablo Schreiber* )/ *John Bennett* (*Matt McGorry*). Namorada de *Bennett*, guarda prisional, a detenta *Daya* engravida e, na tentativa de impedir que o guarda seja demitido, se envolve com *Mendez*, policial contrabandista de drogas e que assedia sexualmente as prisioneiras. Responsabilizado pela gravidez, *Mendez* é então afastado de seu cargo.

Se, por um lado, a posição oficial de *Bennett* parece permitir-lhe o controle das situações, por outro a autoridade do guarda se rende à inteligência e sensibilidade de *Daya* que, mesmo em sua liberdade cerceada, parece conduzi-lo pelo afeto. Em certo ponto da narrativa, a autoridade do guarda passa por desastrada até desaparecer diante de sua completa submissão às detentas. *Mendez*, por sua vez, de homem agressivo e temido pelas prisioneiras passa a encarnar o romântico ingênuo, apaixonado por *Daya*. Deixando-se ludibriar por ela e após o seu afastamento, *Mendez* escreve cartas e diz sonhar com o casamento e uma vida em família com a detenta, ignorante do fato de que ela se envolveu com ele somente por interesse.

Ainda, a partir dessa perspectiva de (inter) transição entre autoridade e afeto, destaca-se o episódio sete da segunda temporada, no qual a detenta *Jimmy Cavanaugh* (*Patricia Squire*), uma senhora em torno dos 80 anos já com sinais de senilidade, consegue uma fuga ingênua do presídio durante uma festa. *Joe Caputo* (*Nick Sandow*), administrador de *Litchfield*, envolvido com a apresentação de sua banda de rock em um bar da cidade e tranquilizado pelas detentas em festa, libera quase todos os funcionários para assistir ao seu show. Aproveitando-se ingenuamente do afrouxamento do controle autoritário, *Jimmy* escapa de *Litchfield* sem maiores dificuldades, como se abrisse a porta da própria casa para um passeio. A detenta vai parar justamente no bar no qual *Caputo* se apresenta, adquirindo a cena um viés cômico e irônico, na medida em que coloca em jogo tanto a ingenuidade transgressora de *Jimmy* quanto a ingenuidade

opressora de *Caputo* como exercícios que trapaceiam, de alguma forma, o controle social.

O relacionamento homoafetivo entre *Taystee* (*Danielle Brooks*) - detenta que trabalha na biblioteca e é do grupo das negras - e *Poussey* (*Samira Wiley*), que não se concretiza sexualmente até o final da segunda temporada, também representa essa resistência pelos afetos e desenvolve-se a partir de uma relação de amizade. Mesmo não havendo relações sexuais entre as personagens na narrativa, fica claro ao espectador mais sensível que a troca de afeto entre as duas extrapola os limites do companheirismo. Essa relação homoafetiva, conjugada ao exercício da sexualidade lésbica, então representada pelas personagens - *Nicky Nichols* (*Natasha Lyonne*), *Big Boo* (*Lea DeLaria*), *Piper* e *Alex*, apresentam-se como transgressões às orientações autoritárias e heteronormativas dos agentes e guardas prisionais, instruídos a inibir qualquer manifestação de afeto entre as detentas.

São essas orientações afetivas - e suas contestações - atravessadas pelas questões de raça, idade e sexualidade, que aparecem de forma mais significativa em algumas personagens da série. Por isso, interessante se faz analisar brevemente o desenvolvimento do enredo a partir da perspectiva de seis personagens específicas: *Taystee*, *Suzanne*, *Red*, *Piper*, *Alex* e *Sophia Bursset*, cabeleireira transexual interpretada pela atriz também transexual *Laverne Cox*.

### **Corpos, raça e sexualidade: ressignificações e transsignificações**

Em *Orange is the new black*, embora o argumento seja trabalhado a partir de duas personagens brancas de classe média alta - *Piper* e *Alex* - é possível notar uma crescente valorização dos papéis representados por mulheres negras. Sobretudo a partir da segunda temporada, o enredo se desenvolve com destaque para as personagens *Taystee*, *Pousse*, *Vee* e *Suzanne* “*Crazy Eyes*” (*Uso Aduba*) - detenta com distúrbios mentais e com uma história violenta no passado - deixando a narrativa de *Piper* e *Alex* em segundo plano.

Embora a série seja um produto da cultura de massa, e em certo aspecto ainda se centre no que Smith (2014) denomina de “narcisismo do olhar branco privilegiado”, se torna mais plural na medida em que é possível ao receptor se identificar com múltiplos

pontos de vista. Para o espectador, *Orange is the new black* pode ser várias coisas, desde de um pornô *softcore* para o público masculino heterossexual a uma leitura contestadora dos padrões heteronormativos, complexificando e humanizando as personagens.

Nesse sentido, a série traz à tona uma contestação às estruturas de dominação que se produzem e reproduzem nas relações entre estrutura e discurso, tal como colocadas por Caldwell (2000), em uma apreciação do trabalho de *Patrícia Hill Collins*. Para a autora, o conceito de “imagens controladoras”, elaborado por *Collins*, permite que se compreenda como as representações culturais das negras serviram e servem para justificar a ideologia hegemônica, as desigualdades, já que são projetadas de forma a naturalizar o racismo, o sexismo, a pobreza, servindo, sobretudo, às práticas de dominação racial.

É possível identificar, então, na série, uma tentativa narrativa de substituir essas “imagens controladoras” por representações que deem conta, mesmo que parcialmente, não só da complexidade que envolve ser mulher, mas também de importantes atravessamentos que implicam, para a mulher negra, e conforme colocado por Caldwell (2000), uma tripla opressão feminina: a de gênero, raça e classe.

Dessa forma, é possível ao espectador uma visão mais aprofundada de personagens como *Taystee* e *Suzanne*. Enquanto nas produções midiáticas de massa tradicionais mulheres negras possuem em geral pouco destaque, representando papéis secundários e estereotipados ou, quando destacadas, tendem a se adequar ao modelo branco, em *Orange* percebe-se que o núcleo negro tem função primordial, aprofundando a narrativa em suas histórias singulares, seus conflitos, suas contradições.

Assim é apresentada ao espectador a trajetória de *Taystee* – antes, durante e após a prisão – e suas dificuldades em se adaptar à sociedade nestas três temporalidades. Um passado e presente opressor conjugam-se a um futuro que, para uma mulher negra de classe baixa, não apresenta muitas oportunidades diante de uma sociedade que rejeita o diferente. Por isso o retorno de *Taystee* à prisão, que busca um novo delito que a leve de volta àquele ambiente onde, mesmo cerceada em sua liberdade, encontra seu gueto de afetos.

A complexidade de *Suzanne*, outra personagem negra com bastante destaque na série, também é evidenciada na narrativa, transitando a personagem, com muito humor,

entre razão e loucura. A princípio “*Crazy Eyes*”, *Suzanne* vai subvertendo, ao longo da narrativa, o olhar estereotipado sobre a loucura, sendo possível identificar uma consciência afetiva na personagem, consciência que, se por um lado a leva às atitudes mais nobres, por outro a submete aos poderes e controle de *Vee*. De uma forma ou de outra, questionamentos importantes podem se apresentar: o que é a loucura? O que é a normalidade? Seria a sensibilidade, o feminino, a loucura liberta do controle das estruturas hegemônicas de poder? Seria a autoridade masculina uma forma de defesa contra a insanidade transgressora do afeto?

Ampliando a reflexão, não é apenas a representação das subjetividades negras e dos corpos negros que se complexifica na série, mas também da maturidade e do corpo velho. Assim, nota-se que *Red*, embora mais velha – e diferentemente das detentas do grupo de idosas - consegue afirmar-se entre as demais prisioneiras, adquirindo uma posição de liderança e respeito. Embora vaidosa, o que se destaca aqui não é a afirmação pelo corpo estético, mas pelo corpo autoritário/afetivo, o que valoriza uma visão positiva do envelhecimento, em detrimento à negativa, excludente.

No entanto, quando *Red* é substituída na cozinha e perde sua autoridade, sendo então acolhida pelo grupo das idosas, resta-lhe a invisibilidade. Aqui se permite uma visão crítica sobre o envelhecimento possibilitando também que o espectador tenha acesso ao lado mais afetivo de *Red*. Fragilizada, a personagem faz retornar com mais força a sensibilidade materna que a liga, sobretudo, à *Nikki*. É permitido ao espectador, assim, conviver com duas facetas contraditórias, mas complementares de *Red*: sua astúcia autoritária e sua sabedoria maternal.

Ainda, e no que se refere aos exercícios da sexualidade, a leitura das personagens *Piper* e *Alex* também permite que se compreenda as complexidades afetivas evidenciadas na série. *Alex*, contraditória (ora parece demonstrar sentimentos sinceros pela amante, ora parece agir por interesse), funciona como um veículo emocional para *Piper* que, em seu conflito moral de mulher branca de classe média alta, luta para se equilibrar entre o bem e o mal, entre profundidade e superficialidade, entre o certo e o errado, entre razão e emoção.

A relação lésbica entre as personagens é representada de forma mais aprofundada, sensual, mas pouco glamorosa. *Alex* conjuga elementos de força e sensibilidade, mas é, sobretudo, a sensibilidade que a coloca em uma situação de

vantagem em relação ao namorado de *Piper*, *Larry Bloom*. Enquanto *Alex* vai adquirindo uma força afetiva que a liga fortemente à sua amante, *Larry* parece trocar sua segurança e autonomia pela indecisão e pela submissão às figuras paternas, que não aprovam o relacionamento dele com *Piper*. Essa construção da trama dá força ao relacionamento de *Alex e Piper* que, mesmo conturbado e cheio de incoerências, vai sensibilizando o espectador.

Portanto, tendo em vista as personagens *Taystee*, *Suzanne*, *Red*, *Piper e Alex*, é possível dizer que a série caminha em direção a uma ressignificação das imagens que se construíram ao longo do tempo a respeito dos gêneros, incluindo aí os cruzamentos de raça, idade, classe e sexualidade.

Nesse sentido, uma personagem chama bastante atenção, sobretudo no que se refere às implicações na desconstrução do alinhamento gênero/sexo/desejo, conforme colocado por Butler (2003). *Sophia Buset* é uma detenta, negra e transexual, que trabalha como cabeleireira na prisão. Antes de fazer a troca de sexo, seu nome era *Marcus*, um bombeiro casado com *Cystal*, com quem teve um filho. Para pagar suas operações de mudança de sexo, ela roubou cartões de crédito e por isso foi parar na prisão. Seu filho, *Michael*, com dificuldades em aceitar a transexualidade de seu pai, o denuncia para a polícia federal. A personagem lida, assim, com o fato de ser a única mulher trans na prisão e carrega o peso do preconceito que é dirigido a ela pelas detentas e funcionários de *Litchfield*.

A personagem apresenta inovações não só no que se refere ao texto narrativo (uma personagem transexual negra, com destaque na trama, é algo raro), mas também ao extratexto, que envolve os aspectos de produção. A atriz *Laverne Cox* adquiriu relevância por ser uma das primeiras mulheres trans a interpretar uma mulher trans na televisão. Ficção e realidade se misturam. Na trama, as tomadas com seu corpo nu permitem que o espectador se familiarize com a estética trans, sem retoques, sem disfarces, sem farsas.

No decorrer da narrativa, essa estética se mescla ao desenvolvimento psicológico da personagem, o que quebra com a associação determinista entre gênero e desejo. *Sophia* se identifica com o corpo feminino, mas, no terreno da sexualidade, luta por manter o seu casamento e sente-se atraída por sua mulher. O que interessa na análise da personagem é que *Sophia* transita pelas instâncias do masculino e do feminino com

fluidez, não no intuito de produzir identidades fixas, mas de transformar imagens enraizadas no imaginário de gênero. Não interessa aqui o que *Sophia* é, mas o que ela pode ser, e é nesse (re)fazer-se que novos significados de gênero retroagem sobre o núcleo simbólico que define o que é ser homem e ser mulher, alterando-o. Para além de ressignificar experiências (fazer transitar feminino/masculino entre marcas corporais determinadas), a construção da personagem aponta para uma transsignificação, dito de outra forma, para o entendimento do núcleo corporal como um elemento móvel, fluido, transformável.

É nesse sentido que, e de acordo com Cordeiro (2012) referindo-se à teórica *Donna Haraway*, uma nova categoria conceitual e política surge, categoria essa que permite a ultrapassagem das categorizações modernas (oposições mente/corpo, homem/mulher, organismo/máquina) para um entendimento do corpo humano como um subsistema de conexão com o outro: o corpo *cyborg*, corpo em construção.

### **Considerações finais**

Em uma cultura de massa na qual os produtos midiáticos trabalham no sentido de reforçar visões estereotipadas sobre gênero e seus atravessamentos de raça, etnia, idade e sexualidade, o formato televisivo para plataforma web tem permitido uma difusão de narrativas contestadoras que, utilizando-se do humor e da ironia, possibilitam uma leitura crítica sobre os binarismos de gênero.

Torna-se possível, assim, identificar novos sentidos sobre ser homem e ser mulher, sentidos esses que também emanam do imaginário televisual. Aqui, o pluralismo estético e as novas ferramentas tecnológicas conjugam-se na criação de narrativas originais e inovadoras. Nessas narrativas, a representação dos dramas e das intimidades das personagens pode aparecer como um espaço onde as transgressões aos comportamentos normatizados ganham destaque.

Na série *Orange is the new black*, feminino/masculino, razão/sensibilidade, autoridade/afeto apresentam-se como instâncias antagônicas, mas complementares e, por isso, capazes de conviverem contraditoriamente nas personagens da narrativa. O exercício do afeto, no entanto, sobressai-se como potência libertadora diante das determinações comportamentais hegemônicas. Ressignifica-se e transsignifica-se,

assim, as identidades audiovisuais de gênero, entendendo-as sempre como móveis, transitórias, performáticas.

Portanto, ao considerar o espaço midiático audiovisual como um espaço de prática discursiva, e entendendo-se essa prática como produtiva não só de poder como também de enfrentamento/ contestação, a série produzida pela *Netflix* apresenta-se como um importante exemplo de produção midiática contemporânea que oferece ao espectador um olhar crítico e reflexivo sobre as questões de gênero e sobre as problemáticas mais amplas que delas derivam. Longe de apresentar respostas a essas problemáticas, talvez *Orange is the new black* indique alguns caminhos para novas conjecturas de gênero e de poder nas audiovisualidades e sociedades contemporâneas.

### Referências

BUTLER, J. *Problemas de gênero- feminismo e subversão de identidades*. Civilização Brasileira, 2003.

CALDWEL Lilly. Kia. Fronteiras da diferença: raça e mulher no Brasil. *Estudos Feministas*, n. 8, p.91-108, 2000.

CORDEIRO, Maria Marta L. Raça, gênero e classe nos media. In: *Revista Estudos Comunicação*. Curitiba, v. 13, n.30, p. 19-26. Jan/Abril 2012.

KULESZA, J. ; BIBBO, Ulysses de S.. A televisão a seu tempo: Netflix inova com produção de conteúdo para o público assistir como e quando achar melhor, mesmo que seja tudo de uma vez. *Revista de Radiodifusão*, v.7, n.8, 2013.

LOPÉZ, Javier G.; BALSAS, Alicia L. Orange is the new black: una visión antropológica. *Revista de Comunicación de la SEECI*, ano XVII (35), P. 19-33, novembro/2014.

MACHADO, A. *Modos de pensar a televisão*, 2010. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/modos-de-pensar-a-televisao/>> Acesso em: 10/01/2015.

MORIN, E. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NEGRI, Toni. *Exílio: seguido de valor e afeto*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

RAGO, M. Descobrir historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, 11, p. 89-98, 1998.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, 20(2), p. 71-99, 1995.

SMITH, Anna M. Orange is the New Black: My Year in a Woman's Prison, *New Political Science*, 2015. Disponível em:  
<<http://dx.doi.org/10.1080/07393148.2014.995401>> Acesso em 15/01/2015.