

Orange Is The New Black: um mosaico de identidades

Tancy Costa Mavignier¹

Nathália Cunha da Silva²

Fabiola Paes de Almeida Tarapanoff³

Resumo:

Este artigo pretende descobrir de que forma as personagens femininas na série *Orange is the new black* (OITNB) subvertem as identidades, no contexto do aumento de personagens femininas e complexas produzidas pelo Netflix. Como também pretende perceber de que modo a sexualidade atravessa as diferentes identidades sociais, focando nas personagens Piper, Boo e Sophia. Utilizando como metodologia a pesquisa bibliográfica à luz dos conceitos da subversão das identidades de Judith Butler, da mídia como retrato da sociedade de Douglas Kellner, das identidades na contemporaneidade de Stuart Hall para a análise das três temporadas da série OITNB. Conclui-se a série OITNB provoca a reflexão sobre a subversão da identidade sexual e de gênero construída socialmente como feminina, ao mostrar uma multiplicidade de trajetórias, corpos e sexualidades que quebram com o ideal universal de mulher.

Palavras-chave: Séries; Identidade; Gênero.

Abstract:

This paper intends to find out how the female characters in the series “Orange is the new black” subvert the identities, in the context of the increase of complex female characters produced by Netflix. We also intend to comprehend the way sexuality crosses over the different social identities, focusing on the characters Piper, Boo and Sophia. We used the concepts of subversion of identities of Judith Butler, and the media as a portrait of Douglas Kellner and identities on contemporaneity of Stuart Hall as the methodology of analysis for the three seasons of the series. We concluded the series OITNB causes the reflection of subversion of sexual and gender identity as to construct femininity to show a multiplicity of trajectories, bodies and sexualities that break the universal ideal woman.

Keywords: Series; Identity; Gender.

Artigo recebido em: 15/05/2016

Aceito em: 08/07/2016

1 Doutoranda em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo e também mestre na mesma universidade. Jornalista formada pela Universidade de Taubaté. E-mail: tancy.costa@yahoo.com.br.

2 Mestranda em Comunicação Social na Universidade Metodista de São Paulo. Jornalista formada pela Universidade Mackenzie. E-mail: nathaliacunhasilva@gmail.com.

3 Doutora em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo. Professora de Jornalismo na Fiam. E-mail: fabiolapaes@uol.com.br.

Introdução

Séries de todos os tipos e gostos se multiplicam rapidamente para atender ao que se tornou uma nova forma de entretenimento. Dentro desse cenário atual de sucesso de público e crítica, é perceptível um aumento de produções que investem em imprimir maior complexidade narrativa em suas tramas e no desenvolvimento de personagens que sejam capazes de corresponder a essas histórias densas.

Desde o surgimento da televisão houve a superação do modelo calcado na escassez de programação, focada em abarcar a maior quantidade de público possível. Com a demanda por novas produções as redes de televisão, sobretudo a cabo, investiram na produção de seriados. E o fatiamento das audiências contribuiu para o surgimento de séries experimentais, que apostavam em uma complexidade narrativa.

Mais tarde, o surgimento e desenvolvimento da internet inaugurou novas possibilidades de trocas de arquivos, e a abertura de novos canais para veiculação de conteúdo. Assim, em 1997 surge a Netflix, com o propósito de ser uma locadora de filmes *online*. Entretanto, o marco ocorre em 2007 quando a empresa lança o serviço de oferta de vídeo por demanda (*streaming*)⁴. Como as televisões a cabo, a Netflix não demorou a perceber que precisaria se tornar produtora de conteúdo para manter-se no mercado. E em 2011, anunciou o investimento em produções originais, e a partir de 2013 lança títulos exclusivos, que logo se tornam sucessos (LIMA; MOREIRA; CALAZANS, 2015, p. 248). No mesmo ano de 2013, pela primeira vez em 65 anos, o *Emmy Awards* indicou para a premiação, séries distribuídas exclusivamente pela internet.

Fruto de uma parcela do investimento total de 5 bilhões de dólares que a empresa fez em programação original, uma das produções que mais se destaca é a comédia dramática *Orange is The New Black* (OITNB). O seriado é descendente deste processo, rumo a uma maior complexidade narrativa, detentora de uma audiência distinta, dotada de uma carga de referências suficientemente vasta para dominar as regras internas impostas pelo enredo. Pois, para que o conteúdo consiga entreter o seu público ele precisa conseguir extrair fruição desse processo de decodificação, que conscientemente, como defende Mittell (2012), constitui parte do prazer em si de assistir seriados.

Afinal, o presente artigo tem como objetivo problematizar como a narrativa complexa na série *Orange is the new black* evidencia a subversão da identidade, segundo o conceito de Judith Butler, como forma de construir suas anti-heroínas. A série torna-se única em seu formato por centrar no universo feminino, ao mesmo tempo em que questiona a noção de sexo, gênero e desejo como naturais, inquestionáveis, fixos e restritos ao binarismo.

A metodologia se baseou na pesquisa bibliográfica à luz dos conceitos da subver-

⁴ Assistir *online* títulos previamente produzidos e distribuídos por estúdios de televisão ou de cinema, sem a necessidade de baixar os arquivos.

são das identidades de Judith Butler, da mídia como retrato da sociedade de Douglas Kellner e identidades na contemporaneidade de Stuart Hall. A partir desse referencial teórico, foram selecionadas as personagens retratadas em OITNB que marcadamente apresentam subversões da expectativa de identidade de gênero feminina culturalmente constituída. O período selecionado para análise foram as três primeiras temporadas do seriado, o que constitui um filtro em favor de personagens que participam de OITNB desde o episódio de estreia. Ainda que todas as personagens tratem de identidades fragmentadas relacionadas à nível social, profissional, religioso e étnico, são também interseccionadas pela questão de gênero. As personagens escolhidas questionam o modelo androcêntrico, do binarismo sexual criticado por Butler, pois a autora compreende que estamos em um modelo que vai além dos mais conhecidos, ela está preocupada em compreender os corpos que escapam, que saem da matriz de inteligibilidade, do feminino e masculino.

A partir dessas premissas foram selecionadas as personagens: Piper (Taylor Schilling), Boo (Lea DeLaria) e Sophia (Laverne Cox), cujas trajetórias indicam diferentes subversões de identidade de gênero e sexualidade. Assim, foi realizada uma análise interpretativa dos momentos que evidenciam as viradas subversivas das três personagens selecionadas, a partir de critérios de subversão identitária de gênero e desejo sexual. Neste sentido, as trajetórias narrativas, protagonizadas pelo trio selecionado, contribuem para complexidade da série, a medida em que surpreendem por quebrarem com a matriz de inteligibilidade universal de mulher.

A complexificação dos personagens: das heroínas às anti-heroínas

São diversos elementos que caracterizam a complexidade narrativa, entre eles um dos mais importantes é a construção dos personagens. Anteriormente nas tradições narrativas pensava-se em heróis bondosos, o arquétipo do mocinho, que reuniam as melhores qualidades e características humanas, moralmente aceitas, e seus antagonistas, vilões encarnações do puro mau, repudiados pelos leitores e telespectadores por agirem sem ética alguma.

Aos poucos os (as) personagens foram ganhando novas matizes e tons mais brandos, se aproximando dos homens e mulheres comuns. Surge, então, o desafio de provocar nos espectadores empatia pelos anti-heróis que atuam sem ética e moral, mas que demonstram a vulnerabilidade dos seres humanos. Vários canais se especializaram na produção de séries, mas um dos que mais se destacou, na opinião de Mittell (2012, p. 29), foi a HBO, que construiu sua reputação em cima de novas narrativas baseadas em complexidade, com *Os sopranos*, *Six feet under*, *Curb your enthusiasm*, e *The wire*.

Em uma via de mão dupla, os novos seriados receberam o aval de público e da

crítica para investir em novas maneiras de contar histórias. Sobre essa resposta da audiência Brett Martin (2014, p. 21) comenta:

Se fossem dar ouvidos às opiniões convencionais ainda em vigor, esses seriam personagens que os americanos nunca permitiriam entrar em sua sala de estar: criaturas infelizes, moralmente incorretas, complicadas, profundamente humanas. Eles se envolviam num jogo sedutor com o espectador, desafiando-o emocionalmente a investir, às vezes a torcer e até amar uma gama de personalidades criminosas cujos delitos acabariam incluindo tudo, de adultério a poligamia (*True blood* e *Dexter*).

O público, identificado com esses homens sem superpoderes, os reconhecia em suas batalhas cotidianas, com seus defeitos, problemas, frustrações, medos. Personagens que quebravam com o binarismo entre o bem e o mal, que podiam criticar o *american way of life*, mostrar outras realidades e, principalmente, surpreender o espectador em suas trajetórias.

Os avanços tecnológicos também contribuíram para as mudanças nas estruturas dos programas televisivos, o vídeo-tape possibilitou um maior controle do público sobre o conteúdo, permitindo a facilidade de acompanhar e reassistir episódios mais complexos. A TV a cabo também foi importante pelas reprises dos programas, e mais tarde a internet possibilitou a aproximação entre os fãs das séries, que se reuniam em fóruns virtuais. Este fato foi aproveitado pelos produtores que colhiam as impressões dos fãs de forma a melhorar os rumos da narrativa. Todo esse cenário contribuiu para o sucesso das séries. Além de compreender aspectos conjunturais do surgimento da cultura de séries é necessário entender as diferenças entre as narrativas tradicionais para as complexas. Anteriormente o fechamento das histórias ocorria no mesmo episódio, o que foi modificado:

Em seu nível mais básico, é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia histórias com continuidade e passando por diversos gêneros (MITTELL, 2012, p. 36).

Segundo o pesquisador, a marca das séries complexas está no equilíbrio entre a narrativa seriada e a episódica. Nem sempre é necessário aprofundar psicologicamente os personagens, isso ocorre nas séries de comédia complexa. As comédias complexas escolhem algumas histórias de pano de fundo, enquanto descartam outros momentos, distinguindo e guiando o olhar dos telespectadores.

Dessa forma, os roteiristas ganharam liberdade para criar e experimentar novas narrativas e produtos que receberam boas críticas e aceitação. Assim como as narrativas se modificaram o mesmo ocorreu com as personagens em correspondência, se antes elas eram planas, tornaram-se redondas, mais próximas das características dos seres humanos reais, inconstantes, dotadas de frustrações, dúvidas, e nada

óbvias.

Para Foster (2005, p. 49), as personagens planas teriam duas dimensões, já as esféricas têm três dimensões e a capacidade de surpreender os espectadores. “A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana” (FOSTER *apud* CANDIDO, 2007, p. 47). Já Brait (1985, p. 74), define as personagens planas como aquelas que são descritas por uma só qualidade, enquanto as redondas apresentam várias tendências e eliminam as simplificações.

No caso de *Orange is the new black*, os personagens esféricos são apenas um dos fatores que ajudam na sua classificação como narrativa complexa, como também explica o sucesso da série. A multiplicidade de pontos de vista das detentas são abordados por meio de histórias que se evidenciam tanto com *flashbacks* quanto com a sua repercussão no presente. Os *flashbacks* da série são um instrumento central da complexidade, pois não só levam o espectador às vivências daquela personagem como também ajudam a explicar as suas escolhas e reações atuais. Os espectadores estão cientes dos instrumentos narrativos da série e esperam que eles os surpreendam, a própria prisão é um personagem central, que tem as suas peculiaridades complexas e é uma intensificadora do caldeirão de sentimentos que estão contidos dentro de si e em reação as suas normas internas.

Além disso, outro ponto a se destacar é que a série não é somente dramática, nem cômica, encaixando-se no gênero “dramédia”. Como explica Aline Diniz em crítica sobre a série para o site de cultura pop *Omelete*⁵:

Outro trunfo da série é conseguir manter o passo de comédia com episódios de uma hora de duração. As chamadas “dramédias” estão cada vez mais recorrentes na programação, ocupando um espaço que há tempos estava vago. Os recorrentes 30 minutos de séries cômicas às vezes deixam a desejar, enquanto os dramas de 60 minutos podem passar da conta. Ao misturar os gêneros, se estabelece um ritmo interessante que engloba desde festas de despedida a presidiárias até pesadas cenas de espancamento (DINIZ, 2013).

Complexidade pela subversão identitária de gênero e desejo sexual

Assim como as variáveis narrativas sofreram modificações ao longo do tempo, o mesmo ocorreu com o conceito de identidade. O processo de mudança da forma como o indivíduo era encarado pela sociedade influenciou diretamente na formulação de suas histórias, desde a maneira de narrar até a sua profundidade de nuances possíveis. Se antes na literatura havia o formato de história complexa e personagem plano, muito se devia ao fato da identidade ser uma instância considerada imutável. “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, al-

⁵ DINIZ, Aline. “*Orange is the new black* - 1ª Temporada – Crítica”. *Omelete*. Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/series-tv/orange-is-the-new-black-2013-/criticas/?key=80008>. Acesso em: 13.mai. 2016.

gumas vezes contraditórias ou não-resolvidas”, assim Stuart Hall (2001, p. 12) explica a concepção da identidade unificada, centrada e estável que surge no Iluminismo.

Entretanto, o acelerado ritmo das mudanças sociais, econômicas e tecnológicas causam o afastamento das tradições. O sujeito, resultante desse contexto, tem sua construção da identidade radicalmente diferente daqueles que pouco, ou nada, experimentaram mudanças em seus pontos estáveis estruturantes como: profissão, localidade, classe social, gênero e desejo.

Se antes nas sociedades tradicionais os laços eram mantidos pelas tradições, vetores de preceitos orientadores e organizadores da vida, Kellner (2001, p. 9) defende que esse espaço foi preenchido pela mídia:

Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura da mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de ‘nós’ e ‘eles’.

De forma natural, as rápidas e intensas mudanças sociais e econômicas protagonizadas pelos telespectadores influenciaram para que as narrativas heróicas perdessem espaço para personagens que vivem dramas pessoais profundos, mas reconfortantes para um público que não consegue mais caber no *american way of life*. Em reflexo disso, muitos dos anti-heróis mais problemáticos podem ser entendidos como críticas sociais, frutos que são de uma sociedade que os gerou no bojo de suas próprias contradições. O que pode ser claramente visto em *OITNB*. Pois ao mesmo tempo em que a prisão reúne disciplinarmente todos os que cometeram algum delito, o ato de contar as histórias das personagens ajuda a compreender os seus contextos, privações, motivações e problemas. Existem diversas críticas sociais, políticas e econômicas reunidas em cada trajetória de personagens.

E mesmo Piper Chapman é considerada rica entre as presas, com oportunidade de estudo e esnobe, concentra críticas a uma família consumista que vive de aparência e mentiras. De igual modo Piper cresce escondendo sua relação homossexual com uma traficante de drogas, para manter as aparências com a família.

Apesar disso, a série *OITNB* constitui um produto industrial de entretenimento, produzido com foco em gerar audiência, a partir de estudos que demonstram a existência de uma parcela de expectadores interessados na sua temática tanto feminista quanto interessada em discutir questões atuais sobre sexualidade, etnia, relações sociais, classe e a política envolvida. Sobre isso Kellner (2001, p. 10) admite que “a cultura contemporânea da mídia cria formas de dominação ideológica que ajudam a reiterar as relações vigentes de poder, ao mesmo tempo que fornece instrumental

para a construção de identidades e fortalecimento, resistência e luta”.

No presente artigo está conferido destaque à identidade de gênero pela simples razão de que os sujeitos só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade do gênero (BUTLER, 2015, p. 42). Quanto a isso Kellner (2001, p. 296) complementa que na contemporaneidade “aumentou a ingerência do outro, pois, à medida que o número de possíveis identidades aumenta, é preciso obter reconhecimento para assumir uma identidade socialmente válida”. Ou seja, há o reconhecimento de que existem identidades que podem não estar em conformidade com as expectativas sociais.

Precisamente, para conseguir visibilidade política, e conseqüentemente jurídica, as mulheres a frente do movimento feminista buscaram construir um ideal da mulher como uma categoria homogênea, com demandas unificadas, genéricas e sem distinção na expectativa de alcançarem uma maior inteligibilidade para o grupo.

A autora Judith Butler (2015), como pós-estruturalista, desconstrói o conceito de gênero que embasava o início do movimento feminista. Ela defende que fazer essa construção é uma simplificação da maneira com que o gênero:

[...] estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas sexuais e regionais de identidade discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida (BUTLER, 2015, p. 21).

Dessa maneira, fica claro que o gênero por si só não é portador de todas as necessidades de um grupo tão vasto e múltiplo como é o das mulheres, constituído por nada menos que metade da população mundial. E a série *OITNB* procura, em sua construção narrativa, combater justamente esse conceito de mulher genérica, ao questionar uma substância básica comum a toda a categoria de mulheres. Os únicos fatores que unem todas as personagens do seriado é o fato de terem sido condenadas por crimes, e enviadas para um presídio feminino.

Conforme elucida Butler, os gêneros ‘inteligíveis’ são aqueles que instituem relações de continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Fica evidente a existência de normas rígidas de continuidade, que “buscam estabelecer linhas causais e expressivas de ligação entre o sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a ‘expressão’ ou ‘efeito’ de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual” (BUTLER, 2015, p. 43). A autora ainda defende que não existe distinção entre os conceitos de sexo e gênero, pois os dois são produto da cultura. Principalmente o conceito de sexo, instituído como ‘natural’, ora inquestionável, é tão fruto de um conjunto de crenças instituídas socialmente sobre o corpo quanto o gênero.

Em síntese, o gênero é construído no interior do discurso, sem assim poder ser entendido como intrínseco ao indivíduo ou de alguma forma essencial. Mas uma prática discursiva contínua, em que o termo está aberto a intervenções e ressignifi-

cações, o que não quer dizer declarar a sua artificialidade.

Com efeito, o gênero corresponde a um manual de regras, instituído socialmente, que estabelece os códigos de atos e características definidores de cada gênero. Se pensarmos exclusivamente na motivação cultural do gênero, para a sua construção e o sexo não natural, mas igualmente instituído socialmente, como conclusão não existe uma identidade sexual anterior ao discurso, algo que seja essencialmente ‘feminino’ ou ‘masculino’, compreendidos como atributos expressivos de ‘fêmea’ e ‘macho’.

Ao não haver recurso a uma ‘pessoa’, um ‘sexo’ ou uma ‘sexualidade’ que escape à matriz de poder e às relações discursivas, que efetivamente produzem e regulam a inteligibilidade desses conceitos, a saída estaria em produzir uma paródia de gênero que conseguisse criticar a estrutura binária do gênero. O que constituiria a possibilidade de inversão, uma subversão da identidade.

O exemplo da *drag queen*, utilizado pela autora, ilustra um tipo de subversão performática de gênero que conseguiria resumir as questões levantadas. A performista subverte a norma ao evidenciar o gênero como não natural e quando isso ocorre repetidamente inicia uma prática que levanta questionamentos sobre a gênese da norma, o que está por trás dessa instituição heteronormativa. A *performance* da *drag* brinca com a distinção entre a anatomia do performista e o gênero que está sendo performado.

A sexualidade fluida e não-estável, liberta das amarras do gênero ‘verdadeiro’, seria o objetivo a ser alcançado pelas paródias permanentes presentes na sociedade. O conceito pode ser relacionado a ideia de Homi Bhabha (1998) de *entre-lugares*, advindo do sincretismo e a mestiçagem, extrapolando o conceito de espaço físico das nações. A existência de uma diversidade sexual plural estaria localizada nesse *entre-lugar*, além do sexo masculino e feminino, que sofrem com a invisibilidade histórica.

Em conclusão, as análises e inquietações levantadas por Butler (2015) residem principalmente nas consequências geradas pela restrição drástica das possibilidades sexuais a uma matriz heterossexual que, inclusive, é geradora e legitimadora do que é inteligível socialmente.

Anti-heroínas contra identidade universal de gênero

A série *Orange is the New Black (OITNB)* é baseada no livro de Piper Kermam, que conta as suas experiências durante o período, de um ano e meio, em que ficou em uma prisão federal feminina, após ter sido condenada por auxiliar sua ex-namorada a traficar drogas internacionalmente. Criada por Jenji Kohan, uma das poucas roteiristas mulheres. Ela foi responsável anteriormente pelos seriados *Will & Grace* (2001), *Weeds* (2005), *Sex & the city* (1998), entre outras. Os seus trabalhos, no geral,

são marcados por abordar algum aspecto subversivo seja ele de raça, gênero ou de classe, o que não é abandonado em *OITNB*.

Apesar de a série ser baseada em uma obra autobiográfica, Kohan admite utilizar a personagem de Piper Chapman - branca, loira, olhos azuis, classe média - apenas como ponto de partida para inserir o espectador comum da Netflix na realidade carcerária de uma prisão feminina. Assim “problemáticas sociais, culturais, raciais e de gênero se desenvolvem, então, em torno destas novas protagonistas: reais, acessíveis, imperfeitas, contraditórias, próximas do espectador” (MONTORO; SENTA, 2015, p. 5). São diversas as anti-heroínas apresentadas, apoiadas em uma complexidade narrativa que coloca em xeque o conceito de identidade imutável, em especial sobre um dos seus principais atravessadores: a sexualidade.

A abertura da série revela uma chamada que intercala closes de olhos e bocas de diferentes mulheres, olhos e bocas de várias cores e formatos. Esses closes desconexos já indicam que o caminho da produção é adentrar a subjetividade de mulheres, de maneira humanizada, que apesar de origens diferentes, juntas mostram as cores e as dores de compartilhar um espaço que as priva da liberdade de ir e vir. Em *OITNB* não existe uma única protagonista, Piper acaba servindo como fio condutor que liga os diferentes núcleos de personagens.

Com esse olhar humanizado, o espectador consegue criar empatia com as personagens, se colocar no lugar dessas mulheres, perceber as dificuldades de ficar longe da família, os problemas de relacionamento com pessoas diferentes, a falta de lazer e o trabalho dentro da prisão. Assim como os laços de companheirismo e solidariedade que aquelas mulheres reclusas exercem umas pelas outras, não em tempo integral, mas pontualmente, o que traz um respiro de esperança.

Neste artigo o foco é tratar como as personagens ultrapassam as fronteiras da heteronormatividade, tão criticada por Butler (2015), e promovem uma crítica sobre a identidade sexual constituída socialmente como feminina. Pois, como explica a autora, a inteligibilidade social somente acontece quando a identidade sexual é adquirida em conformidade com o padrão estabelecido. O problema acontece quando qualquer manifestação desse código estrito comportamental e heteronormativo destoa, subverte a expectativa, e o sujeito tem a sua identidade deslegitimada socialmente.

A personagem de Piper é um exemplo de alguém com a sexualidade fluída, mas identificada com a identidade sexual feminina. No momento em que a série inicia, ela está noiva de Larry Bloom (Jason Biggs), com quem mora, e começa a ter êxito no projeto de empreendedorismo que tem com a amiga. Quando sai a notícia da sua condenação à prisão pelo crime de auxílio ao tráfico internacional de drogas, em que Piper uma vez aceitou levar uma mala para sua ex-namorada traficante. O que parecia distante vem a tona trazendo toda a carga do passado escondido de Piper, que na

atual conjuntura se enquadrou na heteronormatividade.

Entretanto, quando ela entra na prisão e se depara com a ex-namorada, Alex, fica claro com o desenrolar da história que Piper nunca superou esta relação conturbada. Mas que, a partir do momento que entrou de vez na heteronormatividade burguesa, se posicionou de forma a deixar os seus ‘erros’ para trás. Por ‘erros’ podem ser entendidos, tanto a associação criminosa ao tráfico internacional de drogas, quanto na relação homossexual, escondida da sua família, e que veio à tona com a sua condenação à prisão. Ou seja, a sua sexualidade fluída entra em confronto com a heteronormatividade.

Na cadeia, Piper é obrigada a se deparar novamente com a questão da sua sexualidade. Fato que começa a operar uma mudança na sua identidade instituída como heterossexual naquele período recente da vida. Chama a atenção que Piper parece sofrer mais com a questão sexual da sua identidade, do que com o fato de ter que aceitar a punição por ter cometido um crime no passado. A oscilação do desejo sexual de Piper é mostrada em detalhes no seriado, além da mudança em outros fatores da sua identidade, da primeira a terceira temporada, como aspectos morais e éticos.

Já uma personagem em que fica claro o conceito de entre-lugar é Sophia, que tanto na ficção como na realidade é uma transexual. A sua história de transformação e procura por aceitação pela família é contada por meio do recurso de *flashback*. Sofia vivia uma vida dupla, trabalhava como bombeiro, casa, e com um filho pequeno, mas usava lingerie debaixo do uniforme. O seu único, e mais importante, ponto de apoio familiar e afetivo é sua esposa Crystal, que auxilia e procura participar ativamente no processo de transformação do marido que ama. Entretanto, as cirurgias necessárias para a sua mudança de sexo são pagas com dinheiro roubado, e seu filho Michel vê nessa contravenção a oportunidade para se livrar do pai, agora operado e transexual, que não aceita. Sofia, então, é enviada para uma prisão feminina por ser transexual.

Ao final da terceira temporada, permite uma reflexão sobre qual seria o lugar de uma transexual na prisão, dos corpos que escapam. Após, uma discussão verbal com uma prisioneira, um grupo a ofende e agride fisicamente e ao se proteger, ela mostra sua força corporal. A partir desse momento, o diretor da prisão federal fica preocupado com a repercussão, e decide reprimir Sophia, mandando-a para a solitária. Como não é possível mudar de prisão, ela sente como os aparelhos jurídicos e de poder agem sobre os corpos. Michel Foucault (1987, p. 195) afirma que o poder disciplinar tem a função de adestrar os criminosos. “É preciso ver o lado dos mecanismos de exame, o lado da formação dos dispositivos de disciplina e da formação de um novo tipo de poder sobre os corpos” (FOUCAULT, 1987, p. 215).

Boo também desafia a matriz de inteligibilidade, subvertendo a heteronormatividade. Desde pequena ela não se identificava com as roupas consideradas femini-

nas. Ela não se identifica com o sexo feminino, sente desejo sexual pelo sexo feminino e procura se caracterizar de forma masculina, o que por ser gorda a torna um estereótipo de lésbica.

É mostrado em um episódio a sua humilhação por um garoto, e a sua própria companheira diz que isso não ocorreria, se ela não encarnasse o estereótipo de comportamento grosseiro e masculinizado associado às mulheres lésbicas. Boo sofre, pois nesse processo de autoaceitação perdeu contato com os pais, principalmente pela mãe não aceitar a sua construção identitária. Quando a sua mãe fica doente, Boo deseja visita-la, mas recusa a se vestir de outra maneira como condição, porque ela acredita que não deveria negar sua sexualidade e identidade.

A série ainda inova ao mostrar corpos de mulheres nuas que geralmente não apareceriam em filmes hollywoodianos, por serem mais próximos das mulheres reais: gordas, magras, jovens e velhas. Entretanto, nas cenas de sexo não aparecem nus de mulheres mais gordinhas ou mais velhas.

Considerações finais

O sucesso da série *OITNB* pode ser explicado por uma conjunção de fatores: como a tecnologia *on demand*, que permite ao expectador escolher como quer assistir os episódios; tratar de um tema que gera curiosidade, a realidade de presas, mostrando personagens complexas, humanas e contraditórias. Além de retratar a diversidade étnica, social e sexual de mulheres para telespectadores cada vez mais exigentes, jovens e fiéis à cultura de séries. As mudanças no formato narrativo das séries seguem uma tendência da literatura, que passou pelo cinema e chegou à televisão. Em que os personagens esféricos, imprevisíveis, ganharam espaço nas produções audiovisuais, por estarem mais próximos dos humanos comuns. Existe uma relação entre o surgimento de personagens complexos nas séries e o entendimento de que não só a identidade é uma, mas do reconhecimento da importância da confluência de fatores como classe social, gênero, desejo, etnia, família, localidade, referências e tantos outros são formadores do sujeito. Todos os atributos reunidos modificam a experiência de viver do indivíduo de maneira única, e precisam ser entendidos na sua multiplicidade para tentar entendê-lo.

As séries ao utilizarem técnicas que permitem construir diversas camadas de aprofundamento narrativo tentam colocar os expectadores o máximo dentro das peles dos anti-heróis, o que faz parte da fórmula do seu sucesso. Dentro do entendimento comum de que todos, de ambos os lados da tela, na verdade, são complexos e ao se compararem com os seus anti-heróis favoritos conseguem entender as motivações deles, não sem julgamentos, mas sentir um conforto em ver pessoas com sentimentos e problemas mais reais e múltiplos, tentando ter uma vida mais respirável em sociedade.

Os conceitos de Butler sobre a subversão das identidades podem ser identificados na série. Pois as personagens Piper, Boo e Sophia levam a reflexão da sexualidade estar além do binômio sexo/gênero e diferentes possibilidades de desejo do indivíduo, que inclusive pode ser modificado ao longo do tempo. A questão da sexualidade fluída pode ser relacionada com a ideia de fragmentação da identidade de Stuart Hall (2001) na contemporaneidade e ainda com o conceito de entre-lugar de Bhabha (1998), em que transexuais, lésbicas e homossexuais se enquadrariam.

OITNB ainda consegue representar mulheres, que não têm tanto espaço no protagonismo de produtos audiovisuais, rompendo com estereótipos sobre a diversidade sexual, indo de encontro à ideia de uma mulher genérica que Butler (2015) também critica. A série consegue inserir assuntos relevantes para serem discutidos sobre a população carcerária de maneira geral, como, por exemplo, se seria necessário a construção de prisões para transexuais ou não, e o direito de igualdade universal de direitos, independente de orientações sexuais e performatividades de gênero.

Conclui-se que a produção de seriados cada vez mais focados em audiências fragmentadas, impulsionados pela internet, favoreceram o desenvolvimento de personagens complexos. Tais personagens moralmente incorretos instigam os espectadores a se identificarem com as imperfeições e aflições vividas em suas realidades e aceitarem o cotidiano. *OITNB* ainda provoca a reflexão sobre a subversão da identidade sexual construída socialmente como feminina, ao mostrar uma multiplicidade de trajetórias, corpos, sexualidades e identidades que quebram com um ideal universal de mulher tão difundido nas mídias. O que se torna possível em uma sociedade conectada, em que principalmente os jovens repensam os modelos preestabelecidos pela sociedade, heteronormativos, enquadrados em regras que os corpos escapam, em identidades cada vez mais fragmentadas. Apesar da série e do Netflix ser consumido por esse público jovem, aos poucos novos públicos podem consumir a série e repensar conceitos já definidos pela sociedade, do que é ser homem, ser mulher e outras possibilidades de gênero.

Referências

- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero e subversão das identidades**. 8 ed. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- DINIZ, Aline. “*Orange is the new black* - 1ª Temporada – Crítica.”. Omelete. Dispo-

nível em: <<https://omelete.uol.com.br/series-tv/orange-is-the-new-black-2013-/criticas/?key=80008>>. Acesso em: 13 mai 2016.

FOUCAULT, MICHEL. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

_____. **História da sexualidade**. A vontade do saber. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOSTER; E. M. **Aspectos do romance**. 4 ed. Organização; Oliver Stallybrass; tradução Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 5 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução: Ivone Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

LIMA, Cecília; MOREIRA, Diego; CALAZANS, Janaína. Netflix e a manutenção de gêneros televisivos fora do fluxo. **Matrizes**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v.9 – n. 2, , p. 237-255, jul./dez., 2015.

MARTIN, Brett. **Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de *Breaking bad*, *Família Soprano*, *Mad men* e outras séries revolucionárias**. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Aleph, 2014. 368 p.

MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Matrizes**. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, a. 5, n. 2, p. 29 – 55, jan./jun., 2012.