



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES – CCHLA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, CULTURA E TRADUÇÃO  
LINHA DE PESQUISA: CULTURA E TRADUÇÃO  
ORIENTADORA: GENILDA AZERÊDO

**O ESTEREÓTIPO PROBLEMATIZADO EM *ORANGE IS THE NEW BLACK*:  
COLONIALISMO, INTERMIDIALIDADE E POLÍTICAS DA METAFICÇÃO**

JULIANA MIRANDA CAVALCANTE DA SILVA

JOÃO PESSOA – PB

AGOSTO DE 2022

JULIANA MIRANDA CAVALCANTE DA SILVA

**O ESTEREÓTIPO PROBLEMATIZADO EM *ORANGE IS THE NEW BLACK*:  
COLONIALISMO, INTERMIDIALIDADE E POLÍTICAS DA METAFICÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção da aprovação no Mestrado.

Orientadora: Profa. Dra. Genilda Azerêdo  
Área de concentração: Literatura, cultura e tradução  
Linha de pesquisa: Tradução e cultura

JOÃO PESSOA – PB

AGOSTO DE 2022

**Catálogo na publicação**  
**Seção de Catalogação e Classificação**

S586e Silva, Juliana Miranda Cavalcante da.

O estereótipo problematizado em orange is the new black : colonialismo, intermedialidade e políticas da metaficção / Juliana Miranda Cavalcante da Silva. - João Pessoa, 2022.

154 f. : il.

Orientação: Genilda Alves de Azerêdo.  
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

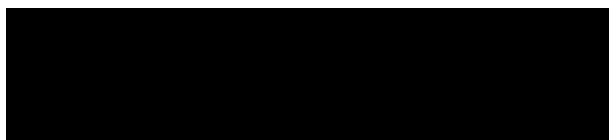
1. Estereótipo. 2. Decolonialismo. 3. Narratologia.  
4. Personagens. 5. Orange Is the New Black. I. Azerêdo, Genilda Alves de. II. Título.

UFPB/BC

CDU 304.42

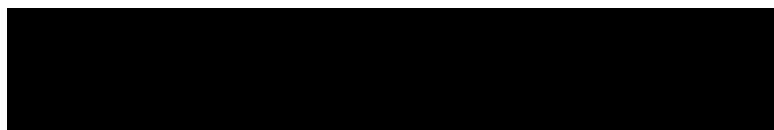
Dissertação intitulada “O ESTEREÓTIPO PROBLEMATIZADO EM *ORANGE IS THE NEW BLACK*: COLONIALISMO, INTERMIDIALIDADE E POLÍTICAS DA METAFICÇÃO”, de Juliana Miranda Cavalcante da Silva, defendida e APROVADA no dia 31 de agosto de 2022, como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba.

### BANCA EXAMINADORA



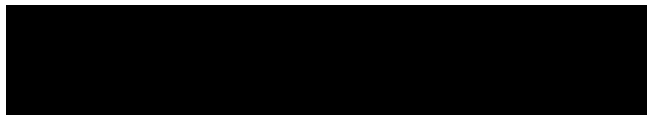
---

Profa. Dra. Genilda Azerêdo  
(Orientadora)



---

Profa. Dra. Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva - UFERSA  
(Examinadora externa à instituição)



---

Profa. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva - UEPB  
(Examinadora externa à instituição)

Para meu pai, meu intelectual favorito.  
Para minha mãe, que sabe de tudo e para quem eu corro, mesmo quando não corro.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, essa força que não entendo, apenas sinto, por permitir que eu completasse essa pesquisa, mesmo com tantas dificuldades, externas e autoimpostas, e por colocar em meu caminho o que precisei e quem precisei para que isso acontecesse, incluindo Santa Teresinha de Lisieux. ~*Kyrie eleison*~.

A meus pais Hélio e Heliane, minha irmã Fernanda e minha sobrinha-filha Hannah, meus maiores incentivadores, pelo suporte logístico, emocional e espiritual para que eu exista. E para que eu surte. Amo vocês.

Às minhas tias Lucinha (*in memoriam*) e Coeli, apoios fundamentais em toda minha vida escolar e além dela. Tia Lucinha sabia latim e ficaria chateada se soubesse que escrevi “*in memoriam*” com “n”, e só troquei depois de revisar. Mentira, ela nunca ficava com raiva.

À minha orientadora, a Profa. Dra. Genilda Azerêdo, cientista brilhante e uma das pessoas mais generosas e pacientes que já conheci. Foi em suas aulas que me apaixonei por metaficção, e foi sua visão insubstituível que “sustentou” esta pesquisa (piada interna). Obrigada por acolher uma jornalista.

Às Professoras Doutoras Rosângela Neres Araújo da Silva e Flávia Santos Araújo, que fizeram parte da Banca de Qualificação desta Dissertação, pelo incentivo e pelas contribuições.

À Professora Doutora Rosângela Neres Araújo da Silva, e à Professora Doutora Cícera Antoniele Cajazeiras da Silva, que compuseram a Banca de Defesa desta Dissertação. Suas sugestões lapidaram a versão final para publicação.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL - UFPB) dos quais tive a sorte de ser aluna, em especial, ao Professor Doutor Tauan Tinti.

À toda equipe administrativa do PPGL, em especial a Josilane, que sempre respondeu meus e-mails com prontidão, mesmo quando foi para me negar uma segunda prorrogação de prazo, apenas porque o regulamento não permite. Um motivo irrelevante desses.

À minha amiga (professora, doutora, mestre, poliglota e virginiana) Jamylle, por ter me levado, há 20 anos, para umas aulas da especialização em Literatura na UFPB, o que plantou em mim a vontade de fazer uma pós-graduação na área.

À minha torcida VIP pessoal e intransferível: Georgiana, Milena, Vera, Shalimar e Milena.

Aos lindos, inteligentes, perspicazes e resistentes Eider Madeiros, Maria Medeiros, Beatriz Batista, Naíla Cordeiro e Angelina Farias. Você foram luz nesse isolamento forçado. Que péssimo que estávamos em um *bunker*, mas que bom que estávamos no mesmo *bunker*.

Aos meus colegas de trabalho Leonardo, Bruno, Euson, Adriano, Alessandro, Manoel, Jane Maria e Alda Luce, por facilitarem minha vida e me ajudarem a tirar férias quando foi urgente que eu tivesse tempo para escrever. Obrigada demais.

A Jenji Kohan, por ter feito *Orange Is the New Black* da forma de fez.

Por último, mas não menos importante, a Nala, a melhor akita de todos os tempos do universo, que não sabe e não se importa com estratégias narrativas, mas que ama como só uma doguinha consegue. Seu olhar pedindo passeios evitou que eu tivesse uma trombose de tanto ficar sentada. E daí que você não vai ler isso? Jenji Kohan também não.

“O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução”.

Homi Bhabha, 1998, p. 111

Pesquisa é meio, não fim.

## RESUMO

O processo de colonização está ancorado na deslegitimação do colonizado enquanto indivíduo. Nesse sentido, a inferiorização do outro promovida pelo uso de estereótipos (que atuam diretamente na formação da diferenciação entre o “Eu” e o “Outro”, e nas relações resultantes desse processo) é a principal ferramenta do colonizador (Bhabha, 1998). Ao atribuir um bloco de características fixas a uma pessoa ou a um grupo, o estereótipo apaga as individualidades, deslegitima e desumaniza o estereotipado, calando sua voz. O potencial da arte para atuar no reforço dos estereótipos (e, conseqüentemente, na manutenção do poder dominante) está ligado à tentativa de representação da “verdade” pela ficção através do realismo, explorado como espelho do mundo sem oposições importantes até a segunda metade do século XX, quando a correspondência entre verdade e realismo passou a ser questionada de forma contundente (Certeau, 1998; Barthes, 2004, 2011; Genette, 2015). Na prática, ganhou força o uso sistemático de artifícios metalinguísticos e intermediáticos para expressar o descortinamento dos procedimentos narrativos, com um distanciamento crítico proveniente, principalmente, da ironia (Hutcheon, 1995). Nesse sentido, é possível afirmar que a série da *Netflix Orange Is the New Black*, produzida entre 2013 e 2019, é tanto produto deste momento social e artístico quanto vanguarda e influência para outras obras. Fugindo do gênero *exploitation*, comum nas ficções sobre mulheres presas, a série focaliza as relações inter e intrapessoais que perpassam as vidas dessas mulheres, abordando questões de raça, gênero, transtornos mentais, orientação sexual, privilégios (ou a falta deles), sem fugir dos estereótipos, mas confrontando-os. O presente estudo tem como objetivo avaliar de que forma o estereótipo se apresenta e é confrontado em *Orange*, analisando, especificamente, dois eventos (o “leilão” de Judy King e o jogo *Fantasy Inmate*) e duas personagens (Piper Chapman e Poussey Washington). A análise é a etapa final de um processo que inclui a contextualização teórica dos conceitos de estereótipo, metaficção e intermedialidade, em um primeiro momento, e a problematização do estereótipo (em relação à metaficção e à intermedialidade) na série, em um segundo momento. O método de pesquisa foi, principalmente, a leitura e sistematização de material teórico-crítico sobre o assunto (com recorte nos teóricos que julgamos mais relevantes para o estudo), incluindo material audiovisual, além de discussões em sala de aula sobre teoria da narrativa, metaficção e recursos do audiovisual. O estudo revela que *Orange Is the New Black* confronta os estereótipos principalmente através da metaficção e da intermedialidade, com efeito irônico em ambos os casos.

**Palavras-chave:** Estereótipo. Decolonialismo. Narratologia. Personagens. *Orange Is the New Black*.

## ABSTRACT

The process of colonization is anchored in the delegitimization of the colonized as an individual being. In this regard, the inferiorization of the colonized caused by the use of stereotypes (as it acts directly on the construction of otherness and on the resulting relations of that process) is the main tool of the colonizer (Bhabha, 1998). By assigning a fixed block of characteristics to a person or a group of people, stereotype erases individuality, delegitimizes and dehumanizes the stereotyped, silencing their voice. The potential of art to contribute to the reinforcement of stereotypes (and thus, to the maintenance of the ruling power) is connected to the tentative representation of "truth" by fiction through realism, sold as a mirror to the world without any important opposition until the second half of the 20th century, when the correspondence between truth and realism started to be bluntly questioned (Certeau, 1998; Barthes, 2004, 2011; Genette, 2015). In the production of aesthetic texts, the use of metalinguistic and intermedial artifices to lay bare the narrative procedures with a critical distance provided, mainly, by irony (Hutcheon, 1995), gained force. Therefore, it is possible to say that the Netflix TV series *Orange Is the New Black*, produced between 2013 and 2019, is both product of the social and artistic momentum as it is vanguard and an inspiration for other works. Diverging from the exploitation genre, so common in the fictional pieces about incarcerated women, the show focalizes on the inter and intrapersonal relations that permeate the lives of those women, addressing matters of race, gender, mental issues, sexual orientation, privileges (or the lack thereof), without avoiding stereotypes, but confronting them instead. This study aims to analyze how stereotypes are presented and confronted in *Orange*, focusing on two events (Judy King's auction and the game *Fantasy Inmate*) and two characters (Piper Chapman and Poussey Washington). The analysis is the final step of a process that includes the theoretical contextualization of the stereotype concept, metafiction and intermediality, at first, and the problematization of stereotype (in relation to metafiction and intermediality) later. The research methodology included reading and systematizing theoretical-critical material about our object (focusing on the authors we consider more relevant to our research), including audiovisual material, as well as debates in the classroom about theory of narrative, metafiction and audiovisual resources. The study acknowledges that *Orange Is the New Black* confronts stereotypes mainly through metafiction and intermediality, with irony as an effect in both cases.

**Keywords:** Stereotype. Decolonialism. Narratology. Characters. *Orange Is the New Black*.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1. A então primeira-dama dos Estados Unidos, Michelle Obama, participa da série adolescente <i>iCarly</i> em 2012. ....	36
Imagem 2. Norberto (Matheus Nachtergaele) “ensina” os telespectadores a identificar os sinais de que uma trama está terminando. ....	40
Imagem 3. A expressão do policial ao escutar a descrição que Lorna faz do filme <i>Toy Story</i> .....	43
Imagem 4. Piper no banho: era um lugar feliz.....	46
Imagem 5. Linda se inclina para tocar no cabelo de Tamika.....	54
Imagem 6. <i>As duas Fridas</i> , Frida Kahlo, 1939: autorretrato desafia o realismo formal.....	56
Imagem 7. Laurence Olivier e Maggie Smith, em <i>Otelo</i> (1965).....	61
Imagem 8. Laurence Olivier e Vivien Leigh em <i>Fogo sobre a Inglaterra</i> (1937).....	61
Imagem 9. <i>Friends</i> : elenco principal é todo branco.....	62
Imagem 10. <i>Sex and the City</i> : uma Nova York sem negros.....	62
Imagem 11. Sophia dá aula de anatomia feminina.....	63
Imagem 12. Sophia é mandada para a solitária após pedir mais segurança na prisão.....	64
Imagem 13. Laverne Cox é capa da revista <i>Time</i> em junho de 2014.....	65
Imagem 14. <i>Roundhay Garden Scene</i> , de 1888, é o primeiro filme conhecido da história.....	66
Imagem 15. <i>Netflix Brasil</i> interage com os espectadores em suas redes sociais.....	75
Imagem 16. <i>Globoplay</i> usa memes para ganhar engajamento e promover suas séries.....	75
Imagem 17. Dilma Rousseff na revista <i>IstoÉ</i> .....	82
Imagem 18. Exploração da nudez sem argumento dramático. <i>Orange Is the New Black</i> não escapa completamente da fetichização.....	113
Imagem 19. Judy King torturada por terroristas? As presas e o governador de Nova York acompanham as reportagens.....	114
Imagem 20. Judy King é colocada em uma coleira e obrigada a cozinhar para as neonazistas.....	117
Imagem 21. Janae (à direita) não acredita que está presenciando a negociação da venda de uma pessoa.....	117
Imagem 22. O leilão de Judy King. Ela é colocada em uma coleira e leiloada no refeitório. Finalmente, é “comprada” por Cindy.....	118
Imagem 23. Helen tem a palavra “empatia” em alemão tatuada no pescoço.....	119
Imagem 24. <i>Fantasy Inmate</i> : guardas se reúnem para escolher seus “jogadores”.....	121
Imagem 25. Sequência de planos que mostram a agente Copeland observando as irmãs Denning... ..	123
Imagem 26. Piper chega à Litchfield.....	127
Imagem 27. Piper confronta Healy.....	128
Imagem 28. Latinas se vingam de Piper tatuando nela uma suástica.....	130
Imagem 29. Não era uma fase: Piper “casa” com Alex.....	131
Imagem 30. Taystee abraça o corpo de Poussey.....	139

**LISTA DE TABELAS**

Tabela 1: paleotelevisão x neotelevisão x hipertelevisão .....	76
Tabela 2: tabela de pontuação do <i>Fantasy Inmate</i> .....	125

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. <i>ORANGE IS THE NEW BLACK</i> E O ESTEREÓTIPO COMO QUESTÃO.....	21
<b>1.1 Sobre <i>Orange Is the New Black</i></b> .....	21
<b>1.2 Metaficção e outras estratégias narrativas</b> .....	26
1.2.1 Metaficção .....	27
1.2.2 Do que estamos falando quando falamos em metaficção .....	29
1.2.3 A metaficção contemporânea .....	31
1.2.4 Metaficção historiográfica e metaficção formal .....	32
1.2.5 Metaficção como ferramenta política .....	35
1.2.6 A metaficção em uso: alguns exemplos.....	37
1.2.7 Outras estratégias narrativas.....	41
a) Intermedialidade .....	41
b) Flashbacks .....	44
<b>1.3 O estereótipo como ferramenta de colonização</b> .....	48
1.3.1 Estereótipo: reflexões preliminares .....	48
1.3.2 Estereótipo e colonialidade .....	50
<b>1.4 Realismo, verossimilhança e estereótipo na ficção</b> .....	55
<b>1.5 Estereótipo, (meta)ficção e políticas da narrativa</b> .....	60
2. TELEVISÃO, SOCIEDADE E ESTEREÓTIPO .....	66
<b>2.1 Das salas de cinema ao <i>streaming</i>: meio, mensagem e formas de consumir ficção</b> .....	66
<b>2.2. <i>Sitcoms</i> e o espelho defeituoso</b> .....	80
2.2.1 Alguns estereótipos na cultura popular brasileira .....	80
a) Estereótipo de gênero .....	81
b) Estereótipo de idade .....	83
c) Estereótipo de classe .....	84
d) Estereótipo de raça .....	84
2.2.2 Realidade e reflexo no espelho televisionado .....	88
2.2.3 A representação dos estereótipos de gênero na televisão: um olhar para as <i>sitcoms</i> estadunidenses entre 1950 e 2021.....	91
<b>2.3. Fetichização das mulheres presas</b> .....	111
3. NARRATIVAS METALINGUÍSTICAS, INTERMIDIÁTICAS E IRÔNICAS: TEXTO VERBAL E <i>MISE-EN-SCÈNE</i> NA CONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO EM <i>ORANGE IS THE NEW BLACK</i> .....	113
<b>3.1 O “leilão” de Judy King</b> .....	113
<b>3.2 <i>Fantasy Inmate</i></b> .....	120
4. “BAIXA, PRETA E RUIM NO BASQUETE: FRUSTRANDO EXPECTATIVAS DESDE 1990” – ALGUMAS DESCONSTRUÇÕES DE ESTEREÓTIPOS EM <i>ORANGE IS THE NEW</i>	

<i>BLACK</i> .....	126
<b>4.1 Piper Chapman</b> .....	126
<b>4.2 Poussey Washington</b> .....	133
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	136
REFERÊNCIAS.....	140

## INTRODUÇÃO

Na abertura da série televisiva *Orange Is the New Black* (Netflix, 2013-2019), vemos uma sequência de fotogramas de fragmentos de rostos femininos, olhos, narizes e bocas, alternados com imagens que remetem ao ambiente prisional, como mãos algemadas e telefones comunitários. Mesmo que tente, o espectador não conseguirá identificar quais personagens aparecem na cena, pois os rostos não são de atrizes, são de mulheres reais, encarceradas. Ao fundo, a música *You've got time*, da russa naturalizada estadunidense Regina Spektor, diz que “os animais são presos, presos, presos, até a jaula ficar cheia<sup>1</sup>”.

Relacionar mulheres presas a animais<sup>2</sup> não parece algo aceitável do ponto de vista ético ou moral, mas é um estereótipo em vigor. De todo modo, a despeito da tentativa de normalização da desumanização de grupos minoritários que ganhou fôlego nas últimas décadas, não é algo que se espera ver em uma produção ficcional, a não ser que esta seja satírica ou irônica, e represente, desta forma, uma crítica, um posicionamento político. É o caso da abertura em questão. Logo após mencionar animais enjaulados, a canção pede à audiência: “lembrem-se de todos os seus rostos, lembrem-se de todas as suas vozes<sup>3</sup>”. Não são animais, são pessoas. E *Orange Is the New Black* é sobre isso.

Partido dessa premissa, esta pesquisa pretende lançar um olhar sobre a quebra de estereótipos na série, através da metaficção. A metaficção aparece aqui como elemento crucial, não apenas por seu potencial político (a autorreflexividade e a intertextualidade levam além, mesmo quando o “adiante” é mais pra dentro do texto), mas pela habilidade que a ferramenta tem de ficcionalizar o dito em detrimento de um não-dito real, pela ironia, e, desta forma, ser capaz de expressar confrontos mantendo alguma leveza (como é o caso da abertura da série). Esse processo é atravessado pelos conceitos de colonialidade e interseccionalidade.

Produzida e transmitida pela plataforma de streaming *Netflix* a partir de 2013, com o último episódio inédito indo ao ar em 2019, *Orange Is the New Black* retrata o cotidiano de

---

<sup>1</sup> No original, em inglês: “The animals, the animals, trap, trap, trap 'til the cage is full”.

<sup>2</sup> Aqui, partimos da comparação entre humanos e animais que é feita, em geral, para retirar dos primeiros a condição de alteridade e, por consequência, o direito à individualidade, ao autogoverno, ao bem estar, à saúde e à igualdade perante outras pessoas. Embora os animais sejam seres sencientes, que merecem proteção, amparo e respeito, seu lugar na sociedade ainda está juridicamente mais próximo das “coisas” que dos seres dotados de vida.

<sup>3</sup> “Remember all their faces, remember all their voices”.

mulheres encarceradas em uma “prisão de segurança mínima”<sup>4</sup> (a ficcional Litchfield), localizada no estado de Nova York, Estados Unidos. O ponto de partida da trama é a prisão da personagem Piper Chapman, uma mulher branca e de classe média alta, pelo transporte internacional, 10 anos antes, de uma mala com dinheiro oriundo do tráfico de drogas. Piper havia transportado a mala em questão a pedido de Alex Vause, sua namorada na época, a quem concordara em ajudar “só daquela vez”. A ação acontece sem intercorrências, mas, logo depois, o casal se separa. Piper retorna à sua vida burguesa, Alex segue vendendo drogas. Quando a polícia desmonta a rede de tráfico, anos mais tarde, Alex denuncia Piper como cúmplice, em troca de uma redução de pena (e de vingança pelo abandono da relação).

Dessa maneira, a condenação e subsequente prisão de Piper são uma surpresa para sua família, seus amigos e até para a própria personagem, que não tinha contato com a ex-namorada há quase 10 anos e cujo único envolvimento com “crimes” antes ou depois do referido episódio se resumia ao uso eventual de drogas recreacionais e à quebra das dietas “detox” que tentava fazer. Faltavam dois anos para o crime prescrever.

Piper estranha a prisão, a prisão estranha Piper, e é por esse olhar de estranhamento mútuo (pelo menos em um primeiro momento), construído pela branquitude dela, por sua classe social, por seu aspecto burguês, mundano e algo ingênuo, que a audiência acessa a história das mulheres que ela encontra em Litchfield. Ao se identificar com Piper, a audiência é direcionada a lançar sobre ela um olhar empático, que ao longo da trama, transborda para as outras personagens. São mulheres. Não são animais. É na junção dessas histórias, aliás, que se desenvolvem as discussões mais densas da trama.

Cada episódio foca na história de uma das mulheres que compõem o núcleo principal, e elas são muitas, e muito diversas. Essa diversidade fez com que *Orange Is the New Black* seja considerada um marco de representatividade na televisão. A série não desvia o olhar de nada

---

<sup>4</sup> Nos Estados Unidos, há três níveis de segurança nas prisões: Segurança Fechada, Segurança Média e Segurança Mínima (“Close security”, “Medium security” e “Minimum security”, respectivamente, em inglês). Dentro de algumas prisões de segurança fechada, há, ainda, o regime de Segurança Máxima (em inglês, “Maximum security”), que mantém as pessoas em suas celas individuais durante 23 horas por dia. A designação para cumprimento de pena em cada uma dessas prisões é feita de acordo com avaliação do poder judiciário sobre o grau de periculosidade da pessoa condenada. As prisões de segurança mínima, como é o caso da prisão retratada no início de *Orange Is the New Black*, são unidades onde as pessoas presas têm mais liberdade de movimentar-se dentro da área da prisão. Os alojamentos são dormitórios para até 50 pessoas, com banheiros compartilhados e possibilidade de participar de atividades de socialização e de realizar alguns trabalhos dentro da prisão, e são popularmente chamadas de “cadeia”, em oposição à “prisão” (“jail” e “prison”, em inglês). No Brasil, no entanto, a cadeia é o lugar onde se espera o resultado do processo de condenação, e a pena em regime fechado é cumprida na prisão (também chamada de penitenciária). Não existe a classificação “prisão de segurança mínima”, as penitenciárias podem ser de segurança Média, Máxima ou Máxima Especial, e a rotina de nenhuma delas corresponde à de uma prisão de segurança mínima estadunidense. Importante não romantizar a rotina da prisão de segurança mínima na prática. São numerosos os relatos de violação aos Direitos Humanos dentro dessas instituições, vários deles, inclusive, retratados nas quatro primeiras temporadas de *Orange Is the New Black*.

que atravessa as mulheres, e fala de raça, gênero, orientação sexual, religião, classe social, etarismo, violência policial, violência obstétrica, saúde mental, o próprio sistema prisional e as contradições e injustiças da sociedade estadunidense, além de afetividade, sexo, família, amizade. A problematização de questões sociais dá à narrativa uma característica inerentemente política.

O enredo de *Orange Is the New Black* é baseado nos relatos de Piper Kerman, autora do livro de memórias *Orange Is the New Black: my year in a women's prison*, publicado originalmente em 2010 (no Brasil, o livro se chama apenas *Orange Is the New Black*, Intrínseca, 2014). Ela foi presa por lavagem de dinheiro.

A série, porém, não é uma adaptação do livro de Kerman. Embora haja alguns pontos de coincidência, quando trechos do livro são transpostos com fidelidade para a série (como acontece nas cenas da chegada de Piper na prisão), de forma geral, o diálogo entre os textos se dá na criação de um ambiente, no audiovisual, compatível com a atmosfera descrita no livro, e não na reprodução de diálogos, situações e personagens do livro de memórias para a ficção.

*Orange Is the New Black* é, assim, uma obra original, e nosso foco, nesta pesquisa, é ela, objeto ficcional, com estrutura narrativa e impactos sensoriais próprios ao gênero e ao meio (audiovisual). Portanto, não usaremos o livro neste estudo.

Nosso interesse por *Orange Is the New Black* tem origem na relevância social do tema central da série (mulheres presas, presídios femininos, mulheres e sociedade), pelas especificidades narrativas da obra e pela escassez de pesquisas acadêmicas sobre ela. A *Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)*, por exemplo, mostra 111 resultados<sup>5</sup> para uma busca pelas palavras “mulheres presas”. Analisando as datas de publicação, verificamos que 101 deles (90%) são referentes a pesquisas defendidas a partir de 2010, e 93 (83,7%) de trabalhos cadastrados após 2013, ano de estreia de *Orange Is the New Black*. Uma busca similar no *Catálogo de Dissertações e Teses da CAPES* mostra 49 resultados no total, sendo 35 (71,4%) deles de trabalhos apresentados entre 2010 e 2021, e 27 (55,1%) de pesquisas cadastradas após 2013. O *Google Acadêmico* mostra mais resultados para uma busca por “mulheres presas” entre 2010 e 2022 (15.800 resultados) do que os registrados entre 1900 e 2010 (14.800 resultados).

Quando a busca é pelo título da série, “*Orange Is the New Black*”, os números são bem menores. Há apenas cinco pesquisas registradas na *BDTD*, sendo duas sobre novas formas de consumir conteúdo na televisão, uma sobre uma proposta de roteiro de audiodescrição, uma

---

<sup>5</sup> Dados de julho de 2022.

sobre as estratégias de propaganda da *Netflix* para a série e uma sobre tensionamentos entre séries *on demand* e o devir-sapatão. O catálogo da *CAPES* mostra oito resultados para a pesquisa, sendo que apenas quatro tratam diretamente da série. Desses, dois aparecem também na *BDTD* (o que trata de propagandas e o que fala de audiodescrição), e os outros dois só aparecem no catálogo da *CAPES*, um estuda a questão do encarceramento em relação a *Orange Is the New Black* e o outro trata da construção narrativa da diversidade nos personagens da série. Não encontramos pesquisas similares à nossa.

A abordagem inédita do tema “mulheres presas” merece destaque. Até a estreia de *Orange Is the New Black*, enredos sobre mulheres presas invariavelmente caíam no gênero *exploitation*, com a fetichização da condição da mulher privada de liberdade e as escolhas artísticas provenientes disso, como a apresentação de personagens femininas fracas, sem profundidade, objetificadas e hipersexualizadas. Ao contrário, nosso objeto de estudo humaniza as mulheres presas. Seguindo o fio de Piper, o espectador é levado a refletir sobre questões de gênero, raça, religião, transtornos mentais, entre outras, apresentadas por estereótipos confrontados pela distância crítica de que falam Hutcheon (1995) e Gass (1972).

A relevância da plataforma na qual a série está inserida também merece destaque. O Brasil é o segundo país no mundo que mais consome *streaming*. Segundo pesquisa<sup>6</sup> publicada pela empresa *Finder* em agosto de 2021, um total de 64,58% dos entrevistados brasileiros disse usar ao menos um serviço de streaming, ficando atrás apenas da Nova Zelândia, com 65,26%. A *Netflix* é a plataforma preferida dos brasileiros, com 52,69% das assinaturas, seguida pela *Amazon Prime* (16,87%) e pelo *Disney +* (12,09%).

Essa relevância também pode ser medida pelo tempo médio gasto pelo brasileiro consumindo produtos audiovisuais: 1h49min por dia em serviços de *streaming* e 7h09min em televisão (entre TV aberta e TV paga)<sup>7</sup>. Para efeitos de comparação, o brasileiro lê, em média, apenas 2,5 livros inteiros por ano<sup>8</sup>.

Merece destaque o fato de que, entre *streaming* e televisão (aberta ou a cabo), cada pessoa, no Brasil, gasta mais de nove horas por dia. Se levarmos em consideração também o tempo gasto com redes sociais (3h31min<sup>9</sup>), são 9,5 horas diárias “lendo” essencialmente

<sup>6</sup> Disponível em: <<https://www.finder.com/br/streaming-estatisticas>>. Acesso em 25 out. 2021.

<sup>7</sup> Segundo pesquisa publicada pelo grupo *Kantar IBOPE Media* em março de 2021. Disponível em: <<https://www.kantaribopemedia.com/consumo-de-video-bate-recorde-no-brasil/>>. Acesso em 14 nov. 2021.

<sup>8</sup> Dados do *Instituto pró-livro*, obtidos por pesquisa realizada em 2019. Disponível em: <<https://www.prolivro.org.br/pesquisas-retratos-da-leitura/as-pesquisas-2/>>. Acesso em 14 nov. 2021.

<sup>9</sup> Dados da pesquisa *Digital 2020: global digital overview*, realizada pela agência *DataReportal* em parceria com *We Are Social* e *Hootsuite*. Disponível em: <<https://datareportal.com/reports/digital-2020-global-digital-overview>>. Acesso em 14 nov. 2021.

imagens e sons. Ainda assim, a análise da produção audiovisual é exceção nas salas de aula, isto é, não se ensina os alunos a lerem imagens, apesar destas representarem a maior parte do material que consomem (Lacey, 2000). Embora, no século XXI, o “cancelamento” de obras e artistas que reforcem preconceitos, inclusive no audiovisual, seja frequente nas redes sociais, a escassez desse debate em sala de aula torna mais difícil a formação de um pensamento crítico por parte da audiência, atrasando o devir de uma cultura decolonial.

A série chama nossa atenção, também, pela utilização frequente de referências metaficcionalis<sup>10</sup>, o que imprime à obra um ritmo dinâmico, compatível com a popularização das redes sociais e sua consequente interligação, motivada pela facilidade de intercâmbio de informações. Nesse sentido, a série é um produto de seu tempo.

Conforme já mencionamos, através da metaficcionalidade que *Orange Is the New Black* se posiciona politicamente. Isso é feito a partir de um feminismo interseccional, racializado, queer e imigrante. Importante frisar, no entanto, até para que a obra possa ser tratada como objeto artístico, não como manifesto, que *Orange Is the New Black* tem uma abordagem feminista, mas não é, em si, feminista. O feminismo é um movimento ideológico, que pressupõe uma luta ativa por igualdade e garantia de direitos das mulheres em diferentes contextos, com base em crenças de foro íntimo que resvalam para uma consciência individual e coletiva, exclusiva (até onde a ciência pode comprovar) dos seres humanos<sup>11</sup>. Dito isso, fazemos duas ressalvas: a de que há feminismos, pluralidades cujos interesses nem sempre convergirão para a causa, e de que há momentos em que a série contraria o que parece ser sua linha ideológica.

Definido nosso objeto de estudo, vamos à apresentação de nossa categoria analítica. Escolhemos analisar *Orange Is the New Black* a partir do uso do estereótipo na narrativa, mais especificamente, a partir de como ele é trabalhado, desconstruído ou reforçado, e se a ferramenta se confirma, no objeto, como meio de confronto ideológico<sup>12</sup>.

Por quê? Bem, já mencionamos que a série detém uma narrativa com contexto político intrínseco, o que de imediato despertou nosso interesse. Observamos, também, que essa

---

<sup>10</sup> Usamos metaficção aqui como guarda-chuva para abarcar as diversas formas de composição multitextuais. Intermedialidade, bem como outras formas de relações intertextuais, como a metaficção e a paródia, também são ferramentas utilizadas pela série.

<sup>11</sup> Esse conceito foi desenvolvido pela ativista e militante pela causa animal Sandra Guimarães, nordestina, escritora, autora do blog Papa Capim ([www.papacapim.org](http://www.papacapim.org)), em relação ao veganismo. No mesmo sentido exposto aqui, Sandra afirma que veganas são as pessoas, não as comidas.

<sup>12</sup> Falamos em ideologia no sentido elaborado pelo materialismo dialético, ou seja, como um modelo de ideias e ações consideradas desejáveis e aceitáveis por um grupo. Quando se trata de um grupo que detém o poder político, econômico, religioso etc. sobre os demais, há produção e imposição de uma ideologia dominante. A imposição acontece pela utilização de graus variáveis de coerção pelas instituições que sustentam as relações sociais.

linguagem política, na série, é construída com o auxílio do estereótipo, de forma recorrente. Por fim, a importância desse artifício como ferramenta de colonização faz essencial que se note, se observe e se estude o estereótipo, no caminho para uma utilização libertadora da linguagem. É justamente o conceito de estereótipo como ferramenta de colonização que orienta nosso olhar nesta pesquisa, especialmente no que diz respeito à função desse artifício no discurso.

Quando falamos de colonização, nos referimos não apenas à subjugação de territórios, mas de corpos (com seus sexos e gêneros), culturas, identidades (subjetividades) e liberdades a ideologias consideradas adequadas pelos grupos detentores de poder. Nesse sentido, a colonização, é claro, não foi inventada com as Grandes Navegações e seu rastro de destruição, no entanto, se não foi a Europa que inventou a colonização, foi esse continente que a sistematizou, ao forjar o conceito de Modernidade e impô-lo sobre o resto do mundo.

Lembremos que a noção de Modernidade é construída sob a ideia de um mundo dual (homem/mulher, civilizado/selvagem, sagrado/bestial), em que um dos polos é sempre uma versão inferior do outro (González, 2019; Lugones, 2019). Inferior e incapaz, portanto, deve ser dominado (colonizado), e, em alguns casos, destruído. A humanidade moderna civilizada é branca, europeia, masculina, heterossexual e cristã.

Dessa forma, colonialidade se refere à perpetuação das relações de opressão sistematizadas pela modernidade eurocêntrica, um sistema de organização social que não deixou as colônias junto com os últimos piratas, ao contrário, pauta a vida contemporânea. Pensando sobre a colonização dos gêneros que acompanhou a colonização das Américas - portanto, completamente racializada-, Lugones (2019) explica que, na lógica do colonizador, o colonizado é menos que humano.

Uso o termo colonialidade para nomear não apenas uma forma de classificar pessoas através de uma colonialidade do poder e dos gêneros, mas também para pensar sobre o processo ativo de redução das pessoas, a desumanização que as qualificam para a classificação, o processo de subjetivação, a tentativa de transformar o colonizado em menos que humano. Aqui existe um contraste forte com o processo de conversão que constitui a missão evangelizadora cristã (Lugones, 2019, p. 361).

Colonização e colonialidade são, assim, termos amplos, que reúnem as formas de opressão estrutural que servem à manutenção da dominação de uns em detrimento da subalternização de outros. Não necessariamente referem-se a territórios, ou melhor: os territórios podem ser corpos, culturas, gêneros, sexualidades. E mais: como conceitos de opressão sistematizados com o filtro da raça, é impossível falar em uma colonialidade (e, principalmente, em uma decolonialidade!) que não seja interseccional.

O estereótipo tem papel fundamental na manutenção desse sistema de poder, dada a sua influência na caracterização do polo negativo dos pares da modernidade. Ele atua diretamente

na definição de quem é o “Outro” (defeituoso) em relação ao “Eu” (perfeito), e nas dinâmicas sociais resultantes dessa relação, já que ao ter atribuído para si um estereótipo, o “Outro” não é mais visto, mas sim uma projeção desabonadora dele, diferente e inferior ao “Eu”.

Ao ter sua individualidade apagada, o estereotipado é desumanizado. Como resultado, o estereótipo reafirma a subalternidade (ou a superioridade) de determinados grupos ou indivíduos, justificando e reforçando a política de colonização. Essa consequência assume a qualidade de função discursiva, pois é alcançada de forma intencional<sup>13</sup>. Assim, o estereótipo é ferramenta de colonização por ser a principal estratégia discursiva na construção da alteridade, conforme afirma Bhabha (1998).

Ferramentas de controle podem aparecer de formas distintas em culturas distintas. Os estereótipos, dessa forma, são moldados para se adaptar aos valores e crenças locais. Nesse sentido, é importante frisar que fazemos essa análise tendo como contexto social o do país de origem do estudo, ou seja, o Brasil, tendo em vista que os estereótipos podem sofrer variação cultural (Fiske, 2017).

É no encontro da metaficção e seu potencial político como ferramentas de confronto a estereótipos, em um contexto que engloba a existência de um projeto colonialista e a força dos movimentos decoloniais, que se fundamenta esta pesquisa. Orientam nossa jornada pelo feminismo decolonial, principalmente, Collins, 2019; Crenshaw, 2002; Gonzalez, 2019; e Lugones, 2019.

Retomando nossas considerações iniciais, nossa pesquisa tem como objeto uma série televisiva, *Orange Is the New Black*, que, por sua vez, é tanto pioneira em seu segmento como produto de uma contemporaneidade globalizada, no formato da narrativa e em revisão de valores éticos, morais, políticos e humanos, ou seja, turbulenta e em crise. A série faz escolhas que não se furtam a reconhecer esses combates, e utiliza estratégias metaficcionais/intertextuais e intermediáticas nesse processo. Estudamos como a série aborda os estereótipos, e nossa hipótese é que eles são confrontados através do uso dessas estratégias.

A série tem 91 episódios com cerca de 60 minutos cada, totalizando 5.460 horas de material. Por conta do tempo limitado para elaborar uma dissertação e até por razões didáticas, optamos por fazer um recorte para a etapa de análise, e concentrar nosso foco em duas

---

<sup>13</sup> Embora não seja o foco do estudo desta pesquisa, ressaltamos, para jogar luz sobre o *modus operandi* de ferramentas narrativas colonialistas, que a intencionalidade que acompanha o uso do estereótipo o aproxima, novamente, da *fake news*. Bhabha (1998) vai além, e compara a estrutura narrativa do estereótipo à do realismo na narrativa ficcional, observando que ambos utilizam, em sua estrutura, signos reconhecíveis e verossimilhantes, mas não verdadeiros. Ambos objetivam criar um efeito de “aparência de verdade”.

categorias: “eventos” e “personagens”. Por “eventos”, entendemos histórias desenvolvidas na série que representaram uma bifurcação (ou seja, um desdobramento da trama, nos termos de Moretti, 2003). Escolhemos dois, o “leilão” da personagem Judy King e o desenvolvimento do jogo *Fantasy Inmate*. Ambos são releituras de situações reais, que fazem uso de estereótipos e cujo desenrolar possibilita um diálogo a respeito de como eles são trabalhados na obra.

As duas personagens analisadas foram Piper Chapman e Poussey Washington. Optamos por elas com base no seu impacto para a trama, bem como na tentativa de analisar diferentes estereótipos. Apesar de haver uma superposição entre as opressões, com situações que o feminismo interseccional abarca tão bem (Collins, 2019), esses dois eventos e essas duas personagens apresentam particularidades que nos interessam.

Nossa pesquisa foi dividida em dois capítulos teóricos e dois capítulos de análise. No **Capítulo 1**, nos debruçamos sobre a série *Orange Is the New Black* com foco em suas estratégias narrativas, de início, e sobre o estereótipo como questão, em seguida. Buscamos conceituar o estereótipo em si mesmo e como ferramenta de colonização, e contextualizar a relação entre estereótipo, verossimilhança, políticas da narrativa e ficção. Os teóricos que embasam esse capítulo são Certeau (1998), Waugh (2002), Hutcheon (1980, 1991, 1995, 2000a e 2000b), Bernardo (2010), Wallace (2020), Thompson apud Bordwell (2017), Rajewsky (2012), Hallet (2015), Collins (2019), Kilomba (2019), Lauretis (1984) e Bhabha (1998), entre outros.

No **Capítulo 2**, falamos sobre televisão, sociedade e estereótipo, começando com um olhar sobre as mudanças na forma de consumir produtos audiovisuais do cinema até o *streaming*. Depois, analisamos alguns estereótipos nas comédias de situação (ou *sitcoms*), e falamos sobre o que está refletido nesse espelho para o qual olhamos tantas horas por semana. Falamos, também, sobre a questão dos estereótipos de gênero nas séries e sobre a fetichização das mulheres presas. Os principais teóricos que usamos nesse capítulo são Fiske (2017), Souza (2006), Gouvêa (2019), Andrade E Reimão (2009), Haggard (1979) e Press (2009).

Nosso **Capítulo 3** é o primeiro capítulo especificamente de análise, embora os outros dois capítulos anteriores também tenham análises pontuais. Nele, conforme já mencionamos, analisamos dois eventos, o “leilão” da personagem Judy King e um jogo criado pelos guardas da prisão de Litchfield, *Fantasy Inmate*. Rajewsky (2012) e Hutcheon (1985) foram as principais teóricas utilizadas no capítulo.

Por fim, no **Capítulo 4**, analisamos duas personagens, Piper Chapman e Poussey Washington. Com histórias importantes para a trama, essas duas mulheres são estereotipadas cada uma a sua maneira, com consequências diferentes. Fundamentam nossa análise

principalmente Toledo (2008), Kilomba (2019), Collins (2019) e Fanon (2008). Em nossa análise, tanto dos eventos quanto das personagens, buscamos demonstrar como a série apresenta o estereótipo e como o confronta. Destacamos o uso da intermedialidade e, especialmente, da metaficção, na proposição desse diálogo com a audiência.

A metodologia desta pesquisa tem três pilares: a contextualização teórica dos conceitos de estereótipo, metaficção e intermedialidade, em um primeiro momento; a problematização do estereótipo (em relação à metaficção e à intermedialidade) na série *Orange Is the New Black*, em um segundo momento; e a análise da série, como etapa final. O método de pesquisa inclui a leitura e sistematização de material teórico-crítico sobre o assunto (com recorte nos teóricos que julgamos mais relevantes para o estudo), incluindo material audiovisual.

Por fim, trata-se de uma série em língua inglesa, e nossa pesquisa é em português, o que traz a necessidade de usar ou texto traduzido pela própria plataforma, através das legendas, ou de traduzirmos o texto original de forma direta. Escolhemos a segunda opção, por considerar que a legenda não dá conta de traduzir as referências intertextuais e até mesmo algumas expressões, que terminam ficando sem sentido.

Um exemplo da falha das legendas disponibilizadas pela plataforma em reproduzir o efeito pretendido pelo texto original pode ser observado no excerto abaixo, retirado do 5º episódio da 4ª temporada. A cena se passa em um carro durante um *test drive* do veículo. A personagem Maritza conversa com dois homens, Teddy (cliente que pensa que ela trabalha para a concessionária) e o vendedor (que pensa que ela é namorada ou esposa do cliente). Teddy faz uma pergunta para Maritza, que repassa a pergunta ao vendedor.

a) Texto original:

TEDDY: Are there a lot of women in the [car] industry?

MARITZA: What would you say?

[VENDEDOR DE CARROS]: Yeah, but they're mostly glorified hood ornaments, I'm afraid.

b) Texto legendado em português:

TEDDY: Existem muitas mulheres no setor [de automóveis]?

MARITZA: O que você diria?

[VENDEDOR DE CARROS]: Geralmente são enfeites esplêndidos de capô, temo eu.

c) Nossa tradução:

TEDDY: Tem muitas mulheres no ramo [de automóveis]?

MARITZA: O que você diria?

[VENDEDOR DE CARROS]: Tem, mas a maioria é só um enfeite chique de capô, infelizmente.

O comentário depreciativo do vendedor sobre mulheres que trabalham com vendas de carros fica ininteligível com a supressão da palavra “sim” e com a utilização do advérbio “geralmente” para designar “a maioria (das mulheres)” ou “na maior parte das vezes”. No mesmo episódio, um policial surpreende um homem desconhecido caminhando junto às acomodações dos guardas, perto de um veículo oficial. Ao chamar o homem, o guarda grita: “Hey, taco!”, e a legenda traduz como “Ei, latino!”. O insulto presente no texto original se perde na tradução. Esse é um problema recorrente, assim, apesar de usar a tradução da *Netflix* como base, fizemos modificações na tradução sempre que julgamos necessário.

Nosso objetivo com este estudo foi contribuir para o debate sobre estereótipo, narratologia e audiovisual na academia. Conforme já mencionado, *Orange Is the New Black* traz uma narrativa que dialoga com vários estereótipos e formas de opressão, e é apontada por diversas fontes como pioneira na apresentação de um ponto de vista feminino ao tratar de mulheres presas, o que justifica o interesse científico sobre a obra.

## 1. *ORANGE IS THE NEW BLACK* E O ESTEREÓTIPO COMO QUESTÃO

### 1.1 Sobre *Orange Is the New Black*

KASEY: Você não sabe ler?

BRANDY: Provavelmente sei. Não sou burra, eu escolho não ler. É assim que te pegam. Com palavras. Botam ideias nas palavras que te fazem começar a pensar.

KASEY: Nunca tinha pensado nisso desse jeito.

BRANDY: É. Bem, de repente, você pensa: e se outras pessoas estiverem tendo essas experiências que são diferentes das minhas, mas completamente legítimas? E se eu tiver que pensar nisso antes de começar a julgar suas vidas?

KASEY: Isso é... o caos.

BRANDY: Não, obrigada<sup>14</sup>.

(*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 9)<sup>15</sup>.

*Orange Is the New Black* conta a história de mulheres que estão na prisão, não de mulheres presas. A diferença entre essas duas abordagens é que as mulheres que estão na prisão

<sup>14</sup> Todas as traduções são de nossa autoria, a não ser quando indicado em contrário.

<sup>15</sup> No original: “KASEY: You can’t read?”

BRANDY: I mean, I probably can. I’m not stupid, I just choose not to. Well, that’s how they get you. With words. They put ideas in the words that make you start thinking.

KASEY: I never thought about it that way.

BRANDY: Yeah. Well, then, all of a sudden you’re like, what if other people are having these experiences that are different than mine, but still totally legit? And what if I’m supposed to think about that before I start judging their lives?

KASEY: That’s... chaos.

BRANDY: Yeah. No, thank you” (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 9).

são, antes de tudo, mulheres. Já as mulheres presas são criminosas primeiro, e, talvez, mulheres depois.

Em 2019, logo após a estreia de sua 7ª e última temporada, a produção foi considerada pela revista *Time* como a série de televisão mais importante da década. A revista justificou a escolha tanto pelo sucesso (até então sem precedentes) do programa na plataforma *Netflix* quanto pelas escolhas narrativas da série para dotar de protagonismo um grupo em geral subalternizado.

Apesar do livro de memórias de Piper Kerman, no qual a série é baseada, já trazer alguma diversidade de personagens, o roteiro da ficção transcende o livro nesse sentido, explorando em zoom as realidades que apresenta. Esse movimento foi uma decisão da criadora da série, a estadunidense Jenji Kohan, que estava determinada a incluir diferentes mulheridades na obra. Em uma entrevista concedida em agosto de 2013 ao programa de rádio *Fresh Air*, Kohan falou sobre como chegou a esse resultado.

De muitas maneiras, Piper foi meu cavalo de Troia. Você não vai a uma rede de televisão vender um programa sobre histórias fascinantes de mulheres negras, mulheres latinas e mulheres velhas e criminosas. Mas se você pegar essa garota branca, esse peixe fora d'água, e você seguir essa mulher, aí você pode expandir seu universo e contar essas outras histórias. Mas é uma venda difícil se você tentar fazê-la de cara. A garota comum, a loira legal, é um ponto de acesso muito fácil, e é alguém com quem muitos públicos se identificam e com quem muitas redes que procuram por uma certa faixa de audiência se identificam. É útil (Kohan, 2013, entrevista de rádio).<sup>16</sup>

É bastante significativa a necessidade apontada pela criadora de usar como “cavalo de Troia” a personagem Piper Chapman, descrita pela jornalista Judy Berman para a revista *Time* como “uma linda bissexual branca, anglo-saxã, protestante do gentrificado Brooklin” (Berman, 2019, n.p.)<sup>17</sup>, para introduzir histórias de outros grupos sociais na indústria do audiovisual. Primeiro, por reconhecer abertamente a dificuldade de vender diversidade nas produções dominantes. Em segundo lugar, por essa fala partir de uma mulher branca em posição de poder, que, em tese, teria menos dificuldade em vender seu produto.

---

<sup>16</sup> No original: “In a lot of ways Piper was my Trojan Horse. You're not going to go into a network and sell a show on really fascinating tales of black women, and Latina women, and old women and criminals. But if you take this white girl, this sort of fish out of water, and you follow her in, you can then expand your world and tell all of those other stories. But it's a hard sell to just go in and try to sell those stories initially. The girl next door, the cool blonde, is a very easy access point, and it's relatable for a lot of audiences and a lot of networks looking for a certain demographic. It's useful” (Kohan, 2013, entrevista de rádio).

<sup>17</sup> No original: “a pretty bisexual WASP from gentrified Brooklin<sup>17</sup>” (Berman, 2019, n.p.). “WASP” é o acrônimo para “White, Anglo-Saxon and Protestant” (branco, anglo-saxão e protestante), expressão usada geralmente de forma pejorativa para descrever cidadãos estadunidenses privilegiados por viver em uma sociedade que valoriza características como a origem europeia (não necessariamente anglo-saxã, mas sempre branca) e o conservadorismo religioso e financeiramente influente dos protestantes.

Nesse sentido, é importante ressaltar que embora tenham acontecido num passado recente, as negociações de Kohan antecederam o que chamaremos de primavera da representatividade do entretenimento comercial ocidental (que acompanhou a “primavera feminista”), caracterizada tanto pela presença cada vez maior de personagens fora do “padrão” nas produções quanto pela contratação de diretores, roteiristas e equipe técnica que representem essa diversidade, especialmente a partir de 2015. Os últimos 10 anos mostram uma mudança muito mais acelerada nesse processo que as décadas anteriores, conforme mostraremos mais adiante. Em relação a *Orange Is the New Black*, quando Kohan criou a série, mostrar mulheres não-brancas, mulheres *queer*<sup>18</sup>, mulheres idosas, mulheres gordas, mulheres imigrantes não atraía ainda tantos patrocinadores quanto atualmente.

E Piper Chapman? O cavalo de Troia de Kohan é condenado a 15 meses de prisão por lavagem de dinheiro. O contexto da prisão de Chapman é este: 10 anos antes do ponto inicial da série, ela havia namorado uma mulher que trabalhava para um cartel internacional de drogas, a personagem Alex Vause, por quem apaixonada. Apesar de não se envolver de forma regular nos negócios da namorada, uma única vez ela transportou uma mala com dinheiro de drogas, da Colômbia para a Bélgica. Depois disso, o relacionamento acabou, após Chapman se recusar a acompanhar Vause ao velório da mãe dela. Ao ser presa, tempos depois, a namorada denuncia Chapman como forma de reduzir sua própria sentença e como forma de vingança por ter sido abandonada por ela justamente quando sua mãe morreu. Ninguém de sua família ficara sabendo do relacionamento de Piper e Alex na época e apenas a melhor amiga, Polly Harper, conhecia Alex. Faltavam apenas dois anos para o crime prescrever. As duas vão parar na mesma prisão, o centro de segurança mínima de Litchfield.

Na série, a condenação e subsequente prisão acontecem quando Piper está vivendo uma vida tipicamente burguesa, fazendo dietas “detox” com o namorado e montando um negócio de sabonetes artesanais com Polly, que está grávida. Tanto o texto verbal quanto a mise-en-scène enfatizam a frivolidade privilegiada de Piper, exatamente para marcar seu suposto não-pertencimento ao ambiente prisional, ou ao menos à percepção que comumente se tem do ambiente prisional.

---

<sup>18</sup> Usamos “*queer*” para falar de identidades sexuais não normativas em consonância com o que propõe Tereza de Lauretis: “Parece, para mim, que os termos empregados no ocidente para falar de identidades sexuais não normativas, LGBT [hoje, LGBTQIAP+] (T para *transgênero* ou *transexual*, tanto como uma marcação de gênero, como em *homem trans* ou *mulher trans*, quanto sem essa marcação, como em *trans*), têm privilegiado gêneros, em detrimento das sexualidades, ou identidades sociais, em vez de aspectos sexuais. [...] O termo *queer* atualmente, mesmo ainda carregando alguma coisa de sua conotação histórica de desvio sexual, passou a se apresentar como gênero-inclusivo, democrático, multicultural e multiespécie, o que o faz deixar o terreno das especificidades sexuais” (Lauretis, 2019, p. 400).

Do seu tom de voz infantilizado aos cabelos perfeitamente escovados e sedosos, tudo em Piper remete ao estereótipo da mulher branca rica e frágil. Essa caracterização é reforçada pelas conversas que ela tem com os amigos e com o (agora) noivo na véspera de se apresentar na prisão, e pelas tomadas feitas do ponto de vista dela em seus primeiros momentos em Litchfield, denotando o estranhamento mútuo entre a personagem e o resto do ambiente. A cena da chegada de Piper em sua cela sintetiza essa construção, especialmente o diálogo que ela trava com outra presa, Nicole Nichols (Nicky), também branca e loira, mas cujas semelhanças até aquele momento param por aí. Com seus cabelos compridos e desgrenhados e um visual “punk-rock”, Nicky olha lascivamente para Piper e pergunta o que ela fez para parar ali. Piper reage como alguém que foi alvo de uma pergunta politicamente incorreta na fila do caixa da Macy’s<sup>19</sup>, e diz que “leu” que não se deve perguntar isso ali dentro. Nicky responde, incrédula: “Espera, você estudou para a prisão?”.

O título da série brinca com esse choque entre o mundo burguês de Piper e a vida na prisão, dizendo, em tradução livre, que o “laranja é o novo preto”, em alusão ao “pretinho básico”, vestido preto sem muitos detalhes, mas considerado elegante o bastante para ser adequado a qualquer ocasião e, portanto, classificado como peça essencial no guarda-roupa feminino pelos especialistas de moda. Esse jogo de palavras parte do ponto de vista de alguém com eventos sociais na agenda e com um pretinho básico no armário.

Conforme já mencionamos, a criadora de *Orange Is the New Black*, Jenji Kohan, fez escolhas criativas com a intenção de construir uma narrativa que abraçasse as diversidades e que tivesse um protagonismo feminino. Por conta da relevância da criadora para nosso objeto de estudo, vamos nos deter brevemente sobre sua trajetória no mundo do entretenimento e, a título de curiosidade, sobre as circunstâncias que a levaram até *Orange*.

Kohan nasceu e cresceu na Califórnia, Estados Unidos. Ela começou a carreira em 1994, escrevendo um episódio para a série *Fresh Prince of Bel-Air* (no Brasil, o título foi traduzido como *Um maluco no pedaço*), e, depois disso, esteve envolvida com quase todas as séries mais populares da televisão, como *Friends* (em 1994, embora não tenha levado os créditos por seu trabalho), *Mad About You* (*Louco por você*), em 1997, *Sex and the City* (1998), *Gilmore Girls* (2000) e *Will & Grace* (2002), série cocriada por seu irmão, David Kohan.

A primeira série criada por Jenji Kohan foi *The Stones*, em 2004, para o canal estadunidense *CBS*. O programa foi cancelado por conta da baixa audiência após a exibição de apenas três episódios, mas impulsionou a ida dela para a televisão a cabo. Um ano depois, em

---

<sup>19</sup> Rede estadunidense de lojas de departamento.

2005, Kohan criou a série *Weeds*, grande sucesso de público e crítica, que foi ao ar nos Estados Unidos pela rede de canais por assinatura *Showtime*, até 2012 (no Brasil, a série foi exibida originalmente pelo canal *GNT*). *Weeds* consolidou a carreira de Kohan como criadora de conteúdos “fora do padrão” e centrada em personagens femininas (a série conta a história de uma dona de casa que começa a vender maconha após a morte do marido para manter seu estilo de vida privilegiado).

A criadora teve seu primeiro contato com *Orange Is the New Black* após ganhar o livro de memórias de Piper Kerman de uma amiga em comum com a autora. Gostou tanto que começou a trabalhar em um roteiro, que foi recusado pela rede *Showtime*. O ano era 2012, e a série foi comprada por ninguém menos que a *Netflix*, que, nos anos seguintes, seria responsável por modificar a forma como o público busca entretenimento na televisão.

A *Netflix* estava começando a produzir séries e comprou, de uma vez, a primeira temporada inteira, o que deu a Kohan a liberdade de produzir o programa sem ter que ajustar a trama às reações da audiência a cada episódio. Dessa forma, rapidamente, o cavalo de Troia se revelou como portador de outras histórias, menos loiras, menos cis, menos burguesas. Contribuiu para uma boa receptividade da audiência o momento social favorável: pautas por igualdade social e representatividade ganhavam uma nova força no ocidente, após mais de meio século de nações marcadas por uma repressão institucionalizada. Barack Obama havia sido o primeiro presidente negro eleito nos Estados Unidos e tudo parecia possível.

Assim, com a presença massiva da voz feminina, na frente e atrás das câmeras, nasceu *Orange Is the New Black*. Baseada na história de uma mulher, produzida por mulheres e com um elenco principal quase que exclusivamente feminino, ela se une a outras obras, precedendo grande parte delas, para dar voz às mulheres, e não a qualquer grupo de mulheres, a mulheres que estão encarceradas. Uma voz que não é a reprodução de linhas escritas por homens, em atuações que não são dirigidas, em sua maioria, por homens. A importância do protagonismo feminino não pode ser minimizada.

É um olhar para as presas que menstruam, que usam, às vezes, miolo de pão como absorvente<sup>20</sup>, pois não recebem material de higiene suficiente<sup>21</sup>. É, também, um olhar para as presas que não menstruam, para as mulheres trans, como a personagem Sophia Buset, para as mulheres idosas, para as mulheres sem útero. Gestantes, mães, filhas. Mulheres, com uma forma de se relacionar completamente diferente dos homens, com necessidades diferentes dentro das prisões e que desempenham papéis diferentes na sociedade, deixando, assim, lacunas diferentes com sua ausência ao serem retiradas do convívio social. Apesar das individualidades, essas mulheres são estereotipadas de várias maneiras, também na prisão.

## 1.2 Metaficção e outras estratégias narrativas

*Bioy Casares tinha jantado comigo naquela noite e nos reteve uma vasta polêmica sobre a elaboração de um romance em primeira pessoa, cujo narrador omitisse ou desfigurasse os fatos, incorrendo em diversas contradições capazes de permitir a uns poucos leitores – a muito poucos leitores – adivinhar uma realidade atroz ou banal.*

*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, Jorge Luis Borges (Borges, 2020, p. 13)

*Orange Is the New Black* é ancorada na premissa de que suas personagens (e aqui nos referimos especialmente às mulheres presas) são pessoas independentes e autônomas, cujo escopo diegético não está restrito à condição de encarceradas. Para alcançar esse efeito, a série busca estratégias narrativas que facilitem a condução do espectador até um lugar onde seja possível desautomatizar a forma como o conhecimento sobre essas mulheres chega à audiência, e favorecendo, assim, a conexão com suas histórias. A principal dessas estratégias é a metaficção, tanto pela incidência de seu uso na série quanto pela complexidade narrativa que

---

<sup>20</sup> A prática está ligada à condição de pobreza menstrual, que é a falta de acesso a itens de higiene (absorventes e sabonete, por exemplo) e de infraestrutura (moradia, saneamento básico, serviço médico disponível), e ao conhecimento sobre o próprio corpo, para pessoas que menstruam. Apesar de ter impactos específicos para menstruantes privados de liberdade, a pobreza menstrual afeta toda a sociedade. No Brasil, segundo relatório da Unicef (2021), onde 90% das pessoas com útero passam entre três e sete anos da vida escolar menstruando, mais de 4 milhões delas frequentam escolas em que faltam água, sabão, papel higiênico ou banheiros em condições de uso. Por afetar a dignidade humana com impactos na saúde e na educação de pessoas que menstruam, a questão vem ganhando importância entre governos e organizações não-governamentais. Em 2020, a Escócia foi o primeiro país do mundo a iniciar a distribuição gratuita de produtos menstruais para qualquer pessoa que buscar o serviço. O Reino Unido, desde 2019, está trabalhando em parceria com várias instituições para promover ações que acabem com a pobreza menstrual. Na contramão, em outubro de 2021, o presidente Jair Bolsonaro vetou a previsão de distribuição gratuita de absorventes para estudantes de baixa renda e pessoas em situação de rua. A proposta havia sido aprovada pelo Senado no mês anterior, e tinha a intenção de combater a precariedade menstrual. O Congresso Nacional, por fim, derrubou o veto presidencial e, em 18 de março de 2022, promulgou, no Diário Oficial da União, a Lei 14.214/2021, que instituiu o Programa de Proteção e Promoção da Saúde Menstrual.

<sup>21</sup> Esse assunto é abordado no 5º episódio da 4ª temporada, quando a escassez de suprimentos na prisão de Litchfield faz as presas improvisarem absorventes.

essa ferramenta possibilita, ao abarcar, conforme veremos, outras formas de intertextualidade. Cabe, portanto, um olhar mais demorado sobre alguns aspectos da metaficção.

### 1.2.1 Metaficção

O prefixo “meta” tem origem grega, e significa, entre outras coisas, aquilo que transcende, que vai além. A palavra “metaficção”, portanto, pode ser compreendida, grosso modo, como algo que ultrapassa o que seria o universo diegético de uma determinada obra, trazendo para dentro dele fragmentos de outros universos diegéticos ou de acontecimentos e personagens não-ficcionais.

O primeiro uso do termo de que se tem registro data de 1970, pelo professor de filosofia, crítico literário e escritor estadunidense William H. Gass, no livro de ensaios *Fiction and the figures of life* (Gass, 1972 [1970])<sup>22</sup>. No ensaio de abertura da obra, Gass compara o procedimento de superimposição de formas na escrita ficcional a procedimentos similares na matemática, na lógica e na ética:

Existem metateoremas na matemática e na lógica, a ética tem sua superalma linguística, em todo lugar, estão sendo forjadas linguagens para falar sobre linguagens, e é a mesma coisa com o romance. Eu não me refiro àqueles textos entediantes e previsíveis sobre escritores escrevendo sobre o que eles estão escrevendo, mas àqueles, como alguns dos trabalhos de Borges, Barth, e Flann O'Brien, por exemplo, nos quais os formatos da ficção funcionam como material sobre o qual outros formatos podem ser impostos. Na verdade, muitos dos chamados antirromances<sup>23</sup> são **metaficções** (Gass, 1972, p. 24-25, grifo nosso)<sup>24</sup>.

Para Gass, assim, a escrita metaficcional, assim como os metateoremas, é aquela que contém em si mesma elementos-chave para a sua dedução. Na verdade, o significado de transcendência contido no prefixo “meta” já vinha sendo utilizado, mesmo antes de Gass, para nomear o processo de usar a linguagem para falar de linguagem, conforme afirma a teórica britânica Patricia Waugh (2002).

“[...] termos como ‘metapolítica’, ‘metarretórica’ e ‘metateatro’ são lembranças do que tem sido, desde os anos 1960, um interesse cultural generalizado pela questão de

<sup>22</sup> O livro de Gass foi traduzido no Brasil como *A ficção e as imagens da vida* (Editora Cultrix, 1974), e aparece no corpo do texto com seu título em inglês porque é a versão à qual tivemos acesso.

<sup>23</sup> Obras que contrariavam as convenções do romantismo, seja pela falta de um herói, seja pela utilização de sátiras de outras obras, eram chamadas pelos críticos literários de “antirromances”.

<sup>24</sup> “There are metatheorems in mathematics and logic, ethics has its linguistic oversoul, everywhere things to converse about things are being contrived, and the case is no different in the novel. I don't mean those drearily predictable pieces about writers who are writing about what they are writing, but those, like some of the work of Borges, Barth, and Flann O'Brien, for example, in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really **metafictions**” (Gass, 1972, p. 24-25, grifo nosso).

como os seres humanos **refletem, constroem e intermediam**<sup>25</sup> sua experiência de mundo<sup>26</sup>” (Waugh, 2002, p. 3, grifo nosso)<sup>27</sup>.

Portanto, a escolha da palavra pelo crítico parece ter seguido uma tendência de outros campos do conhecimento, o que não diminui o processo criativo do autor. Nas décadas que se seguiram ao batismo de Gass, a estética metaficcional foi chamada também de autorreferencial, autorreflexiva, narcisista e pós-moderna, entre outros, termos usados às vezes como sinônimos uns dos outros, às vezes não. Nesta pesquisa, utilizamos a palavra metaficção para nos referirmos à ferramenta que tem, como algumas de suas características, a autorreferencialidade e a autorreflexividade, e que se localiza, cronologicamente, a partir da pós-modernidade.

Dando um salto mais tecnológico que temporal, resultado da revolução comunicacional promovida pelo estabelecimento e popularização internet a partir dos anos 1990, a palavra metaficção chegou ao século XXI ultrapassando as barreiras da representação artística como símbolo de uma comunicação que praticamente não existe mais sem estar interconectada. Por sua influência, o prefixo “meta” passou, segundo o dicionário *Merriam-Webster* (Merriam-Webster, [s.d.]), de prefixo a adjetivo e até a substantivo.

Nessa esteira, familiarizadas com as múltiplas interreferências, principalmente nos produtos audiovisuais disponíveis, as novas gerações (geração y e geração z) transformaram o conceito de metaficção em “meme” (o que representa o último estágio do ciclo de assimilação, popularização, banalização, paródia, depreciação e - relativo - esvaziamento de um significado), e passaram a aplicá-lo a situações cotidianas, como diálogos e postagens nas redes sociais. Nesses casos, como é característico dos memes, o termo “meta” é usado de forma irônica e depreciativa em algum grau, geralmente comentando referências que pretendiam ser profundas, mas que, na opinião do emissor, não tiveram sucesso.

Cabe dizer que grande parte dessa discussão teórica aconteceu entre Estados Unidos e Europa, especialmente no que tange a proximidade atribuída entre a metaficção e a literatura pós-moderna (a ponto de figurarem como sinônimos) e ao próprio conceito de pós-

---

25 Os verbos escolhidos pela autora para falar sobre esse processo, “refletir”, “construir” e “intermediar”, conversam com a produção de sentido na metaficção, como veremos adiante.

26 Como exemplo, a autora menciona o trabalho do linguista dinamarquês Louis Trolle Hjelmslev. Quase 30 anos antes de Gass, em 1943, Hjelmslev, no livro *Prolégômenes a une théorie du langage* (Hjelmslev, 1971), traduzido no Brasil como *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* (Editora Perspectiva, 2013), utiliza os conceitos de “metamatemática” e “metalógica” para explicar o que chama de “metalinguística” e “metasemiótica”. O mesmo autor, em *Language: an introduction* (Hjelmslev, 1970) usa a palavra “metalinguagem” para descrever a linguagem que fala sobre a linguagem, ou seja, a ideia de autorreflexividade contida no prefixo já estava de certa forma consolidada.

27 “[...] terms like ‘metapolitics’, ‘metarhetoric’ and ‘metatheatre’ are a reminder of what has been, since the 1960s, a more general cultural interest in the problem of how human beings reflect, construct and mediate their experience of the world” (Waugh, 2002, p. 3).

modernidade. Na América Latina, por exemplo, a escrita metaficcional teve influência no barroquismo e no neobarroquismo, através de elementos como fronteira, pertencimento e reconstrução, sonhando um homem novo que traz em si os sonhos do homem velho (Carvalho, 2016).

### 1.2.2 Do que estamos falando quando falamos em metaficção

A metaficção não nasceu ao ser nomeada por William Gass, em 1970. O que o crítico fez foi dar nome a uma característica estética já existente e amplamente usada, não apenas na literatura, mas em diversas formas de expressão artística: a referência, em uma obra, a outras obras (gênero, enredo, personagens ou outro elemento que lhe seja característico). Um dos exemplos mais utilizados para ilustrar esse ponto, e que repetiremos aqui por ser tão popular quanto didático, é quando o personagem Hamlet, do texto homônimo de Shakespeare, monta uma peça para incriminar o assassino de seu pai, uma peça dentro de outra peça. Os personagens discutem o texto, comentando, entre outras coisas, o estilo da narrativa:

O REI: Como se intitula a peça?

HAMLET: A ratoeira; mas, já se vê, simples metáfora. A peça se baseia na história de um crime ocorrido em Viena; Gonzago é o nome do duque; Batista, o da mulher. Ides ver dentro de pouco: pura velhacaria. Mas que importa? Nem Vossa Majestade nem eu, que temos a consciência limpa, somos atingidos. Os sendeiros que se esperneiem; não estamos com o lombo pisado (Shakespeare, 2011 [1599-1602], p. 88).

É verdade que Gass chamou de metaficção um tipo bem particular de narrativa, aquela que utiliza a superimposição de formatos na sua construção. Ele explicitamente excluiu do conceito as ficções que tratam do processo de escrita bem como nem chegou a considerar outras formas de intertextualidade, como a sátira e a paródia – recursos intimamente ligados às narrativas que ele mesmo usou como exemplo. Naturalmente, portanto, os contornos restritos delimitados pelo crítico para conceituar metaficção foram sendo ampliados por outros teóricos, possibilitando a inclusão de outras formas de inter e autorreferências nos textos ditos metaficcionalis.

Esse fenômeno pode ser verificado já nos anos imediatamente seguintes, tomando como exemplo as definições de Patricia Waugh e Linda Hutcheon – duas teóricas que se destacaram nesse campo de estudos - para metaficção. Vejamos.

Waugh explicou metaficção como “um termo dado à escrita ficcional que conscientemente e sistematicamente chama atenção para seu status enquanto artefato, para

colocar questões sobre a relação entre ficção e realidade” (Waugh, 2002, p. 2)<sup>28</sup>. Essa asserção pode ser dividida em duas partes, sendo a primeira o conceito de metaficção propriamente dito, e a segunda, seu objetivo.

Waugh chama de metaficção a ficção que se diz artefato. “Artefato” como algo que é produzido pelo ser humano, que não acontece simplesmente, mas que é produto de uma ação intencional. O texto, o gênero, as cores, sons, imagens e textura, a cenografia. A questão da intencionalidade também aparece no ato dessa revelação, ela não acontece por acidente, e sim de forma “consciente e sistemática”. Ao se admitir artefato, portanto, o texto metaficcional avisa que é uma construção, uma fantasia. A metaficção, nesse sentido, é o texto dizendo ao leitor/espectador que ele é diferente da realidade.

Essa confissão encontra tantos caminhos para ser feita quanto os que existem na narrativa – e inventa outros, mais ou menos explícitos. Ela pode estar em um comentário sobre a própria literatura (em *Memórias Póstumas*[...], Brás Cubas “se perdeu” do romantismo e foi “achado” pelo realismo “comido de lazeira e vermes”) (Assis, 2018, p. 33). Pode estar na revelação de que um determinado personagem tem consciência sobre sua condição de ser ficcional (como os personagens da Turma da Mônica, que sempre “falam” com os desenhistas). Pode estar, inclusive, no formato da obra (em *O jogo da amarelinha*, Júlio Cortázar escreveu um livro que pode ser lido pelo menos de duas maneiras, mostrando, assim, que não existe uma versão “real” da história que ele está contando). A declaração metaficcional, portanto, pode estar em tudo que comenta a linguagem, o meio, a forma e o conteúdo da narrativa.

Sintetizando ao limite os conceitos contidos na palavra, Linda Hutcheon, na introdução de *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox* (Hutcheon, 1980), afirma que metaficção é “ficção sobre ficção”. É uma definição que coloca em xeque, direta ou indiretamente, a construção do objeto ficcional, além de referenciar fatos ou ficções extradiegéticas.

Nesse sentido, pensando a metaficção como o texto que fala do código de comunicação ou de outros textos, concordamos com Lodge (apud Bernardo, 2010), que coloca diversas formas de diálogo entre textos e contextos debaixo do guarda-chuva da metalinguagem, pois todos os processos metaficcionais abrigados no guarda-chuva do teórico podem fazer autorreferência ao próprio código. Dessa forma, consideramos, neste estudo, a paródia, o pastiche, a autorreferencialidade e outras formas de intertextualidade dentro da obra ficcional como metaficção.

---

<sup>28</sup> No original, “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh, 2002, p. 2).

### 1.2.3 A metaficção contemporânea

Quando falamos de metaficção em sentido amplo, podemos afirmar que ela é um processo inerente à própria ficção, já que para se contar qualquer história é necessário usar códigos e imagens reconhecíveis, que se refiram a signos reconhecíveis. Ou seja, não existe texto isolado de qualquer outro ou da linguagem. Mas o que distingue a ficção nomeada por Gass dos outros textos ficcionais? Ou: o que a metaficção contemporânea tem de diferente?

Há dois fatores que colocam a metaficção contemporânea em uma posição de destaque: o desenvolvimento desse artifício enquanto técnica e o seu uso para, à luz das questões humanas levantadas a partir do século XX, provocar uma reflexão e questionar o *status quo*. Esse questionamento atinge todas as esferas do conhecimento: a visão binária de mundo (bom-mau, homem-mulher, humano-não-humano), a legitimidade do “Sonho *Americano*”, a rigidez dos formalistas, as certezas da filosofia, a veracidade de relatos baseados em memórias ou de qualquer relato na verdade, pois para que qualquer experiência ou expressão criativa possa ser textualizada (verbal, pictórica, sensorial ou musicalmente), precisa ser manipulada, organizada intencionalmente, sendo, portanto, artefato e, conseqüentemente, ficcional em algum grau.

A segunda metade do século XIX foi marcada pela generalização da representação da realidade a partir de efeitos como a descrição pormenorizada de ambientes e personagens, pela utilização de personagens principalmente da burguesia (e, em menor escala, do proletariado), e pela fusão da voz do narrador e do personagem através do discurso indireto livre. Com o argumento de dar voz ao “homem comum” e retratando “situações corriqueiras”, o realismo soprou sobre si mesmo ares de “a vida como ela é”. Ao invés de reis, rainhas, heróis e pessoas com habilidades e caráter extraordinários, passou a se escrever sobre o cotidiano dos “não-nobres” (de berço ou de espírito).

Nas primeiras décadas do século XX, no entanto, críticas sobre a pretensa representação do homem comum começaram a tomar fôlego. Os estudos de Sigmund Freud sobre a psicanálise, as conseqüências da Primeira Guerra Mundial (e, depois, da Segunda), o processo de industrialização das cidades e os estudos de Saussure, Chomsky e demais formalistas sobre a linguagem, culminaram em uma tendência dos diversos campos de conhecimento à autoconsciência, a voltar-se para si mesmos, à subjetivização das narrativas e à crise do conceito de real, com o conseqüente ataque às convenções realistas.

Nesse contexto, a metaficção deixou de ser incidental para ser constitutiva da literatura de vanguarda, alterando a forma tradicional do romance. Daí a classificação dessas novas obras

como “antirromances”, e o papel central da metaficção nessa mudança. O teórico Thomas Heginbotham avalia que:

o desenvolvimento continuado do pensamento pós-moderno (não apenas na literatura, mas também nos campos não ficcionais da filosofia, da linguística, da política e da crítica cultural) deu à metaficção, acredito eu, como uma técnica formal, uma nova força<sup>29</sup> (Heginbotham, 2009, p. 5).

Gass faz menção a esse movimento quando comenta o uso crescente de ideias oriundas da filosofia na construção da literatura ficcional, afirmando que estas tanto não servem como representação do mundo real (“quase completamente irrelevantes”) como têm elas mesmas um grande componente ficcional. (Gass, 1972, p. 24). O crítico comemora o fato de, na visão dele, os romancistas não estarem mais fingindo que precisam interpretar o mundo, quando na verdade o negócio deles é construir um mundo através da linguagem.

O surgimento da metaficção como ferramenta de visibilidade das inquietações pós-modernas, primeiro na literatura, depois em outras formas de expressão artística – e, assim, seu estabelecimento como ferramenta integrante do pós-modernismo, é parte, assim, de um movimento cultural.

A subversão do romance tradicional não teve, como era de se esperar, aceitação imediata da crítica, e o texto de Gass traz algumas pistas acerca da recepção pouco calorosa ao novo tipo de narrativa. Ao falar positivamente da obra de Jorge Luis Borges, William Gass demarca o limite do elogio, chamando de “entediantes e previsíveis” os autores que escreviam sobre o ato de escrever. Nesse sentido, importante lembrar que mesmo os livros de escritores como Borges, John Barth e Flann O’Brien<sup>30</sup> eram classificados como difíceis de compreender.

#### 1.2.4 Metaficção historiográfica e metaficção formal

Como ferramenta pós-moderna, a metaficção pode ser usada de diversas formas, obtendo efeitos diversos. Em uma classificação preliminar da metaficção contemporânea, Linda Hutcheon (1991) distingue a existência de dois grandes grupos: a *metaficção historiográfica* e a *metaficção formal*.

A metaficção historiográfica está diretamente relacionada com a distinção entre o real e o ficcional, uma vez que se apropria de objetos, eventos e personagens históricos (“reais”), de

---

<sup>29</sup> “[...] the ongoing development of postmodern thought (not only within literature, but also the non-fictional fields of philosophy, linguistics, politics and cultural criticism) has, I believe, given metafiction, as a formal technique, newfound impetus” (Heginbotham, 2009, p. 5).

<sup>30</sup> Samuel Beckett e Vladimir Nabokov (antes), Donald Barthelme, Thomas Pynchon e Don DeLillo também são autores desta primeira leva da escrita metaficcional pós-modernista.

forma que o “real” (ou significativo) seja, primeiro, imediatamente reconhecido e, logo depois, imediatamente apartado de sua representação (o significado).

O diálogo entre as personagens Natalie Figueroa, diretora executiva da penitenciária de Litchfield, branca, e Tasha “Taystee” Jefferson, prisioneira negra, é um exemplo do que Hutcheon chama de metaficção historiográfica.

NATALIE: Você tem que confiar que o sistema fará o trabalho dele.

TAYSTEE: Você quer dizer o mesmo sistema que não dá a mínima quando algum policial de rabo branco atira num negro por grafitar um muro? Ou por vender cigarro solto? Ou por colocar a mão no bolso para pegar suas malditas chaves? Você quer dizer esse sistema? Oh, sim, ele é digno de confiança mesmo! (*Orange Is the New Black*, 5ª temporada, episódio 12)<sup>31</sup>.

Para contextualizar o texto em questão, é necessário confrontá-lo com os eventos factuais que inspiraram a fala da personagem Taystee. Em 1983, o artista afro-americano Michael Stewart foi detido enquanto grafitava uma parede em Nova York. Horas depois, foi levado ao hospital em estado de coma, morrendo dias depois. Em 2006, os afro-americanos Joseph Fennell e Coby Taylor caminhavam para o trabalho quando um carro de polícia estacionou na calçada, bloqueando a passagem. O policial, que procurava um “homem negro baixo” suspeito de furto, mandou que levantassem as mãos. Ao tirar as mãos do bolso, Fennell mostrou suas chaves. O policial pensou que fosse uma arma e atirou na cabeça dele. Em 2014, o afro-americano Eric Garner, de 43 anos, foi abordado por policiais por supostamente vender cigarros sem licença. Foi sufocado até a morte, depois de repetir 11 vezes que não conseguia respirar. Apesar de não citar nomes, as referências de Taystee são precisas o bastante para explicitar a relação do texto ficcional com a realidade.

Um dos efeitos da metaficção historiográfica é a aproximação entre o real e o ficcional, com o aumento da aparência de real, em primeiro plano. É o caso de quando celebridades aparecem como elas mesmas em filmes e séries, por exemplo, ou mesmo quando são apenas citadas no texto. Em segundo plano, essa aproximação, independentemente do tom geral da narrativa, tem um efeito intrínseco de humor, já que traz algo inesperado, uma pessoa “real” para um ambiente ficcional.

A metaficção formal, por sua vez, diz respeito ao descortinamento dos procedimentos literários através da superimposição de formatos, questionamento explícito de procedimentos e da própria linguagem literária. A metaficção formal está ligada a autorreflexividade, e é o tipo de metaficção ao qual William Gass se referiu em 1970.

<sup>31</sup> “NATALIE: You gotta trust the system to do its job.

TAYSTEE: You mean the same system who don’t give a shit when some pasty-ass cop shots a black man for spray painting a wall? Or selling loose cigarettes? Or reaching into his pocket for his own damn keys? You mean that system? Oh, yeah, they real trustworthy! (*Orange Is the New Black*, 5ª temporada, episódio 12).

Se a metaficção historiográfica se volta para a realidade (com um distanciamento crítico, desnudamento da artificialidade da naturalidade), a metaficção formal, consciente da impossibilidade de representação do real, cria uma realidade autônoma, a única verdade que existe é aquela que está na ficção. É a metaficção que se volta para o processo de construção do texto, para a estética das palavras, para os limites da estrutura narrativa. As caixas de Brillo de Andy Warhol, por exemplo, têm efeito estético semelhante a este artifício: sua estrutura de sustentação semântica é autorreferente e seu objeto é a própria arte. Waugh (2002) avalia que

Ao fornecer uma crítica de seus próprios métodos de construção, esse tipo de escrita não apenas examina as estruturas fundamentais da narrativa ficcional, mas também explora a ficcionalidade do mundo além do texto literário ficcional (Waugh, 2002, p. 2)<sup>32</sup>.

Dessa forma, são efeitos da utilização da metaficção formal, além da desautomatização do processo de recebimento do texto ficcional, o questionamento sobre a ficcionalização da realidade. É uma discussão que passa pela (in)capacidade de relato de um fato sem que ele seja modificado por subjetivamente por quem o transmite, com variados graus de consciência por parte do emissor sobre essa modificação. A escolha das palavras e imagens (se for o caso), a entonação, a organização da informação, e a percepção pessoal do fato, por exemplo, influenciam na “edição” da mensagem transmitida. Esse processo faz parte de todas as interações humanas<sup>33</sup>.

A questão da ficcionalização da realidade apontada por Waugh também aparece como efeito da metaficção historiográfica, ao nosso ver, tanto quando envolve a participação de celebridades em produtos ficcionais quanto quando se trata da utilização de fatos históricos nesses produtos. No primeiro caso, a versão da “pessoa real” apresentada na narrativa é uma versão roteirizada, montada, ensaiada, iluminada e recortada, que pode guardar algumas semelhanças com a imagem que é exposta fora daquela realidade diegética, mas que não é igual a ela. Da mesma forma, os “fatos” são releituras, não relatos históricos.

É possível observar, ainda, que pode se falar em fusão entre ficção historiográfica e ficção formal em sentido sentido, já que a inserção de um elemento não-ficcional remete à própria forma de fazer o texto (em sentido amplo). *Orange Is the new Black*, por exemplo, discute o próprio código em algumas situações, quando cita outras séries e livros e quando mostra um noticiário cujas matérias cobrem a prisão de Litchfield e quem vai para ela. Nesse jogo, “o

---

<sup>32</sup> In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text (Waugh, 2002, p. 2, tradução nossa).

<sup>33</sup> No século XXI, esse aspecto pode ser facilmente compreendido ao observar a utilização de filtros modificadores de imagens publicadas em redes sociais e na discrepância entre o que é publicado e o que é vivenciado.

histórico e o fictício passam a apresentar delicados limites, a linha entre o real e o imaginário torna-se muito tênue”, como analisa Marcel Lúcio (2017, n.p.).

### 1.2.5 Metaficção como ferramenta política

Na verdade, sabe-se que a ordem social deve em parte sua permanência à imposição de esquemas de classificação que, por se ajustarem às classificações objetivas, acabam produzindo uma forma de reconhecimento desta ordem que implica justamente o desconhecimento da arbitrariedade de seus fundamentos: a correspondência entre as divisões objetivas e os esquemas classificatórios, entre as estruturas objetivas e as estruturas mentais, está na raiz de um tipo de adesão originária à ordem estabelecida. A rigor, a política começa com a denúncia deste contrato tácito de adesão à ordem estabelecida que define a doxa originária. Em outros termos, a subversão política pressupõe uma subversão cognitiva, uma conversão da visão do mundo (Bourdieu, 2008, p. 117-118).

A influência do discurso na estrutura social pode ser explicada pelo fato de que toda troca linguística acontece dentro de uma relação de disputa de poder (quem fala, quer convencer). Nesse sentido, pode-se imaginar que essa troca, independentemente de acontecer em um espaço privado ou público, acontece em um mercado onde cada palavra tem um valor atribuído por um conjunto de fatores, como por exemplo, quem fala, quem recebe, o que se fala, onde se fala (Bourdieu, 2008). Os valores desse mercado são ditados pela sociedade em sentido amplo, com seus valores, sua história, sua estrutura e suas convenções. Dessa forma, toda troca discursiva é uma disputa, e todo discurso é valorado pelos interlocutores.

Partindo dessa premissa, pode-se afirmar que, embora o texto ficcional não se pretenda jornalístico ou histórico, ou seja, esteja (em geral) claramente marcado como não-factual, ou possa ser identificado como tal, o reconhecimento da ordem estabelecida presente nele, nas palavras de Bourdieu, tem o potencial de reforçar um determinado estado de coisas. Para além do pacto ficcional, o leitor/espectador firma com a obra um pacto social. A poética da narrativa produz sentido e o discurso parece natural.

A metaficção (tratada aqui como o conjunto das hipertextualidades), em contrapartida, promove, em níveis variados, a exposição da artificialidade do discurso, o que tem impacto direto na recepção da mensagem. Na apresentação de *Cinema e literatura: poéticas e políticas da metaficção* (Azerêdo; Corseuil, 2019), Genilda Azerêdo e Anelise Reich Corseuil analisam o caráter disruptivo da ferramenta em relação às funções da linguagem, destacando que “a paródia, a intertextualidade, as narrativas em abismo, o diálogo interartes são recursos e categorias metaficcionais que abalam, de modo significativo, não apenas as convenções

artísticas, mas a própria experiência humana de que se nutre a arte” (Azerêdo; Corseuil, 2019, p. 12).

Explicitar a artificialidade do discurso, dessa forma, provoca uma ruptura na narrativa “original” (quer dizer, sem a metaficção), que tem um potencial político intrínseco, na medida em que subverte a linguagem. Essa subversão não está necessariamente ligada à subversão de um estado de coisas, uma vez que a metaficção pode ser usada tanto para reforçar quanto para rechaçar algo. Porém, ao subverter a própria linguagem, a metaficção revela uma intenção, uma opinião, que tem, conseqüentemente, um caráter político, como afirmamos anteriormente.

**Imagem 1.** A então primeira-dama dos Estados Unidos, Michelle Obama, participa da série adolescente *iCarly* em 2012.



Fonte: captura de tela/Nickelodeon. *iCarly* (2007-2012)

Um exemplo de como a metaficção pode ser utilizada para reforçar os ideais de quem está no poder é a participação da então primeira-dama dos Estados Unidos, Michelle Obama, no seriado *iCarly* (Nickelodeon, 2007-2012), em 2012. No episódio “*iMeet the First Lady*” (exibido no Brasil como “*Conhecendo a primeira-dama*”), transmitido originalmente em janeiro de 2012, a protagonista Carly tenta manter contato com o pai, um oficial da Força Aérea estadunidense em missão internacional. Michelle Obama surge na narrativa para falar sobre a importância de Carly apoiar o pai e de contar com amigos que a sustentem emocionalmente. A primeira-dama também participa do programa on-line apresentado pela personagem.

A aparição ocorreu logo após o lançamento do *Joining Forces*, iniciativa do governo dos Estados Unidos destinada a apoiar famílias de militares. O programa foi criado em 2011 pela própria Michelle Obama, em parceria com Jill Biden, esposa do então vice-presidente Joe Biden.

Nesse caso, o recurso metaficcional serviu para ampliar a visibilidade do *Joining Forces*, sensibilizando o público por meio de uma plataforma distinta dos noticiários tradicionais. Além disso, reforçou a imagem pública de Michelle Obama como uma figura próxima, acessível e simpática.

O efeito da metaficção na recepção da obra também pode variar de acordo com o tempo e o espaço de apresentação da obra. Nesta pesquisa, especificamente, analisamos o uso da ferramenta série *Orange Is the New Black* como meio de problematização de estereótipos vigentes nas primeiras décadas de século XXI.

### 1.2.6 A metaficção em uso: alguns exemplos

Como vimos, podemos considerar a metaficção inerente à ficção, já que contar uma história, qualquer história, sem referências a uma linguagem, formato ou situações reconhecíveis e familiares é impossível. Por outro lado, a metaficção como artefato é uma característica da narrativa pós-moderna, com propósitos e efeitos próprios. Nesse sentido, vamos observar alguns exemplos de uso da metaficção em obras pós-modernas.

Retomando a definição de William Gass, que se deteve na superimposição de formatos, podemos nos voltar ao trecho que abre este tópico, retirado do conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (Borges, 2020), de autoria do escritor argentino Jorge Luis Borges. Nele, o narrador relata uma conversa com o escritor Bioy Casares (conterrâneo de Borges) sobre a escrita de um romance tão confuso que seria praticamente inacessível à maioria dos leitores<sup>34</sup>. O desenvolvimento do conto revela justamente uma história que segue as regras postas pelos personagens, isto é, em primeira pessoa, com fatos contraditórios e possíveis omissões do narrador. O que começa como uma narrativa de estética realista se transforma em uma escrita com contornos difusos e imagens sobrepostas, cujo conjunto pode ser lido como teoria e produto literário.

O compartilhamento do método, processo ou procedimento de escrever com leitor/espectador faz do texto uma narrativa-abismo, sem fim, como em um corredor com espelhos opostos que duplicam seu reflexo ao infinito (para usar uma imagem de Borges), imagens que são analisadas por outras imagens, e isto também é metaficcional. Curiosamente, é justamente o tipo de procedimento criticado por Gass (“aqueles textos entediante e previsíveis...”).

De qualquer forma, no conto *A explicação*, Donald Barthelme, escritor estadunidense contemporâneo dos autores citados por Gass e cujo trabalho se aproxima do deles no que diz respeito ao uso da metaficção, ironiza a suposta morte do romance:

P: O romance está morto?  
 R: Ah, sim, Mortinho da Silva.  
 P: Foi substituído pelo quê?  
 R: Diria que foi substituído pelo que existia antes dele ser inventado.  
 P: Pela mesma coisa?  
 R: Pelo mesmo tipo de coisa.  
 P: A bicicleta está morta (Barthelme, 2019)?

---

<sup>34</sup> A descrição desse romance funciona como uma resposta irônica de Borges ao que dizia a crítica literária sobre a forma de fazer literatura que não seguia as regras da ficção séria. Linda Hutcheon contextualiza bem esse período na introdução de *A narcissistic narrative: the metafictional paradox* (Hutcheon, 1980), classificando o início dos anos 1970 como o que concentrou as críticas mais duras ao estilo que depois foi nomeado de metaficcional. Nos anos seguintes, a autora aponta uma naturalização do formato.

O personagem de Bartheleme constata a morte do romance um ano depois de Roland Barthes ter declarado, em um ensaio (portanto, teórico), a morte do autor (Barthes, 2004)<sup>35</sup>. É o tipo de autorreferência característico da ficção-autópsia, de exploração de si mesma, embora “autópsia” não seja exatamente o melhor termo, pois presume que o objeto esteja morto e apesar das declarações de Bartheleme e Barthes, romance, autor e ficção estão vivos.

Falando especificamente das possibilidades de intertextualidade no audiovisual, o cinema (e, por extensão, a televisão e as produções digitais) permitem que a metalinguagem atinja vários níveis sensoriais, pois esses códigos estão abertos “a todos os tipos de simbolismo literário ou pictórico, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, a toda estética e ao jogo infinito das influências dentro do cinema, dentro de outras artes e, de um modo geral, dentro da cultura” (Stam, 1981, p. 56).

Um sistema aberto a todos os códigos que, por sua vez, têm outros códigos dentro de si mesmos, dá possibilidades infinitas para a metalinguagem, possibilitando a cada produto desse processo um aspecto de *mise en abyme* multiespiralado e multidirecional, que pode ser traduzido quanto a seu conteúdo pela imagem criada por Jorge Luís Borges para a *Biblioteca de Babel*: “[...] deduziu que a Biblioteca é total e que suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos (número que, ainda que vastíssimo, não infinito), ou seja, tudo que é dado expressar, em todos os idiomas” (Borges, 2020, p. 73).

Essa narrativa “matrioska” é usada muitas vezes em *Orange Is the New Black*, com efeitos variados, dentre eles o humor, quase sempre como pano de fundo para a crítica social. No 12º episódio da 6ª temporada, por exemplo, Linda Ferguson, vice-presidente da empresa que administra Litchfield (o presídio foi privatizado na 3ª temporada), está testando as detentas para fazer parte de um vídeo institucional. Fica evidente que ela está explorando a imagem das mulheres e que a ação é antiética, e a empreitada até é confrontada diretamente pelo roteiro, como veremos adiante, mas isso acontece especialmente de forma lateral, nas tentativas frustradas da diretora de obter como produto uma declaração convincente das “entrevistadas” sobre como o presídio é praticamente uma casa de repouso de luxo. Suzanne Warren, por exemplo, que é neurodivergente, decide inovar na sua fala:

SUZANNE: Se você quer que coisas ruins parem de acontecer com você, então você tem que parar de aceitar porcarias e fazer alguma coisa!

LINDA: Você poderia se ater ao roteiro, por favor?

SUZANNE: Ah, Isso é de *Grey's Anatomy*. Cristina Yang fala para Meredith.

---

<sup>35</sup> O conto foi publicado pela primeira vez em 1968, um ano depois da primeira publicação do ensaio *A Morte do Autor*, de Roland Barthes, em 1967.

LINDA: Tá, você poderia se ater ao meu roteiro? (*Orange Is the New Black*, 6ª temporada, episódio 12)<sup>36</sup>

Suzanne estava seguindo o roteiro, porém, era o roteiro de outra série. A inserção do elemento metaficcional aqui acontece em pelo menos quatro camadas: na menção a uma série que realmente existe, na reprodução de um texto ficcional dessa série, na gravação de um vídeo dentro de outro vídeo (a própria *Orange Is the New Black*) e na menção ao roteiro, um código presente no vídeo de Linda, em *Grey's Anatomy* e no que o espectador está assistindo. Suzanne não está errada ao afirmar que está, sim, seguindo um roteiro, e aí está a ironia do diálogo. Além do mais, quem vai discutir com Cristina Yang, médica brilhante e pragmática, que está sempre certa?

No filme *Romance*, de Guel Arraes (Brasil, 2008), a superimposição de formatos aparece em vários níveis, a começar pela narrativa em abismo: a história começa com a montagem de uma peça, passeia pela produção de uma novela, se demora na filmagem de um especial de televisão e termina com uma outra peça, que tem o mesmo título (e o mesmo enredo) do filme, *Romance*.

A relação entre os protagonistas também acontece em abismo. Pedro e Ana são dois atores que se apaixonam enquanto ensaiam para interpretar a peça *Tristão e Isolda*, sob direção de Pedro. Os diálogos do casal se misturam aos de Tristão e Isolda, efeito ressaltado pela sobreposição verbal e pictórica entre o ficcional (o espaço diegético do filme) e o duplamente ficcional (a peça). Em um determinado momento, por exemplo, vemos Ana atirada na cama e Isolda atirada ao chão, em repetidas situações, por ângulos semelhantes. Esse jogo de imagens e diálogos é recorrente em todo o filme.

---

<sup>36</sup> “SUZANNE: If you want crappy things to stop happening to you, then you have to stop accepting crap and do something more!

LINDA: Can you stay on script, please?

SUZANNE: Oh. That was Grey's Anatomy. Cristina Yang says it to Meredith.

LINDA: Well, can you stay on my script?” (*Orange Is the New Black*, 6ª temporada, episódio 12).

**Imagem 2.** Norberto (Matheus Nachtergaele) “ensina” os telespectadores a identificar os sinais de que uma trama está terminando.



Fonte: captura de tela/*Globoplay. Renascença*, 2024.

Nas últimas décadas, a televisão brasileira, mais especificamente as novelas, tem utilizado a metaficção com mais frequência. Não é raro que os personagens quebrem a quarta parede<sup>37</sup>, dirigindo-se diretamente ao público, seja para quebrar ou não o pacto ficcional. Um exemplo é o *remake* na novela *Renascença*, de Gustavo Fernandez (*Globo*, 2024). Nela, o personagem Norberto, interpretado pelo ator Matheus Nachtergaele, dirigiu-se a todo tempo com olhares, gestos e frases diretamente

para a câmera (ou para a câmera-audiência), quebrando a quarta parede. A maior parte dessas “interações” aconteceu sem que o personagem parecesse ter consciência da sua condição de ficcional, ou, ao menos, sem que sugerisse explicitamente uma separação diegética entre a história e os telespectadores. No capítulo 192, no entanto, essa “interação” acontece de forma diferente. No minuto 8’15”, a câmera foca no personagem, e, em voz off, há um comando por trás dela (possivelmente do diretor), quase inaudível: “Matheus”. Na sequência, Norberto/Matheus ensina a audiência a identificar os indícios de que uma novela está chegando ao fim (como era o caso de *Renascença*, que terminaria cinco capítulos depois):

Oi... Espia só o que que não é uma novela, para você ver. Quando as coisas começam a dar certo para todo mundo, é porque a gente tá chegando perto do fim. O meu truque? O meu truque é espiar os casais. É. Hum. Eu sei que é um truque velho e manjado, mas fununcia [sic], fununcia [sic]. Vem ver! Vem ver! Se tu olhar pro lado e tiver um casal bem feliz, comemorando a vida, comemorando o amor, isso aí é uma coisa. Agora, se tu olhar pro outro lado e aí, está todo mundo bem contente, o mocinho já está com a mocinha, aí, oh, cê pode ir ficando de orelha em pé, mas... se o pastor da novela começar a arrastar as asa [sic] pra cima da perfessora [sic] da novela, aí, oh, é porque tá acabando mesmo [...] (*Renascença*, capítulo 192).

No conteúdo textual, o excerto da novela segue um padrão similar ao de Borges, e que é o formato do qual falava William Gass: a discussão sobre o funcionamento de um gênero literário como parte da própria obra. Deixamos em segundo plano a questão do limite entre ator e personagem nessa cena, que, embora muito interessante, é objeto para outro debate. Ouvimos

<sup>37</sup> O termo “quarta parede” tem origem no teatro, mais especificamente, no estilo de palco italiano, criado no século VI. Composto por uma estrutura retangular e três paredes “fixas”, nas laterais e ao fundo, esse tipo de palco tem uma abertura frontal, também chamada boca de cena, à frente da qual a plateia se posiciona (e não ao redor do palco ou em suas laterais, como nos palcos de arena). A quarta parede é a estrutura imaginária que separa o mundo ficcional da realidade, é o filtro que permite que a plateia seja apenas espectadora de uma outra realidade, assistindo a personagens, tempos, espaços e narrativas que correm a despeito de todo o resto, independentes. A quebra dessa estrutura, portanto, transforma a relação diegética entre o público e a audiência – que passa a fazer parte da narrativa.

o nome do ator e, ao fim de seu monólogo, ele diz já estar com saudades do personagem. Ao mesmo tempo, está caracterizado, nas roupas e na fala, como Norberto, e a cena termina com ele mandando a câmera parar de segui-lo, pois ele quer falar com outra personagem.

### 1.2.7 Outras estratégias narrativas

Já sabemos que a metaficção é a principal estratégia narrativa de *Orange Is the New Black*, bem como o primeiro meio de condução do processo é a personagem Piper Chapman, o “cavalo de Troia” da criadora Jenji Kohan. Outras ferramentas, porém, também se destacam na série, em especial, a intermedialidade e os *flashbacks*.

#### a) *Intermedialidade*

Temos utilizado, nesta pesquisa, o termo metaficção como um conceito guarda-chuva, abarcando todas as ocorrências de referências intertextuais. Há, no entanto, uma categoria específica para estudar as referências intermídias, a intermedialidade. O entrelaçamento entre a metaficção e a intermedialidade é evidente, e as duas ferramentas podem, a princípio, ser lidas como semelhantes. No entanto, observá-las como estratégias distintas torna possível explorar os recursos particulares de cada uma, e os efeitos que produzem nos meios onde são utilizadas.

Intermedialidade (de “inter mídias”), grosso modo, é a “conversa” entre duas ou mais mídias diferentes, e narrativas intermediáticas, portanto, são aquelas que apresentam um cruzamento entre mídias, como um livro adaptado para o cinema, por exemplo, ou uma música que vira um desenho em quadrinhos. A metaficção é o cruzamento das mensagens (ideias, informações), enquanto a intermedialidade é o cruzamento dos meios ou de técnicas de produção reconhecíveis como sendo de uma mídia ou de um produto específico.

Enquanto o conceito de metaficção surgiu, como vimos, na década de 1970, o conceito de intermedialidade surgiu 20 anos depois, em 1990. Assim como a metaficção não foi inventada com o seu batismo, a intermedialidade também sempre esteve presente nas manifestações artísticas. No que diz respeito ao estudo científico da intermedialidade, a pesquisadora Thais Diniz (2018) explica que

Ao longo das décadas o estudo desse fenômeno vem recebendo vários rótulos. Foi “estudo interartes” em uma época; “artes comparadas”, em outra; com variações ao longo dos anos. Entretanto, em nossos dias, passou-se a adotar a expressão “estudos de intermedialidade” para as pesquisas e reflexões críticas sobre a diversidade de produtos antes confinados ao campo das artes ou da literatura. Isto porque nem todos os produtos culturais hoje denominados “arte” são unanimemente reconhecidos como tal (Diniz, 2028, p. 43).

Essas transposições intermédias podem, também, ser chamadas de transposições intersemióticas (Diniz, 2018), com o produto resultante tendo sua própria significação. Isso implica olhar para o objeto intermediário como artefato, e, assim, como transmissor de uma mensagem, de uma ideologia. Nesse sentido, como ferramenta, a intermedialidade é uma construção baseada em decisões, e expressa, como arte, um ponto de vista.

Assim, de um lado, a ideia central da intermedialidade é que as mídias não funcionam isoladamente, mas estão interconectadas, influenciando-se mutuamente em processos culturais, comunicacionais e tecnológicos. Por outro lado, a intermedialidade, portanto, não se refere apenas a mediações entre diferentes mídias, mas também a uma forma de entender as transformações culturais e artísticas que surgem dessa interação entre diferentes formas de comunicação. Para nós, interessa reconhecer a intermedialidade no nosso objeto e analisar os efeitos da utilização dessa estratégia na narrativa.

Com um olhar voltado justamente para a influência da cultura no resultado dessas transposições, Diniz (2018) afirma que

Existe uma grande quantidade de fenômenos que se qualificam como intermediários: *transposition d'art*, escrita cinematográfica, écfrase e musicalização da literatura, adaptações cinematográficas de obras literárias, romantizações (transformações de filmes em romances), poesia visual, manuscritos com iluminuras, arte sonora, ópera, quadrinhos, shows multimídias, hiperficção (ficção em hipertexto), “textos” multimídias em computador ou em instalações etc. Todos têm algo a ver, de um modo ou de outro, com o cruzamento das fronteiras entre as mídias e caracterizam-se pela qualidade de intermedialidade em sentido amplo (Diniz, 2018, p. 44).

Dentro dessas inúmeras possibilidades, a pesquisadora Irina Rajewsky enumera três subcategorias de intermedialidade: *intermedialidade como transposição midiática* (quando um texto ou um produto de mídia é transposto para outras mídias, gerando um produto novo, original), *intermedialidade como combinação de mídias* (intermedialidade como um conceito semiótico-comunicativo baseado na utilização de duas ou mais mídias) e *intermedialidade como referências intermediárias*, quando o produto faz referência a outras mídias, capturando sua essência, sem que elas sejam acopladas à mídia atual (Rajewsky, 2012, p. 25-26).

Na transposição midiática, um texto (em sentido amplo) é produzido a partir de uma configuração em um outro sistema/outra mídia (Diniz, 2018, p. 49). Dessa maneira, existe uma obra de origem e uma obra derivada dela, razão pela qual Rajewsky fala em “intermedialidade genética” (Rajewsky, 2012, p. 24). Aqui estão processos como as adaptações de livros em filmes, por exemplo, mas também as releituras de produtos artísticos em uma mídia diferente do produto original.

Usamos como exemplo uma cena do 13º episódio da segunda temporada de *Orange Is the New Black*. A personagem Lorna, que tem a função de motorista em Litchfield, está levando

a colega Rosa, que tem câncer, para uma sessão de quimioterapia. As duas são acompanhadas por um guarda. Lorna descreve para os dois um filme do qual ela gosta:

LORNA: Ei, vocês já viram aquele filme, aquele que tem um cowboy e ele é tipo, o rei do castelo, e aí esse astronauta aparece e ele tenta assumir o comando, e aí o cowboy tenta matar ele, mas, ao invés disso, o astronauta é feito refém por esse psicopata do mal e o cowboy o resgata, e eles terminam virando grandes amigos?

ROSA: Toy Story? (*Orange Is the New Black*, temporada 2, episódio 13)<sup>38</sup>

**Imagem 3.** A expressão do policial ao escutar a descrição que Lorna faz do filme *Toy Story*.



Fonte: captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 2, episódio 1.

A descrição de Lorna é uma transposição do enredo do filme para a série, através do relato oral. O produto gerado não é uma cópia do filme, mas um produto original, e nesse caso específico, tem a função de mostrar ao telespectador como funciona a cabeça de Lorna, ao mesmo tempo em que evoca humor através da discrepância entre o que realmente acontece no filme e a interpretação da personagem. O recurso é utilizado várias vezes na série, inclusive, em um trecho que transcrevemos na

sessão anterior, quando a personagem Angie descreve a série *Breaking Bad*.

Já a combinação de mídias resulta em um produto que combina ao menos duas mídias convencionalmente distintas, que contribuem individualmente para a criação de sentido. Rajewsky (2012) e Diniz (2018) citam como exemplos a ópera, o teatro e os quadrinhos, entre outros.

A combinação de mídias pode acontecer em duas modalidades: em relação às mídias (plurimodalidade) e em relação a textos individuais (multimodalidade). Na plurimodalidade há a presença de várias mídias dentro de uma única mídia (cinema, ópera). Por outro lado, podemos falar de multimodalidade quando há a presença de mídias diferentes dentro de um texto individual. Os textos abrangidos pela combinação de mídias são de vários tipos e formas; são gêneros textuais multimídias, mixmídias e intermídias (ou intersemióticos) (Diniz, 2018, p. 47).

Para Wolfgang Hallet, a intermídia tem função intratextual e extratextual. A função intratextual diz respeito a como a combinação das mídias vai definir elementos do texto, como personagens e ações. A função extratextual engloba efeitos metaestéticos, como reconhecimento de elementos familiares pelo receptor (Hallet, 2015, p. 612-613). Dessa forma,

<sup>38</sup> “LORNA: Hey, did you ever see that movie, the one where there's the cowboy and he's like, the king of the castle and then this astronaut shows up and he tries to take over, and so the cowboy attempts to murder him, but instead, the astronaut is taken hostage by, like, this evil psychopath and the cowboy has to rescue him, and then they end up becoming really good friends?

ROSA: Toy Story?” (*Orange Is the New Black*, temporada 2, episódio 13).

podemos inferir que embora nem toda metaficção seja intermediática, a metaficção é um efeito estético da intermedialidade.

Para a análise dos elementos intermediáticos é necessário estudar, portanto, os elementos do texto, como 1) os personagens, 2) a maneira como a outra mídia contribui para a história e para as ações, 3) lugar e espaço que são organizados de uma forma específica (*mise-en-scène*), 4) a forma como a outra mídia é organizada (Hallet). Veremos mais exemplos de como a série utiliza a intermedialidade de forma concreta no Capítulo 2.

### b) *Flashbacks*

*Orange Is the New Black* é construída para que a audiência desenvolva empatia pelas mulheres da narrativa. Um dos recursos utilizados para isso é mostrar a vida das presas antes da cadeia, por *flashbacks*, através dos quais o espectador pode entender, por exemplo, o que levou cada uma delas até ali.

Como recurso narrativo, os *flashbacks*, de acordo com Kohan, também são usados para retratar as mulheres em outros lugares além da prisão, tornando possível a variação de ambiente nas tomadas.

Quando você está escrevendo um programa [aquilo] é sua vida. E eu não queria passar todos os meus dias na prisão. Parecia algo realmente opressivo e potencialmente deprimente, eu quis construir uma estrutura de onde eu pudesse sair, e de onde essas pessoas pudessem sair, e nós pudéssemos ter céus azuis e usar roupas de verdade, em vez de uniformes. O bônus disso foi você ter a chance de ter uma ideia mais completa de quem são essas pessoas. Porque todo mundo usa uma máscara, até certo ponto, na prisão; você incorpora um personagem para sobreviver, e há mais sobre essas pessoas do que elas estão mostrando nessa situação extrema (Kohan, 2013, entrevista de rádio)<sup>39</sup>.

O trabalho é uma parte essencial da constituição do ser humano adulto como cidadão e membro produtivo de uma sociedade, tanto pela rotina que a atividade laboral impõe ao trabalhador ou trabalhadora (e que determina, em grande parte, seu estilo de vida e suas necessidades) quanto pelo nível de acesso que ele/ela terá aos recursos disponíveis na sociedade, com base em sua remuneração. Ainda, a natureza do trabalho está relacionada ao valor que é atribuído a uma pessoa e ao prestígio e reconhecimento que ela terá por parte dos

---

39 “When you're writing a show, [it] is your life. And I did not want to spend all my days in prison. It seemed really oppressive, and potentially depressing, and I wanted to build in a structure where I could get out, and these people could get out, and we could have some blue skies and wear some actual clothes, as opposed to uniforms. The bonus of that was that you get to see a fuller picture of who these people are. Because everyone wears a mask, to a certain extent, in prison; you take on a persona to survive, and there's more to these people than what they're displaying in this extreme situation” (Kohan, 2013, entrevista de rádio).

outros membros da sociedade. Por fim, por um processo interno (psíquico), independente mas influenciado do processo externo, a capacidade produtiva está relacionada a um grau de satisfação pessoal, recompensa e autoestima. Claro, estamos falando do trabalho em uma sociedade capitalista.

Dessa forma, trabalho e vida se confundem, assim como identidade e ocupação. “Fulana de tal” é a professora, “Cicrana” é a vendedora, “Maria” é a pesquisadora. Embora outras áreas da vida sejam priorizadas em certos momentos, em geral, as pessoas vão se dedicar a seus trabalhos porque seus trabalhos são parte delas mesmas. Quando Kohan afirma que, ao escrever um programa de televisão, aquilo vira sua vida, é desse tipo de dedicação que ela está falando. A atividade de criação, para ela, consome uma parcela do seu tempo que ela se dispõe a dar.

É importante ressaltar essa questão porque a criadora, ao transformar o ambiente prisional (ainda que ficcional) na sua vida, sente-se oprimida por ele. Kojan relata a necessidade de escapar dessa situação sufocante no seu trabalho/vida, de ver céus azuis e roupas normais, portanto, usou os *flashbacks*. Porém, lembremos que Kojan não estava realmente presa. Podemos imaginar que, todas as noites, ela entrava em seu carro e dirigia até sua casa, encontrava pessoas, fazia compras, ia a festas. Ainda assim, ela se sentiu oprimida.

A opressão não é apenas uma restrição física, é também psicológica. O ambiente prisional impõe uma rotina que em nada reflete a vida em sociedade. Foucault (1999) ressalta que o controle acontece nas ações mais banais, e esse nível de restrição de liberdade não é compatível com a existência das pessoas em seu estado natural, como seres humanos inteiros, com agência sobre seus atos. Daí a conclusão de Kohan de que, dentro na prisão, as pessoas não são elas próprias, precisam de máscaras, precisam desempenhar o papel de personagens capazes de suportar esse controle para sobreviver. Nesse sentido, Litchfield é uma ficção dentro da ficção.

A respeito dos *flashbacks*, porém, nos interessa olhar para a função que esse recurso tem na humanização das personagens da série, efeito tanto da possibilidade de enxergar as mulheres em outros contextos (sem “máscaras”) quanto da estratégia narrativa de mostrar eventos que explicam/justificam sua condição atual de detentas. Uma exceção para o estabelecimento de empatia entre a audiência e as personagens é a história das irmãs Denning, mostrada em flashback, que contamos no Capítulo 3 ao falar do jogo *Fantasy Inmate*.

Já vimos que *Orange Is the New Black* se distancia do *exploitation*, gênero que atravessa grande parte das produções anteriores sobre mulheres na prisão. O ponto principal para que isso aconteça é a apresentação das detentas sob uma perspectiva feminista e atenta às diversidades. Os *flashbacks* contribuem para isso.

**Imagem 4.** Piper no banho: era um lugar feliz.



Fonte: Montagem realizada com imagens de captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 1, episódio 1.

O recurso é usado de forma regular em todas as temporadas, desde o primeiro episódio. Na verdade, a primeira cena da série é um *flashback*: uma combinação de quatro cenas de Piper tomando banho em várias fases da vida. Na primeira, ela aparece ainda bebê, com alguém lhe dando banho em uma banheira. Na segunda, ela já é uma criança maior, com cerca de cinco anos, e está tomando banho sozinha. Na terceira, Piper está beijando uma outra mulher em um chuveiro. Na quarta cena e última cena do *flashback*, a personagem está abraçada a um homem, em uma banheira. O padrão de cores das duas primeiras imagens é de uma cartela mais quente, denotando cenas mais antigas. O das duas últimas é mais frio, em tons de azul. As imagens, em plano médio, mas possibilitando alguma ambientação, são acompanhadas de narração em *voz over* pela personagem, sobreposta a uma canção de batida jovem e alegre. Piper explica que sempre gostou de ficar limpa, que a água sempre trouxe felicidade para ela. A quarta imagem é interrompida por um alarme, e vemos o rosto da personagem em *close up*, também embaixo de um chuveiro, mas agora ela está angustiada. A câmera vai percorrendo o corpo retraído de Piper até parar nos pés: ela está calçando chinelos improvisados, feitos de absorventes higiênicos. Pelo alto-falante, uma voz masculina avisa que todas as detentas do dormitório “D” têm que passar por revista

para ver se estão com piolhos. Bem-vindos à Litchfield. Todos esses elementos constroem a ideia de contraste entre o passado da personagem e sua realidade no momento.

O *flashback* é geralmente motivado pela memória do personagem (Bordwell; Thompson; Smith, 2017, p. 81), e precedido por um evento de impacto que o transporte para o passado. Nos segundos que o antecedem, é comum que haja uma tomada mais longa do rosto ou das mãos do personagem ou até mesmo de algum objeto. Nesses casos, o *flashback* representa um mergulho no fluxo de consciência do personagem, a partir do qual a audiência pode ter acesso a seus pensamentos e lembranças.

Em *Orange*, não há marcadores que evidenciem a relação direta dos *flashbacks* com as memórias dos personagens. Ao invés disso, são as situações do presente e do passado que se relacionam, dando ao *flashback* uma função explicativa, isto é, ele cria uma relação de causa e efeito com os acontecimentos do presente.

Bordwell, Thompson e Smith sustentam que “um enredo pode criar curiosidade sobre os motivos de um personagem e então usar algum grau de subjetividade – por exemplo, um comentário interno ou um *flashback* subjetivo – para explicar o que causou o comportamento” (2017, p. 92). Embora os autores considerem aqui apenas o *flashback* subjetivo, entendemos que o autor também pode estabelecer essa relação de causa e efeito do lado de fora, utilizando os *flashbacks* como uma informação entre parênteses. Nem o *flashback* inicial, narrado em voz over pela própria personagem, parece um mergulho em suas lembranças. Ela também está de fora naquele momento.

Se a realidade não prescinde de lógica para existir (embora o ser humano precise encontrar uma explicação – mesmo que fantástica - para todos os fatos), o mesmo não acontece com a ficção. Nela, a ideia de causa e efeito entre os acontecimentos está relacionada com a verossimilhança da narrativa, quer ela guarde a intenção de se assemelhar à realidade, quer funcione apenas em um determinado universo diegético, seguindo regras próprias desse universo.

De uma maneira ou outra, contar uma história implica alinhar uma sequência de fatos relacionados entre si em algum grau, e essa relação, a causalidade, é o que diferencia um bloco de informações (que pode ser apreendido pelos sentidos como a transmissão de uma mensagem), de um bloco de palavras ou sequências de ações isoladas, sem ligação percebida ou intencional entre elas. Portanto, pode-se inferir que a busca pela relação de causalidade é um impulso natural da audiência.

Em *Orange Is the New Black*, além da preocupação com a motivação dos personagens para criar uma narrativa plausível, há um cuidado para que elas despertem empatia por parte da audiência. Em alguns casos, esse esforço termina por reforçar estereótipos.

### 1.3 O estereótipo como ferramenta de colonização

*É que o preto deve sempre ser apresentado de certa maneira, e, desde o negro do filme Sans pitié — “eu bom operário, nunca mentir, nunca roubar”, até a criada do Duel au soleil, encontramos o mesmo estereótipo.*

Fanon, 2008, p. 47.

#### 1.3.1 Estereótipo: reflexões preliminares

A palavra “estereótipo” deriva de duas palavras gregas, *stereos* (duro, firme) e *typos* (impressão, imagem), que juntas podem ser traduzidas como “impressão sólida”. A pesquisadora Erin Beeghly conta como o termo possivelmente ganhou a conotação que tem hoje:

No fim do século XVIII, tipógrafos franceses desenvolveram uma tecnologia que permitia que livros, periódicos e jornais fossem impressos em massa de forma barata. Eles faziam finas placas de metal e fixavam imagens e palavras a elas, de fato, criando carimbos, que depois podiam ser usados nas prensas. Os tipógrafos chamavam as placas de “estereótipos”, e o processo de imprimir com elas de “estereotipar”. Em 1850, as pessoas tinham começado a usar os termos não apenas para se referir às placas que os tipógrafos usavam, mas também às imagens. Elas também começaram a usar o termo como uma metáfora para qualquer coisa que fosse continuamente repetida sem mudanças (Beeghly, 2015, p. 684)<sup>40</sup>.

A definição original de estereótipo guarda semelhanças com a palavra “meme”, que vem de “mímeses”, repetição. Usada pela primeira vez em 1976 pelo biólogo britânico Richard Dawkins para designar um gene que se repete na natureza, “meme” hoje significa o “meme de Internet”. O meme de Internet, inclusive, se assemelha ao estereótipo ao atribuir um significado fixo para significantes diversos. No entanto, embora o meme seja frequentemente usado para reforçar estereótipos, essa não é uma característica inerente ao gênero. Um exemplo são os memes literários que usam capas de livros pra criar mensagens de humor ou de protesto político.

---

<sup>40</sup> “In the late eighteenth century, French printers developed a new technology that allowed books, journals and newspapers to be cheaply and easily mass-produced. They fashioned thin metal plates and affixed images and words to them, in effect, creating stamps, which could then be used in printing presses. Printers called the metal plates “stereotypes” and the process of printing with them “stereotyping”. By 1850, people had begun to use the terms to refer not just to the plates that printers used, but also to the images produced. They also used the term metaphorically, applying it to anything that was continually repeated without change” (Beeghly, 2015, p. 684).

O conceito moderno de estereótipo, isto é, um bloco de características fixas atribuídas a uma pessoa ou a um grupo, foi definido pela primeira vez pelo escritor estadunidense Walter Lippman (1889-1974), e tem sido objeto de estudo de vários campos da ciência desde o século passado. O juízo de valor sobre ele é variável, ora é tido como um artifício completamente negativo, ora como inevitável, e até útil. Lippman, por exemplo, considerava que o estereótipo era uma maneira de economizar tempo e que sem ele a vida seria bem mais complicada (ou mesmo inviável), “pois a tentativa de lançar sobre todas as coisas um olhar novo e detalhado, ao invés de tratá-las como tipos e generalidades, é exaustiva e, em meio a tantas atividades, fora de questão” (Lippman, 1998, p. 88)<sup>41</sup>.

Nesse mesmo sentido, em 1976, os psicólogos estadunidenses David L. Hamilton e Robert Gifford atribuíram a existência de estereótipos a um efeito do sistema de correlação ilusória, teoria de 1967 que diz que o ser humano tende a associar itens que não têm relação entre si. Esse comportamento seria uma tentativa de simplificar o mundo, usando generalizações e estereótipos (McGarty, 2017).

No entanto, algumas linhas da psicologia consideram que o estereótipo não é apenas um processo interno (de aquisição de informação), e sim uma resposta a estímulos externos, com base em evidências que, se nem sempre verdadeiras, ao menos parcialmente verdadeiras. O estereótipo, assim, seria um mecanismo de avaliação do mundo ao redor (McGarty, 2017; Beeghly, 2015). Essa posição parece se coadunar com o que escreveu Lippman (1998) a respeito da economia de tempo alcançada ao julgar algo comum como parte de uma categoria geral.

No mundo contemporâneo, porém, em geral, o estereótipo é visto de forma negativa, e o ato de estereotipar, algo que deve ser evitado. Alguns teóricos fazem distinção entre ativação do estereótipo e aplicação do estereótipo, sendo o primeiro uma ativação mental de características atribuídas a determinado grupo e o segundo a utilização dessa ativação na tomada de decisão ou na transmissão da ideia estereotipada. Não há um consenso sobre em qual das duas situações (ou se em ambas) um indivíduo estereotipa outro de forma ativa (Beeghly, 2015).

Por fim, a pesquisadora Susan Fiske (2017) chama atenção para o fato de alguns estereótipos (como de gênero, de idade e de classe social) serem menos mutáveis transculturalmente que outros (como de etnia e de religião, por exemplo). Concordamos

---

<sup>41</sup> “for the attempt to see all things freshly and in detail, rather than as types and generalities, is exhausting, and among busy affairs practically out of the question” (Lippman, 1998, p. 88).

parcialmente com a pesquisadora em relação ao estereótipo de etnia, pois se considerarmos especificamente os estereótipos atribuídos à população negra, também haverá poucas variações entre as culturas. No início do Capítulo 2, discorreremos sobre estereótipos na cultura popular.

### 1.3.2 Estereótipo e colonialidade

Para este estudo, porém, nos interessa o estereótipo como ferramenta de colonização. Trata-se do uso do estereótipo com o propósito de manter determinadas pessoas e grupos percebidos como inferiores, incapazes, não-merecedores de melhores condições de vida. Em *Pensamento Feminista Negro* (2019), Patricia Hill Collins enumera três ferramentas para a perpetuação do existir subalterno na sociedade: 1) a estereotipização do subalterno, 2) o apagamento de sua voz, e 3) o discurso diferente da prática, isto é, pregar o decolonialismo, mas não lutar realmente por ele. Esses elementos são usados de forma consciente pelo colonizador com o objetivo de manter as condições de opressão.

A “missão civilizatória” colonial foi a máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas pela exploração inimaginável, violenta violação sexual, controle da reprodução e um horror sistemático (ao dar pessoas vivas para cachorros comerem e ao fazer bolsas e chapéus com as vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas, por exemplo) (Lugones, 2019, p. 360).

A missão colonizadora continua a desumanizar, a humilhar, a tentar silenciar quem se recusa a cumprir o papel que lhe foi dado por quem está no poder (o patriarcado hétero, branco, rico).

Nos países que exploraram mão-de-obra escravizada a partir do século XVI, a classe social é racializada (assim como nos países que são destino de fuga de refugiados). Os estereótipos, como ferramenta de colonização continuada, desempenham um papel essencial na criação de barreiras para impedir que pobres e negros saiam da condição de pobreza, ao dificultar o acesso dessas pessoas a aparelhos de garantia de cidadania, como moradia digna, educação, saúde e lazer. A estereotipização empurra esses grupos para uma situação de insegurança social insustentável, pois os coloca em uma posição de inacessibilidade que vai além da existência de espaços de acolhimento (posições de emprego, espaços de lazer etc.), pois, mesmo quando existem, não estão disponíveis para eles.

Vamos usar como exemplo a campanha de desvalorização dos moradores de favelas e periferias no Brasil, que acontece há mais de um século sendo um exemplo do poder de destruição do estereótipo. A construção de uma imagem atrelada ao romance de Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1984), retrata o nascimento do estereótipo do morador de periferia. Além

disso, as favelas e periferias são o lugar de intersecção de grande parte dos grupos subalternizados, sobre quem se cruzam diversas opressões.

Henri Lefebvre (1901-1991), em *O direito à cidade* (2011), explica que após a Revolução Industrial, as cidades foram reorganizadas com base na lógica capitalista. Isso quer dizer que a distribuição populacional não foi planejada para promover condições básicas de moradia a todos, mas sim com foco nos elementos facilitadores das relações comerciais, com concentração dos meios de ação e das pessoas que os detém em um mesmo local. No Brasil, a elite queria se livrar dos cortiços instalados nos centros das grandes cidades, e, para isso, resolveu que tanto os lugares quanto seus moradores eram fontes de doenças.

Percebido [o cortiço] como o espaço, por excelência, do contágio das doenças e do vício, sua denúncia e condenação pelo discurso médico-higienista foram seguidas por medidas administrativas: primeiro, uma legislação proibindo a construção de novos cortiços no Rio; em seguida, uma verdadeira "guerra" que resultou na destruição do maior de todos, o "Cabeça de Porco"; e finalmente, a grande reforma urbana do prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906,8 que se propunha a sanear e civilizar a cidade acabando com as habitações anti-sanitárias (Valladares, 2000, n.p.).

Não há dúvidas, assim, em relação ao funcionamento da engrenagem: o início do processo foi a indignação social, alimentada pela percepção negativa dos cortiços pela população. Esse fato fica ainda mais evidente nos adjetivos atribuídos aos moradores do cortiço:

No Rio de Janeiro, assim como na Europa, os primeiros interessados em esmiuçar a cena urbana e seus personagens populares voltaram sua atenção para o cortiço, considerado no século XIX como o locus da pobreza, espaço onde residiam alguns trabalhadores e se concentravam, em grande número, vadios e malandros, a chamada "classe perigosa" (Valladares, 2000, n.p.).

A destruição do *Cabeça de Porco* está relacionada ao nascimento do *Morro da Providência*, que mais tarde se tornaria o *Morro da Favella* (Valladares, 2000), primeira favela do Brasil. Foi para lá que foram mandados os soldados vindos da Guerra de Canudos (1896-1897). As favelas já existiam antes da ocupação do Morro da Providência pelos soldados de Canudos, no entanto, a relação entre a favela e os soldados, que Valladares (2000) chama de “mito da origem da favela”, foi reproduzida como oficial. A relação com os quilombos foi apagada. Quais as implicações da escolha da narrativa mitológica?

A implicação automática é a transferência do ambiente descrito por Euclides da Cunha em *Os Sertões* para os morros cariocas, isto é, a atribuição de uma identidade ficcional ao morro. “Não foi simplesmente Canudos, não foi uma povoação de Canudos qualquer que desempenhou o papel de mito de origem da favela carioca. Foi o arraial de Canudos descrito em *Os sertões* de Euclides da Cunha” (Valladares, 2000), foi o povo sertanejo.

A popularidade dessa identificação não surgiu da força literária do registro de Euclides da Cunha (embora esta seja incontestável). Em *Os Sertões* (1984), as pessoas apenas encontraram

respaldo para uma ideia que já circulava na sociedade, “a ideia de que a origem dos problemas brasileiros se encontrava na existência de dois Brasis: um bárbaro, estagnado e primitivo, e outro mais suscetível de acolher a influência das correntes modernizantes” (Almeida, 2019). Ainda, a ideia de que um fator determinante para essa disparidade de desenvolvimento era a raça. O sertanejo era mestiço,

E o mestiço — mulato, mamaluco ou cafuz — menos que um intermediário, é um decaído, sem a energia física dos ascendentes selvagens, sem a altitude intelectual dos ancestrais superiores. Contrastando com a fecundidade que acaso possua, ele revela casos de hibridez moral extraordinários: espíritos fulgurantes, às vezes, mais frágeis, inquietos, inconstantes, deslumbrando um momento e extinguindo-se prestes, feridos pela fatalidade das leis biológicas, chumbados ao plano inferior da raça menos favorecida. Impotente para formar qualquer solidariedade entre as gerações opostas, de que resulta, reflete-lhes os vários aspectos predominantes num jogo permanente de antíteses. E quando avulta — não são raros os casos — capaz das grandes generalizações ou de associar as mais complexas relações abstratas, todo esse vigor mental repousa (salvante os casos excepcionais cujo destaque justifica o conceito) sobre uma moralidade rudimentar, em que se pressente o automatismo impulsivo das raças inferiores (Euclides da Cunha, *Os Sertões*, 1984, n.p.)

Contextualizado o pensamento corrente no início do século XX, Almeida (2019) transcreve as ideias do médico, antropólogo e eugenista Nina Rodrigues, citado por Euclides da Cunha em *Os Sertões*:

não se poderia exigir que as “raças distintas” respondessem por seus atos perante a lei com igual plenitude de responsabilidade penal, pois não teriam, ainda, adquirido o desenvolvimento físico e a soma de faculdades psíquicas suficientes para reconhecer, num caso dado, o valor de seu ato (discernimento) e para decidir livremente se comete ou não o crime (livre arbítrio) (Nina Rodrigues *apud* Almeida, 2019, p. 50).

Como escreve Almeida, Nina Rodrigues, assim, retirava dos que considerava como pertencentes a “raça inferiores”, o direito à posse da palavra. “Decaído”, “impotente para formar solidariedade”, “incapaz de discernir”. Convenientemente, o colonizador justifica a dominação ao apresentar a imagem ficcionalizada (estereotipada) do subalterno sempre como ser inferior, incapaz, perigoso, mau. Um exemplo é o preconceito que as religiões de matriz africana sofrem no Brasil, onde, não raro, os rituais são vistos como “satânicos” ou “do mal<sup>42</sup>”. A demonização dos elementos culturais dos povos subalternizados, sua estereotipização, apropriação e banalização levam ao apagamento cultural dos povos subalternizados, como reflete Bhabha:

A presença negra atravessa a narrativa representativa do conceito de pessoa ocidental: seu passado amarrado a traiçoeiros estereótipos de primitivismo e degeneração não produzirá uma história de progresso civil, um espaço para o Socius; seu presente, desmembrado e deslocado, não conterà a imagem de identidade que é questionada na dialética mente/corpo e resolvida na epistemologia da aparência e realidade. Os olhos

<sup>42</sup> No início de 2021, um cantor paraibano perdeu centenas de seguidores em uma rede social horas depois de postar uma foto abraçando uma entidade em um ritual religioso. ‘INTOLERÂNCIA RELIGIOSA’?! Cantor de João Pessoa se assume umbandista e perde centenas de seguidores no *Instagram*. **Portal Polêmica Paraíba**, 7/2/2021. Disponível em: < <https://www.polemicaparaiba.com.br/paraiba/intolerancia-religiosa-cantor-de-joao-pessoa-se-assume-umbandista-e-perde-centenas-de-seguidores-no-instagram/>>. Acesso em 9 fev. 2021.

do homem branco destroçam o corpo do homem negro e nesse ato de violência epistemológica seu próprio quadro de referência é transgredido, seu campo de visão perturbado (Bhabha, 1998, p. 73).

Uma pessoa negra no Brasil tem sete vezes mais chance de ser baleada por um policial que uma pessoa branca (Gevac, 2020). Apenas 1 em cada 10 alunos matriculados em escolas particulares na cidade de São Paulo é negro (Inep, 2020). A marginalização geográfica e identitária dos moradores de periferias e favelas, em especial da população negra, é uma construção. A utilização de características desabonadoras do caráter atreladas ao local de moradia é um artifício em vigor há mais de um século para justificar a aniquilação das parcelas subalternizadas da população.

Como sabemos, Homi Bhabha (1998) argumenta que o estereótipo é a ferramenta de opressão mais poderosa do discurso. Não é verdadeiro, mas tem aparência de verdade e é imediatamente assimilado como tal, sendo, portanto, difícil de ser refutado em um diálogo. O estereótipo anula a individualidade do estereotipado, silenciando seu existir genuíno. Uma vez consolidado, o estereótipo anula a realidade e a individualidade, transformando a pessoa ou grupo estereotipado em um produto. Esse produto pode, inclusive, servir ao colonizador.

No 2º episódio da 7ª temporada, a empresa que administra Litchfield está procurando um novo chefe dos guardas entre a equipe. Linda Ferguson, vice-presidente da empresa que administra Litchfield, está realizando as entrevistas. Linda era a antiga responsável pela compra de suprimentos para o presídio, e durante a rebelião, foi confundida com uma das presas e mandada para uma penitenciária de segurança máxima. Sua identidade verdadeira só foi descoberta segundos após ela ter sua cabeça raspada – a prisão estava tendo um surto de piolhos. Para não ser processada, a empresa transformou Linda em vice-presidente. Portanto, o telespectador sabe que Linda é despreparada para a função e que seu objetivo é cortar gastos, não importa como.

Uma das entrevistadas é Tamika Ward. Bem articulada, ela faz uma boa entrevista, principalmente após dizer que não pretende gastar mais dinheiro com o presídio. Linda gosta do que ouve, mas fica realmente empolgada por Tamika, que é negra e mulher, ter uma “boa imagem para a empresa”. Isso fica evidente quando ela olha fixamente para o cabelo de Tamika e diz “eu amo a aparência do seu cabelo, é tão...”, ao mesmo tempo em que estende a mão e se inclina para tocar a entrevistada. A cena, e a frase de Linda, são cortadas antes que ela alcance Tamika, deixando o complemento do comentário e a imagem da mão de Linda no cabelo de Tamika a cargo do telespectador. A imagem de Tamika, que quer muito o emprego, é a última coisa que o telespectador vê.

A atitude da vice-presidente é violenta. Comentando especificamente um caso de uma mulher que teve seu cabelo tocado, Grada Kilomba analisa que “a diferença é usada como uma marca para invasão. Ser tocada, assim como ser interrogada, é uma experiência de invasão” (Kilomba, 2019, p. 121). Além da invasão do corpo, há violação de um elemento cultural. O cabelo afro é um cabelo político, e símbolo de resistência.

[...] negras e negros foram pressionadas/os a alisar o "cabelo ruim" com produtos químicos apropriados, desenvolvidos por indústrias europeias. Essas eram formas de controle e apagamento dos chamados "sinais repulsivos da negritude". Nesse contexto, o cabelo tornou-se o instrumento mais importante da consciência política entre africanas/os e africanas/os da diáspora. *Dreadlocks*, rasta, cabelos crespos ou "black" e penteados africanos transmitem uma mensagem política de fortalecimento racial e um protesto contra a opressão racial. Eles são políticos e moldam as posições de mulheres negras em relação à raça, gênero e beleza (Kilomba, 2019, p. 127).

Essa mensagem política pode ser **Imagem 5**. Linda se inclina para tocar no cabelo de Tamika. usada pelo colonizador como propaganda e prova de que ele é “politicamente correto”. É o que Linda faz com Tamika, e o que diversas marcas fazem para ganharem popularidade com certos nichos, colocam minorias nos pôsteres e nas propagandas sem realmente investir em políticas de promoção da igualdade, nem dentro de suas empresas, nem na sociedade.

Linda já tinha sinalizado a monetização das lutas de minorias antes. No 12º episódio da 6ª temporada, quando ela está organizando a gravação do vídeo para promover a PolyCon, ela pede a Natalie, então diretora do presídio:



Fonte: Montagem com imagens de captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 7, episódio 2.

LINDA: Só me dá suas melhores prisioneiras, em uma variedade de cores.  
 NATALIE: Saindo uma propaganda da Benetton.  
 LINDA: Eu adorava os suéteres deles no Ensino Médio (*Orange Is the New Black*, temporada 6, episódio 12)<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> “LINDA: Just give me some of your best inmates in an assortment of colors

NATALIE: One Benetton ad coming up

LINDA: I used to love their sweaters in high school” (*Orange Is the New Black*, temporada 6, episódio 12).

Linda fala com Natalie como se estivesse em um balcão de uma loja, pedindo produtos. Não é uma referência qualquer, ela está tratando a diversidade como um produto lucrativo. A ironia vem da resposta de Natalie, que menciona uma empresa famosa por suas propagandas inclusivas.

A falta de precisão do estereótipo pode ser apontada quando se olha para a generalização que este propõe, isto é, para o fato de que ele desconsidera as características individuais. No entanto, o problema vai ainda mais longe: as impressões propagadas pelo estereótipo não são aleatórias, mas uma construção proposital para deslegitimação de populações subalternas. São desabonadoras, negativas.

Finalmente, por fazer uso de uma combinação de crenças inverídicas, mas que se combinam em uma rede autofágica costurada pelo reducionismo da complexidade humana, a informação anunciada pelo estereótipo é reconhecida imediatamente como verdade, mesmo que não possa ser explicada racionalmente. A rápida compreensão da informação e sua aparência de verdade fazem do estereótipo um viral, ao mesmo tempo em que a falta de profundidade e a objetividade apenas aparente tornam muito difícil desconstruir as crenças plantadas por ele dentro de um diálogo.

#### **1.4 Realismo, verossimilhança e estereótipo na ficção**

*A cultura só emerge como um problema, ou uma problemática, no ponto em que há uma perda de significado na contestação e articulação da vida cotidiana entre classes, gêneros, raças, nações.*

(Bhabha, 1998, p. 63)

A representação do real pela arte (ou “realismo”, que grafamos com letra inicial minúscula para diferenciar de “Realismo”, escola literária) é discutida pelo menos desde a antiguidade clássica como uma questão central. Já no século IV a.C., por exemplo, em *A República*, de Platão, o personagem Sócrates reflete sobre a imitação da realidade pelos artistas (mímese), e defende o banimento dos poetas da cidade, pois estes não provocariam, com seus escritos, atitudes virtuosas da audiência. Não seriam, em outras palavras, boa influência para a sociedade.

Se, por um lado, a origem do realismo está ligada à tentativa do sujeito de eternizar a si mesmo e vencer o tempo (Bazin, 1998), ao “copiar-se” em palavras, imagens e sons, por outro lado, o motivo para tanto interesse nessa representação, desde o exílio defendido por Sócrates

**Imagem 6.** “As duas Fridas”, Frida Kahlo, 1939: autorretrato desafia o realismo formal.



Fonte: Domínio público.

até a invasão, em 2019, da Bienal do Livro na cidade do Rio de Janeiro, por fiscais da prefeitura em busca de uma HQ<sup>44</sup>, tem origens menos artísticas: é o potencial da arte para influenciar o comportamento social, e, principalmente, a disputa pelo controle desse poder que fomenta incentivos e censuras.

Na segunda metade do século XIX, o Realismo surgiu como estilo revolucionário, propondo colocar o sujeito comum e situações corriqueiras em evidência na narrativa: isso em oposição aos heróis românticos, o burguês e até o operário. Ao mesmo tempo, porém, em que o

Realismo se consolidava como movimento, várias áreas de conhecimento voltaram seu interesse para a subjetividade do comportamento humano, para a luta de classes e para as representações sociais, inclusive nas artes<sup>45</sup>. Qual realidade está sendo representada, por quem, como, quando e onde? Quem é o sujeito comum? Ficou evidente que o sujeito ordinário do Realismo nada tinha de espontâneo, ao contrário, já que o personagem que poderia ser “qualquer um” é diluído em uma massa uniforme, tornando-se a industrialização de uma existência que se vende como individualizada, mas que não representa ninguém, como avalia Michel de Certeau (1998):

Assim, na aurora da modernidade, no século XVI, o homem ordinário aparece com as insígnias de uma desventura geral que ele transmuda em derrisão. Assim como é desenhado em uma literatura irônica, aliás típicas dos países do Norte e de uma inspiração já democrática, “embarca” na apertada nau humana dos insensatos e dos mortais, inversão da Arca de Noé, pois leva ao extravio e à perda. Fica aí encurralado na sorte comum. Chamado “Cada um” (nome que trai a ausência de nome), este anti-herói é também *Ninguém*, *Nemo*, da mesma forma que o *Everyman*, em inglês, se torna o *Nobody* ou *Jeddermann* alemão se torna *Niemand*. (Certeau, 1998, p. 60).

Como resposta, a partir do século XX, na arte, o Modernismo e, com experimentações mais radicais, o Pós-modernismo, levaram adiante esses questionamentos, que se traduziram,

<sup>44</sup> A HQ *Vingadores: a cruzada das crianças* (Salvat, 2016), da coleção de *graphic novels* da *Marvel*, desagradou o então prefeito do Rio de Janeiro, Marcelo Crivella, por conter um beijo homoafetivo entre dois personagens. Em 5 de setembro de 2019, Crivella determinou o recolhimento dos exemplares, e não foi atendido pela direção da Bienal. Em paralelo, Crivella se manifestou sobre o caso em suas redes sociais, o que levou a discussão a público. Na manhã de 6 de setembro de 2019, os fiscais da Secretaria de Ordem Pública invadiram a feira com o objetivo de recolher a HQ, porém, não encontraram mais nenhum exemplar da obra, esgotada em menos de meia-hora após a abertura do evento naquele dia, como parte de uma resposta do público contra a censura imposta por Crivella.

<sup>45</sup> Nesse período, o alinhamento de avanços em diversas áreas do conhecimento produziu a semiótica, o estruturalismo e a psicanálise, em uma convergência de ideias voltadas para a valorização da subjetividade.

em grande parte, em representações antirrealismo<sup>46</sup>, que não deixavam dúvida sobre a obra não ser uma cópia, mas uma construção, antinatural, e, podemos afirmar, metaficcional. Uma palavra nova para uma prática antiga, inerente à produção ficcional, mas com uma nova função.

Jenji Kohan aproveitou o argumento do livro de memórias de Piper Kerman para se debruçar sobre a vida de mulheres com as mais diversas histórias, contadas de um ponto de vista feminino, geralmente evitando a hipersexualização comum aos filmes de mulheres presas. Para alcançar esse resultado, há uma preocupação com a verossimilhança estética, presente já na abertura da série, que mostra recortes dos rostos de 52 ex-detentas reais (inclusive Kerman), ao som da música *You've got time*, de Regina Spektor. Outra característica que denota essa preocupação é a diversidade do elenco, que exhibe corpos reais e divergentes do padrão hollywoodiano, e rostos com pouca ou nenhuma maquiagem. Nesse sentido, García e Aguado-Peláez comentam que

Essa subversão audiovisual permite que as protagonistas, e, dessa forma, as espectadoras, se reapropriem de seus corpos ao não se colocar unicamente como objeto para ser olhado, mas se construindo como sujeito em meio à variedade de cores, formas e tamanhos que são mostrados. Ainda, a heterogeneidade de formatos de corpos também reflete a vida de cada uma delas através de realidades em que se cruzam diferentes eixos de dominação” (García; Aguado-Peláez, 2017, p. 410)<sup>47</sup>.

A arte tem o poder de proporcionar reflexões e questionamentos sobre a ordem posta das coisas. Pode, porém, ser utilizada para um fim completamente diverso: naturalizar estruturas padronizadas de acordo com o entendimento dos grupos dominantes. Nesse caso, funciona como reforço de estereótipos, como mostramos em seguida.

O papel da arte no reforço dos estereótipos passa por dois fatores: a tentativa de representação da “verdade” pela ficção através do realismo e a utilização da arte, desde a antiguidade clássica, para consolidação de um padrão de comportamento considerado adequado. Se, por um lado, toda arte é, de alguma forma, representação do real (considerando todas as coisas no mundo objetivo e no mundo subjetivo como reais), por outro lado, há discussões sobre os limites dessa representação, seu propósito e seu efeito estético.

A análise do texto literário e de seu poder de influência no comportamento humano abarca, necessariamente, a determinação dos limites do realismo (enquanto representação da

<sup>46</sup> No entanto, não necessariamente antirrealistas (voltaremos a esse ponto no Capítulo II).

<sup>47</sup> No original: “Esta subversión audiovisual permite que las protagonistas, y con ello las espectadoras, se reapropian de sus cuerpos al no configurarse únicamente como objeto para ser mirado, sino construyéndose como sujetas en torno a la variedad de colores, siluetas y tamaños que se exhiben. Además, la heterogeneidad de figuras corpóreas también relata las vidas de cada una de ellas a través de unas realidades en las que interseccionan diferentes ejes de dominación” (García; Aguado-Peláez, 2017, p. 410).

realidade) dentro de uma perspectiva crítico-teórica. Convergimos, neste sentido, com os franceses Etienne Balibar e Pierre Macherey.

Em *Literature as an ideological form* (2001), Balibar e Macherey defendem que o ponto de partida da literatura não é o real, mas as contradições ideológicas presentes na sociedade. Como é impossível resolver, de verdade, essas contradições, a arte oferece soluções de fantasia, sem aplicação prática (mas que aparentam o contrário). Com uma abordagem materialista dialética para a questão, os autores consideram que não é possível nem mesmo classificar literatura como ficção (fantasia baseada na realidade):

Literatura não é ficção, uma imagem ficcional do real, porque ela não pode ser definida simplesmente como uma representação, uma aparência de realidade. Por um processo complicado, literatura é a produção de uma certa realidade, certamente (e não se pode enfatizar isso o suficiente), não de uma realidade autônoma, mas de uma realidade material, e de um certo efeito social (vamos encerrar com isto). Literatura, portanto, não é ficção, mas a produção de ficções: ou melhor, a produção de efeitos de ficção (e, em primeiro lugar, a fornecedora de meios materiais para a produção de efeitos de ficção) (Balibar; Macherey, 2001, p. 137)<sup>48</sup>.

Dentro dos efeitos de ficção está a produção, pela literatura, do efeito de real. Roland Barthes (2011), em posição que corrobora os argumentos de Balibar e Macherey, afirma que o real apresentado pelo realismo é ilusão referencial: “É a categoria do real (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada” (p. 190). É importante ressaltar que essa categoria do real é cuidadosamente construída, de modo a plasmar-se como verossimilhança, não sendo (na falta de uma palavra melhor) natural.

O funcionamento desse sistema depende da identificação do leitor de si mesmo, dos personagens e do autor como sujeito (no sentido jurídico da palavra, como indivíduo detentor de direitos e obrigações), conforme apontam Balibar e Macherey (2001). Essa identificação pode ser forjada de várias maneiras.

O homem “comum”, assim, é um dever-ser. Não é uma representação, é um modelo, e não um modelo qualquer, é um modelo *adequado*. Adequado a quê? Gérard Genette (2015) analisa que o dever-ser é baseado na opinião social, sendo, portanto, ideológico<sup>49</sup>, protótipo de uma realidade moldada de acordo com o que foi decidido ser desejável. A opinião social, por sua vez, é resultado de várias forças que disputam poder sobre o coletivo (e que acabam

---

<sup>48</sup> “Literature is not fiction, a fictive image of the real, because it cannot define itself simply as a figuration, an appearance of reality. By a complex process, literature is the production of a certain reality, not indeed (one cannot over-emphasize this) an autonomous reality, but a material reality and of a certain social effect (we shall conclude with this). Literature is not therefore fiction, but the production of fictions: or better still, the production of fiction-effects (and in the first place the provider of the material means for the production of fiction-effects)” (Balibar; Macherey, 1978, p. 137).

<sup>49</sup> Sobre ideologia, cabe a advertência de Lukács (2010, p. 14): “Quem quer que veja nas ideologias o produto mecânico e passivo do processo econômico que lhes serve de base nada compreenderá da essência e do desenvolvimento delas”.

sobressaindo entre as tentativas individuais de autonomia). O conceito de “desejável”, portanto, é variável de acordo com os movimentos de comando da organização social, e a verossimilhança (efeito de real ou do que se quer vender como real) é uma questão de julgamento transhistórico, subjetivo e mutável<sup>50</sup>. Cai-se, aqui, na invenção ideológica de um modelo de sociedade<sup>51</sup>.

De escola em escola, ressoa a exortação ao natural. Por que não se criou a “verdadeira” escola natural, que não deixaria lugar para nenhuma outra escola natural? Por que se pode aplicar o qualificativo de realista a cada uma das escolas (e, ao mesmo tempo, a nenhuma delas)? (Tomachevski, 2013, p. 333)

A provocação de Tomachevski dialoga com a impossibilidade de a literatura (e a arte em geral) representar a realidade, pela própria inexistência de uma realidade “universal” quanto pela inexistência de uma linguagem capaz de fazê-lo, como elabora McCaffrey (1979):

Nenhum padrão de interpretação, seja ele dado pelo romance, pela ciência, pela história ou pela psicologia, pode esperar “espelhar a realidade”, porque “realidade” e “verdade” são, elas próprias, abstrações ficcionais cuja validade tem se tornado cada vez mais questionável conforme o século avança (McCaffrey, 1979, n.p.)<sup>52</sup>.

No pós-Segunda Guerra, a exaltação do homem comum dá lugar a uma necessidade de se destacar na multidão. David Foster Wallace (2020) comenta este momento:

Não tenho certeza de por que, ou de como isso aconteceu. Provavelmente há várias conexões a serem traçadas — com o Vietnã, a cultura jovem, Watergate e a recessão, e o crescimento da Nova Direita — mas a questão é que muitos dos comerciais mais eficientes de TV agora fazem seus apelos ao espectador solitário de uma maneira totalmente diferente. Agora produtos são anunciados principalmente como algo que ajudará o espectador a “expressar a si mesmo”, “afirmar sua individualidade”, “se destacar na multidão” (Wallace, 2020, p. 113).

Wallace relaciona a mudança de estratégia comercial a uma mudança da percepção da audiência (estadunidense) à arte:

O fato é que a reutilização do cool pós-moderno por parte da TV evoluiu como uma solução inspirada para o problema de manter-o-João-ao-mesmotempo-alienado-de-e-parte-da-multidão-de-um-milhão-de-olhos. [...] E isso se refletiu por sua vez numa mudança mais ampla na percepção dos EUA de como a arte deve funcionar, uma transição em que a arte passa de exemplificação criativa de valores reais para rejeição criativa de valores falsos (Wallace, 2020, p. 116).

<sup>50</sup> “A diferença entre o relato ‘arbitrário’ e o relato ‘verossimilhante’ não depende, no fundo, senão de um julgamento de ordem psicológica ou de outra exterior ao texto e eminentemente variável: segundo a hora e o lugar, toda narrativa ‘arbitrária’ pode tornar-se ‘verossimilhante’, e reciprocamente” (Genette, 2015, p. 102).

<sup>51</sup> Essa ideia é de Hutcheon: “Em sua formulação mais extrema, o resultado é o de que o consenso se transforma na ilusão de consenso, seja ele definido em termos da cultura de minoria (erudita, sensível, elitista) ou da cultura de massa (comercial, popular, tradicional), pois ambas são manifestações da sociedade do capitalismo recente, burguesa, informacional e pós-industrial, uma sociedade em que a realidade social é estruturada por discursos (no plural) - é isso que o pós-modernismo procura ensinar” (Hutcheon, 1991, p. 24).

<sup>52</sup> “No pattern of interpretation, whether it be provided by the novel, science, history or psychology, can hope to ‘mirror reality’ or ‘tell the truth’ because ‘reality’ and ‘truth’ are themselves fictional abstractions whose validity has become increasingly suspect as this century has proceeded” (McCaffrey, 1979, n.p.).

De fato, podemos verificar que a manipulação da estética literária para manutenção das estruturas de poder dominantes parece estar sempre no encalço das vanguardas. No entanto, como demonstraremos a seguir, as audiências têm cada vez mais acesso à informação, a uma diversidade maior de vozes, o que torna mais difícil que as tentativas de reprodução de estereótipos – ao menos as mais óbvias – sejam acatadas sem que se levante uma discussão pública sobre o assunto.

### 1.5 Estereótipo, (meta)ficção e políticas da narrativa

A naturalização das formas de opressão é conseguida por um jogo de poder: em geral, quem diz o que é normal é quem está no poder, e o senso comum é construído pela reprodução da realidade previamente definida, fruto dos desejos da classe dominante burguesa. O estereótipo, conforme Homi Bhabha, é uma parte essencial nessa estratégia de colonização:

O estereótipo não é uma simplificação porque é uma falsa representação de uma dada realidade. É uma representação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais (Bhabha, 1998, p. 117).

A utilização de estereótipos na ficção não é realizada de forma ingênua. Em contexto audiovisual, a construção ficcional pode inclusive ter um coeficiente de realismo mais acentuado, dada a representação indexical e icônica inerente à imagem fotográfica e em movimento. A depender do tipo de montagem e do grau de naturalismo adotados, o universo representado pode constituir-se ainda mais efetivamente verossímil que na ficção literária, lembrando de modo mais contundente a própria vida. Teresa de Lauretis (2019) comenta que

Claramente, se aceitarmos que o cinema trabalha com produção de signos, a ideia de não-intervenção é pura fantasia. O signo é sempre um produto. O que a câmera de fato captura é o mundo ‘natural’ da ideologia dominante” (Lauretis, 2019, p. 14)<sup>53</sup>.

Pensar no signo como produto escancara a intenção da indústria de ficção ao colocar pessoas negras em posições subalternas nos enredos. Os personagens aparecem em condição de servidão (motoristas, empregadas domésticas), têm famílias desestruturadas (pai ou mãe desaparecidos ou presos), estão envolvidos com atividades ilegais.

Considerando as produções audiovisuais, por décadas essa postura foi tolerada sem contestações, ou melhor, sem contestações com força capaz de modificar a forma de fazer da

---

<sup>53</sup> “Clearly, if we accept that cinema involves the production of signs, the idea of non-intervention is pure mystification. The sign is always a product. What the camera in fact grasps is the “natural” world of the dominant ideology” (Lauretis, 2019, p. 14).

indústria. Mesmo com o movimento modernista e mais tarde, com o pós-modernista, coisas esdrúxulas como o *blackface* foram julgadas aptas a serem veiculadas.

O ator Laurence Olivier, por exemplo, foi inclusive indicado ao Oscar em 1966 por sua performance em *Otelo*, de Stuart Burge, usando a “pintura”. De forma semelhante, produções satirizando mulheres, homossexuais, pessoas gordas, pessoas com deficiência e estrangeiros fazem parte da memória recente da televisão brasileira, notadamente nos programas de humor, mas, também, nos dramas e telenovelas.

**Imagem 7.** Laurence Oliver e Maggie Smith, em *Otelo* (1965).



Fonte: *The Film Experience* (2020).

**Imagem 8.** Laurence Olivier e Vivien Leigh em *Fogo sobre a Inglaterra* (1937)



Fonte: *Cinema Clássico* (2019).

Os avanços nas pautas de diversidade, fruto de mais de um século de luta dos movimentos sociais organizados (movimento negro, movimento feminista) levaram, principalmente a partir dos anos 1970, a mudanças embrionárias no foco e no teor do pensar e do produzir cultura. A influência da escola marxista, que considera cultura como algo politicamente carregado, contribuiu para esse processo.

Na prática, porém, quase 50 anos mais tarde, o apagamento de minorias e a reprodução de estereótipos seguiam naturalizados. Foi apenas em 2016 que o cinema sofreu a primeira crítica de repercussão global pela ausência de diversidade. Após a indicação, pelo segundo ano consecutivo, exclusivamente de atores e atrizes brancos ao Oscar, a *hashtag* #oscarssowhite, criada pela escritora e ativista April Reign e impulsionada pelo ator, diretor e roteirista Spike Less, ganhou destaque como denúncia de um sistema racista, e tornou inadiável a necessidade de inclusão.

Não se trata de uma reforma imediata ou mesmo de um crescimento linear na representatividade<sup>54</sup>. O ano de 2019, por exemplo, teve o maior número de vencedores negros na história da premiação (sete), mas, em 2020 o número de indicações voltou a cair. Segundo o portal Adoro Cinema<sup>55</sup>, até 2019, apenas 2% das estatuetas haviam sido entregues para negras e negros.

Nos seriados, a situação não é muito diferente. A falta de representatividade negra vai desde o apagamento total - as séries *Friends* (NBC, 1994-2004)<sup>56</sup> e *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), por exemplo, têm no elenco principal apenas brancos - ao uso de pessoas negras como figurantes e personagens secundários. Porém, é possível perceber avanços nas séries lançadas a partir do início deste século. *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-) atualmente em sua 18ª temporada, traz personagens negros em posição de poder, assim como *How to Get Away with Murder* (ABC, 2014-2020) e *Scandal* (ABC, 2012-2018). Além disso, o racismo tem sido abordado de forma direta ou indireta com mais frequência, muitas vezes com a utilização da metalinguagem, como é o caso da já mencionada *Grey's Anatomy* e mesmo de séries sem personagens principais negros, como *Modern Family* (ABC, 2009-2020). A tomada de consciência pela indústria pode levar bastante tempo. Após mais de 25 anos da estreia da série, a produtora de *Friends*, Martha Kauffman, anunciou, em julho de 2022, que vai doar US\$ 4 milhões para um programa de estudos africanos e afro-americanos da universidade onde estudou, no estado de Massachussetts, EUA. Ela se disse envergonhada pela falta de diversidade na série.

**Imagem 9.** *Friends*: elenco principal é todo branco.



Fonte: *Forbes* (2019).

**Imagem 10.** *Sex and the City*: uma Nova York sem negros.



Fonte: *Portal G1* (2021).

<sup>54</sup> Estamos falando, aqui, de representatividade com base apenas em dados quantitativos, e não qualitativos, como tempo de tela, protagonismo, construção do personagem, reprodução ou não de estereótipos, o que, certamente, mostraria um cenário ainda mais desolador.

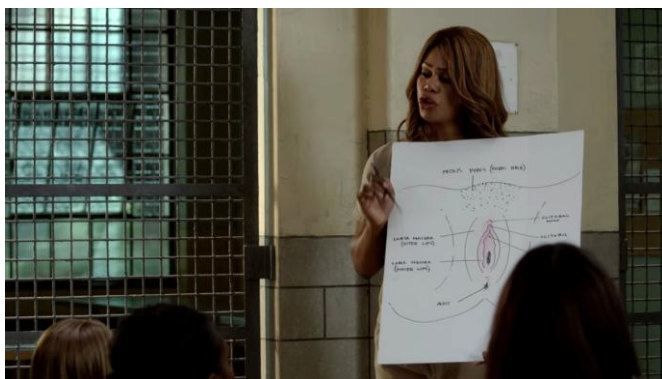
<sup>55</sup> <<http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-151831>>. Acesso em 13 jan. 2021

<sup>56</sup> *Friends*, inclusive, é acusada de ser plágio da série *Living Single* (Fox, 1993-1998), que tem um roteiro praticamente igual, mas com atores negros.

*Orange Is the New Black* se destaca pela diversidade do elenco, distanciando-se do padrão branco-hétero-jovem-magro da indústria do audiovisual. Porém, a série vai além. Se várias produções escalam apenas um personagem oriundo de grupos subalternizados, no que parece uma tentativa de preencher a cota de diversidade exigida pelos politicamente corretos e não um trabalho real de inclusão, *Orange* apresenta grupos inteiros de mulheres negras, mulheres latinas, mulheres *queer*. Essa dinâmica dá à série a chance de explorar interações em que as latinas (e as mulheres negras, as mulheres *queer* etc.) falam entre elas apenas como indivíduos, não como representantes de toda uma população, o que tende acontecer quando esses contrastes são explorados. É mais um recurso que contribui para a humanização dessas mulheres, pois, ao tirar a focalização do estereótipo por reduzir o contraste, as mostra como iguais, e dá à audiência a chance de percebê-las como “Eu”, não como “Outro”.

*Orange*, inclusive, fala diretamente de pertencimento no momento em que Piper chega à Litchfield, e as detentas explicam a ela que há o grupo das brancas, das latinas, das negras e das “outras”, que reúne as presas que não se encaixam em nenhum dos grupos maiores. A crítica social fica por conta da reação de Piper, cuja alienação em relação à gentrificação social fica evidente com a surpresa ante a essa divisão.

**Imagem 11.** Sophia dá aula de anatomia feminina.



Fonte: captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 2, episódio 4.

Na linha de diversidade adotada pela série, a inclusão de uma personagem trans, Sophia Burset, interpretada por uma atriz trans, Laverne Cox, merece destaque por diversos motivos. Em primeiro lugar, pela existência de poucas personagens trans em obras ficcionais de grande alcance. Em segundo lugar, por se tratar de uma personagem com uma

curva de desenvolvimento bem trabalhada, e que tem, assim como as outras personagens da série, sua humanidade resgatada pela construção narrativa. Ela não é uma “aberração”, e resiste a esse rótulo.

Sophia Burset é responsável pelo salão da prisão, e tem, de forma geral, um bom relacionamento com as presas. Ao longo dos episódios, ela passa por situações muitas vezes cômicas, que exploram sua transexualidade de forma leve. No 4º episódio da 2ª temporada, por exemplo, ela dá uma aula de anatomia às outras presas, que estavam confusas sobre suas genitais. “Eu mesma projetei uma”, diz Sophia.

**Imagem 12.** Sophia é mandada para a solitária após pedir mais segurança na prisão.



Fonte: Montagem com imagens de captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 3, episódio 12.

Conforme a audiência fica sabendo através dos *flashbacks*, Sophia nasceu como Marcus Buset, bombeiro, que foi preso por fraudar cartões de crédito para pagar pelas cirurgias de modificação corporal dentro do processo de transexualização<sup>57</sup>. No começo da série, Sophia continua casada com a mãe do filho dela, de quem recebe apoio, apesar das dificuldades que a relação enfrenta pela transição de Sophia e pela prisão. No decorrer da trama, a esposa de Sophia demonstra vontade de namorar outras pessoas, e recebe a bênção da detenta para seguir sua vida. Na 6ª temporada, ao ser solta após um acordo para não processar a empresa que administra a prisão por maus tratos (ela foi trancada por 6 meses na solitária), é a esposa que está do lado de fora para recebê-la.

Situações dramáticas também atingem a personagem. Sophia sofre transfobia e, vítima, é posta ilegalmente na solitária no 12º episódio da 3ª temporada “para sua própria proteção”. A penalidade acontece quando ela ameaça denunciar a prisão por falta de segurança para as detentas, após ser agredida. Uma vez na solitária, ela é privada do acesso ao seu tratamento hormonal e, humilhada pelo castigo injusto, tenta se matar. Depois da agressão e antes de saber que vai para a solitária, Sophia conversa

<sup>57</sup> Existe divergência sobre o termo correto para designar as cirurgias de mastectomia, implante de silicone e de modificações genitais destinadas a homens e mulheres trans. Seguimos o entendimento da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra), que considera as modificações corporais cirúrgicas e não cirúrgicas como “processo transexualizador”. O processo transexualizador abarca o tratamento com hormônios (hormonização), as cirurgias de modificação corporal e genital e o acompanhamento multiprofissional. A Antra não utiliza o termo

com a irmã Jane Ingalls, uma freira pacifista excomungada pela Igreja, que se tornou sua amiga em Litchfield:

SOPHIA: “Ei, Sophia, conta as fofocas!” “O que você acha de uma franja, Sophia?” Você começa a se sentir uma das garotas. Mas aí, alguma coisa muda, e você percebe que você ainda é uma aberração, e que você nunca será uma delas (*Orange Is the New Black*, 3ª temporada, 12º episódio)<sup>58</sup>.

É da própria personagem que o telespectador ouve o estereótipo: “aberração”. O texto retrata como os crimes de ódio atacam a essência das vítimas em um nível que extrapola seus corpos. Não, você não é aceita. Não, você não pode existir. Não, você não faz parte. Não, “você nunca será uma delas”. A série não deixa nada implícito aqui, dá voz à luta contra a transfobia. Sophia é acolhida genuinamente por uma freira, e a tomada em close das mãos das duas, com um terço entre elas, funciona como uma ferramenta de reflexão sobre religião e sociedade.

**Imagem 13.** Laverne Cox é capa da revista *Time* em junho de 2014.



Fonte: *Time* (2014).

A caminhada dela para a solitária, observada por outras presas, também é uma declaração da injustiça que a “proteção”. Sophia sobrevive à tentativa de suicídio, e sai da solitária no 12º episódio da 4ª temporada.

A série também trata das dificuldades enfrentadas por Sophia para continuar sua terapia hormonal, com os frequentes cortes de gastos na prisão, e de sua relação com o filho.

Em 2013, quando *Orange Is the New Black* foi lançada, havia poucos personagens trans na ficção, e ainda menos atores e atrizes trans com chance de trabalho. Laverne Cox foi a primeira mulher trans indicada a um prêmio Emmy na história, um marco reconhecido na capa da revista *Time*, que falou em

“ponto de virada para as pessoas trans”.

---

“afirmação de gênero” por enxergar que este não é definido por processos externos, mas internos e anteriores a qualquer modificação corporal.

<sup>58</sup> SOPHIA: ““Oh, Sophia, hit me with the gossip!” ‘What do you think about bangs, Sophia?’ You start to feel like one of the girls. But then something turns, and you realize you’re still a freak, and you’ll never be one of them” (*Orange Is the New Black*, 3ª temporada, 12º episódio).

Depois de Sophia, várias outras séries incluíram personagens trans em seus elencos. *The OA* (Netflix, 2017-2019), *Pose* (FX, 2018-2021) e *Sense8* (Netflix, 2015-2018) são algumas delas.

## 2. TELEVISÃO, SOCIEDADE E ESTEREÓTIPO

*A gente pensa as pessoas pretas dentro de uma dinâmica do folclore. Quando vão lá pra minha cidade, as pessoas vão pro Pelourinho buscar o entretenimento preto. Eu já participei de congressos que tinha lá aquele início, uma bancada, aquela mesa de abertura do congresso. Mas antes da mesa de abertura, tinha aquele período, aquele momento de entretenimento. Quem era que ia? As pessoas negras da minha cidade, tocavam seu tambor, faziam a mística inicial, quando ia começar a parte intelectual, todo mundo se retirava e os brancos assumiam o lugar da intelectualidade. Porque o intelecto é um atributo do ser humano. O ser humano não é um animal racional, dentro da lógica moderna ocidental? E como a humanidade é vinculada à branquitude, então as pessoas nos destituem de humanidade, mas a gente pensa. A gente produz conhecimento, e não é de hoje não.*

Bárbara Carine – Festival LED: Luz na Educação, 2022

### 2.1 Das salas de cinema ao streaming: meio, mensagem e formas de consumir ficção

A primeira temporada de *Orange Is the New Black* foi lançada na Netflix em 11 de julho de 2013. A plataforma decidiu repetir a estratégia usada com a série *House of Cards* (Netflix, 2013-2018), lançada alguns meses antes, e disponibilizar todos os 13 episódios de uma vez só. Esse movimento foi o ponto de virada na forma do público assistir à televisão: em vez de esperar uma semana entre um episódio e outro, passou a ser possível assistir a toda a temporada de uma vez só. Nascia o hábito de maratona (ou *binge-watching*, em inglês), que ajudou a transformar a Netflix, e o streaming, em um dos principais meios de transmissão de filmes e séries deste início de século.

**Imagem 14.** *Roundhay Garden Scene*, de 1888, é o primeiro filme conhecido da história.



Fonte: YouTube.

Cento e vinte cinco anos separam a estreia de *Orange Is the New Black* da realização do que é o primeiro filme conhecido da história, o britânico *Roundhay Garden Scene*, de 1888. Filmado na cidade de Leeds, na Inglaterra, o filme<sup>59</sup> tem apenas dois segundos de duração, e mostra a família do diretor, o francês Louis Aimé Augustin Le Prince, caminhando no jardim de sua casa. O filme de Le Prince antecedeu em sete anos

<sup>59</sup> LE PRINCE, Louis. Roundhay Garden Scene. 1888. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F1i40mpOsA>>. Acesso em 13 jul. 2022.

a famosa exibição pública de 10 filmes curtos feitos pelos irmãos Auguste Marie e Louis Nicholas Lumière, que, em 28 de dezembro de 1895, deram à luz ao cinema no mundo através de sua câmera-projetor (um cinematógrafo) de 35 mm. Cerca de três décadas depois, os primeiros aparelhos de televisão entraram em funcionamento na Europa e nos Estados Unidos e, a partir da década de 1940, no Brasil<sup>60</sup>.

Embora até os primeiros anos da segunda metade do século XX a televisão fosse menos acessível para grande parte da população que o cinema, esse quadro foi revertido em poucas décadas. Usando o Brasil como balizador para termos de comparação, em 18 de setembro de 1950, data da inauguração da primeira rede de televisão do país, a *TV Tupi*, por Assis Chateaubriand, havia cerca de 300 aparelhos de televisão na cidade de São Paulo (Pedrosa; Ferreira, 2020), a maior parte trazida do exterior por Chateaubriand, que presenteou amigos e abasteceu algumas lojas do centro da cidade com o novo produto, que custava caro. O pesquisador José Inacio de Melo Souza conta que “entre 1950 e 1960, vê-se que na abertura da Tupi os aparelhos GE anunciados pela *Sears, Mappin* ou *Loja H. Lopes* equivaliam de 30,4 a 35,9 SM, isto é, um operário que se atrevesse a comprar um televisor levaria quase três anos trabalhando unicamente para pagá-lo” (Souza, 2006, p. 162).

Por outro lado, em 1950, havia cerca de 2.500 salas de cinema no Brasil (Freire; Zapata, 2016). Naquele ano, os cinemas da cidade de São Paulo registraram um público de 35 milhões de espectadores, número que continuou aumentando até 1956, quando ultrapassou a marca dos 58 milhões, e depois entrou em declínio.

O acesso da população paulistana ao cinema em números crescentes na primeira metade da década de 50 deveu-se ao congelamento do preço do ingresso (Lei 1.522 de 25/12/1951), posto que a Comissão de Abastecimento e Preços (Coap) considerou o cinema como um item de “utilidade essencial”, logo, alvo de controle. Os exibidores ficaram amarrados à legislação até a sua alteração, em 1956, quando se liberaram os cinemas, adotando-se a classificação das salas por categorias, em que as com ar condicionado e cinemascopes podiam cobrar entre 12 e 18 cruzeiros (a geral de campo de futebol já tinha passado em 1953 de 7/10 para 15/20 cruzeiros) (Souza, 2006, p. 165).

Com a ajuda do incentivo financeiro, ir ao cinema tornou-se uma questão cultural: o programa representava a maior fonte de lazer para os paulistanos entre 13 e 45 anos na década de 1950 (Souza, 2006, p. 165). Ao longo dos 10 anos seguintes, porém, a televisão ganharia terreno. Se no fim de 1950, havia cerca de 2 mil aparelhos de TV no Brasil, em 1960, já eram

---

<sup>60</sup> O historiador Rainer Sousa conta que, no Brasil, a televisão foi apresentada como uma inovação tecnológica em 1939, na cidade do Rio de Janeiro, durante a Feira Internacional de Amostras (Sousa, c2022). Já a primeira transmissão oficial de televisão no país aconteceu em 28 de setembro de 1948, quando o mineiro Olavo Bastos Freire, operador de câmera e técnico em eletrônica, conseguiu transmitir imagens de um jogo de futebol do Clube Juiz de Fora, em Juiz de Fora/MG, para a Casa do Rádio, a cerca de 500 m de distância. Dois anos depois, em 1950, Assis Chateaubriand inaugurou a TV Tupi, a primeira rede de televisão do Brasil.

quase 600 mil, e, apenas cinco anos mais tarde, em 1965, quase 2 milhões<sup>61</sup>. Em paralelo, a programação transmitida cresceu e se diversificou. De apenas algumas horas semanais transmitidas pela *TV Tupi* em 1950, em 1960, várias redes de televisão já operavam no país, inclusive fora do eixo Rio-São Paulo. Os estados de Pernambuco e Bahia, por exemplo, tinham suas próprias redes locais (*TV Jornal do Commercio* e *TV Rádio Clube de Pernambuco*, em Pernambuco, e *TV Itapoan*, na Bahia). E, claro, havia uma propaganda intensa para estabelecer a televisão como bem essencial. Ter um aparelho de TV passou a ser associado a status, e vendido como tal.

Como o cinema tinha feito em 1907, no começo de sua fixação como divertimento urbano, a família burguesa e as crianças eram o alvo do canto das sereias sedutoras. Que tapassem os ouvidos ou não lessem os jornais associados aqueles que não desejassem ser atraídos para o novo mundo que se abria com a TV Tupi (Souza, 2006, p. 172).

A expansão da programação caminhou junto com as tentativas de imposição de ferramentas de controle mais duras. É fato que, no Brasil, a censura não era exatamente novidade. Em lei de 22 de novembro 1823, D. Pedro I classificou a liberdade de imprensa como “um dos mais firmes sustentáculos dos governos constitucionais”, mas afirmou que o “abuso” dessa liberdade levaria esses mesmos governos “ao abismo da guerra civil e da anarquia” (Brasil, s.d.). Já na República, o Decreto 2557/1987, do presidente Pudente de Moraes, subordina apresentações artísticas à censura da polícia, que poderia proibir ou suspender o espetáculo caso este perturbasse a ordem ou ofendesse o decoro público. O controle crescente do Estado sobre a cultura e a informação culminou com a criação, em 1939, do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, sob o governo de Getúlio Vargas, com o objetivo de gerenciar a propaganda política do governo e de definir quais informações chegariam até o público. O DIP foi extinto em 1945.

Quando a televisão chegou ao Brasil, porém, o país passava por uma fase de relativa liberdade de expressão sobre questões políticas, e a preocupação com o conteúdo dizia respeito mais ao aspecto moral. A cientista política Viviane Gouvêa explica que

Se entre 1937 e 1945 o Brasil viveu um regime de exceção comandado com mão de ferro por Getúlio Vargas, durante o qual as manifestações culturais e a produção artística submetiam-se a lógica de um Estado autoritário e nacionalista, entre 1946 e 1964 o país passou por um período de relativa liberdade. Questões ligadas a “moral e bons costumes,” presentes desde que as diversões públicas começaram a sofrer intervenção do Estado, ganharam maior relevância em relação a questões políticas. A difusão e o acesso à informação de uma forma geral tiveram as velhas amarras cortadas, experimentando a imprensa um maior período de liberdade (Gouvêa, 2019, n.p.).

---

<sup>61</sup> Nos Estados Unidos, havia cerca de 6 milhões de aparelhos de televisão em 1950. Em 1960, já eram 60 milhões (World Book, 2003).

Embora o setor cultural ainda estivesse, nesse período, preso à moral e aos bons costumes, a repressão às produções em desacordo não era tão dura quanto a que o país iria experimentar entre 1964 e 1985, especialmente após a promulgação do Ato Institucional n. 5, o AI-5, em 1968. Como é de conhecimento público e documentado em diversas fontes nacionais e internacionais, muitos artistas foram presos, torturados e mortos, e muitos outros foram obrigados a sair do país. Programas que desagradassem os censores eram retirados do ar com um simples telefonema, e havia punições mais graves. A ditadura militar perseguiu e chegou a fechar redes de televisão, como a *TV Tupi* (1950-1980) e a *TV Excelsior* (1960-1970). Vale a ressalva de que nem todas as emissoras foram prejudicadas do ponto de vista financeiro pelo golpe militar. Ao apoiar a ditadura, a *TV Globo* passou, em 17 anos (1965-1982), de detentora de uma única concessão de transmissão, no Rio de Janeiro, para a posição de quarta maior rede de TV no mundo.

A reabertura política do Brasil, após 1985, consolidou o foco da censura no comportamento social veiculado pelos programas de televisão, ao invés dos telejornais. Os pesquisadores Antonio de Andrade e Sandra Reimão, em trabalho sobre a censura no período, explicam que

Ao longo de 1985 ficava claro que a ação da censura estaria concentrada na tentativa de controlar os excessos nas emissoras de televisão e o foco estaria dirigido, preferencialmente às novelas, programas de auditório e shows e humorísticos. A novela “Um sonho a mais” da TV Globo, exibida na faixa das 19 horas, incluía no roteiro as peripécias de uma trinca de travestis. Por tratar assunto tabu até então na televisão a novela, em curto espaço de tempo, acabou se transformando em grande sucesso de audiência e alvo do mal humor da censura que determinou que fosse expurgado do roteiro o insólito trio (Andrade; Reimão, 2009, n.p.).

Outro episódio relatado pelos pesquisadores, que reproduzimos aqui por ser epítome da forma de agir da censura nacional entre 1982 e 1985, envolve a exibição do filme *O último tango em Paris*<sup>62</sup> (1972), de Bernardo Bertolucci. Em 1985, a *Rede Bandeirantes* obteve autorização para transmiti-lo pela televisão<sup>63</sup>, mas não pôde exibir o filme para os telespectadores de São Paulo, por determinação do juiz de menores Antonio Tomas Bentivoglio. Bentivoglio deu procedência a um pedido de outro juiz, José Geraldo Barreto da Fonseca, “que não viu o filme, mas se disse revoltado com o descumprimento do Código de

---

<sup>62</sup> Citamos *O último tango em Paris* pela sua trajetória no Brasil representar um momento histórico do país. No entanto, é importante lembrar que o filme contém um estupro real, da protagonista Maria Schneider, pelo protagonista, Marlon Brando, que, seguindo ordens do diretor, Bernardo Bertolucci, violentou a atriz durante uma cena.

<sup>63</sup> O filme, vetado em 1973, havia sido exibido nos cinemas em 1979, segundo edição do *Jornal do Brasil* de 2 de janeiro de 1980: “A ampliação da abertura da Censura foi, sem dúvida, o maior acontecimento de 79, para o cinema, no Brasil. Pelo menos dois dos mais importantes filmes da década, **O último Tango em Paris** e **A Comilança**, puderam enfim circular - e sem cortes - ampliando o interesse da programação estrangeira, que já se beneficiara com as liberações do ano passado” (Azeredo, 1980).

Menores, que proíbe a exibição na TV de filmes impróprios para menores de 18 anos. ‘Tomei a atitude como pai de família e cristão’, justificou ele, que disse ter agido ‘como cidadão’” (Jornal do Brasil, 1985, apud Andrade; Reimão, 2009, n.p.)<sup>64</sup>. A censura sistematizada só teve fim com a promulgação da Constituição Federal de 1988, que assegura a liberdade de pensamento (art. 5º, IV), o direito de resposta (art. 5º, V), a inviolabilidade da vida privada (art. 5º, X) e veda leis que se oponham a liberdade de imprensa (art. 220). Sabemos, no entanto, que produtos artísticos continuam, pontualmente, sendo vítimas de tentativas de silenciamento por conta de posições políticas ou ideológicas.

Apesar de não terem passado por uma ditadura, os Estados Unidos também institucionalizaram a censura, notadamente com duas ferramentas: o Código Hays e o Macartismo. O Código de Produção de Cinema, também conhecido por Código Hays por conta de seu criador, William Harrison Hays, vigorou no país entre 1930 e 1968, e tinha dentre as listas de proibições cenas de parto, escravidão de brancos, nudez e ofensas ao clero. Hays, advogado, ex-diretor geral dos Correios dos Estados Unidos e presbiteriano, fora contratado, em 1922, pela recém-criada Associação de Produtores e Distribuidores de Filmes da América (MPPDA, e, mais tarde, MPAA, na sigla em inglês), para moralizar a indústria de Hollywood após diversos escândalos no início dos anos 1920. Insatisfeito com seus subordinados, resolveu ele mesmo elaborar um código de conduta para os estúdios, e a forma de coerção era eficaz: o filme que não recebesse o selo do MPAA não era distribuído, ou seja, não dava retorno financeiro. Ainda, a produtora recebia uma multa de 25 mil dólares. Em 1934, Hays contratou o jornalista católico Joseph Breen para endurecer a fiscalização.

A base legal para o código era uma decisão de 1915 da Corte Suprema dos Estados Unidos (equivalente ao Superior Tribunal Federal no Brasil), que, analisando um caso do estado de Ohio, considerou a indústria cinematográfica um “negócio, puro e simples, originado e conduzido para o lucro como outros espetáculos, e não deve ser entendido como parte da imprensa do país ou como órgão de opinião pública dentro do sentido de liberdade de expressão e de publicação garantida pela Constituição de Ohio” (Justia, c2022, n.p.)<sup>65</sup>. Já que o cinema não fazia jus à liberdade de expressão, podia, sim, ser regulado.

---

<sup>64</sup> A notícia, “Pai de 10 filhos impede exibição de ‘Último Tango’”, de 29 de novembro de 1985, pode ser lida aqui, ao lado de “Falso pastor dava notas a fiéis por atividade sexual”: < [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_10&pasta=ano%20198&pesq=%22Jos%C3%A9%20Geraldo%20Barreto%20da%20Fonseca%20%22&pagfis=156990](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=%22Jos%C3%A9%20Geraldo%20Barreto%20da%20Fonseca%20%22&pagfis=156990) >. Acesso em 20 jul. 2022.

<sup>65</sup> The exhibition of moving pictures is a business, pure and simple, originated and conducted for profit like other spectacles, and not to be regarded as part of the press of the country or as organs of public opinion within the meaning of freedom of speech and publication guaranteed by the Constitution of Ohio (Justia, c2022, n.p.).

A jornalista Pamela Hutchinson avalia que “O código estava longe de ser neutro. Ele continha uma ideologia sexista, homofóbica e racista que dominou a indústria por décadas. A revista *Liberty* escreveu em 1936 que Breen teve ‘mais influência em padronizar o pensamento global que Mussolini, Hitler ou Stalin’” (Hutchinson, 2022, n.p.)<sup>66</sup>.

A proibição de exibição do filme *O Milagre* (1948), de Roberto Rossellini, na cidade de Nova York, em 1950, originou outro processo judicial que também foi parar na Corte Suprema, em 1952. Em decisão favorável ao distribuidor de filmes estrangeiros Joseph Burstyn, a justiça não apenas permitiu a exibição do filme como declarou que o cinema estava, sim, protegido pela lei de liberdade de expressão. Embora a decisão não tenha acabado com a censura, fortaleceu os atos de resistência da indústria e, em 1968, o código Hays foi abandonado.

O código Hays, embora validado por diversos setores da sociedade e pelo poder judiciário, era uma autocensura, já que era imposto por um órgão da própria indústria cinematográfica, o MPAA. O macartismo, por outro lado, partiu do governo estadunidense, e atingiu todas as áreas da sociedade, inclusive as artes, na década de 1950.

Batizado em homenagem a seu principal entusiasta, o senador Joseph McCarthy, o macartismo teve origem no fantasma do comunismo, conjurado pela Guerra Fria entre Estados Unidos e a antiga União Soviética entre 1947 e 1991. Com o objetivo de investigar a presença de espiões soviéticos infiltrados nos Estados Unidos, o Comitê de Investigação de Atividades Antiamericanas da Câmara (HUAC, na sigla em inglês, 1938-1975), intimou, a partir de 1947, centenas de pessoas de diversas áreas (artes, política, setores do governo) para prestar depoimento.

Os depoentes eram submetidos a uma sabatina, que começava invariavelmente com a pergunta: “você é ou já foi membro do Partido Comunista?” (Rosenfeld, 1981), para comprovar sua ligação com o comunismo e com comunistas, e forçados a delatar colegas e cooperar com o processo, mesmo que a confissão não correspondesse à verdade. Os que não cooperavam com o Comitê eram colocados em uma lista, tornada pública periodicamente.

Ter o nome na lista ou mesmo ser intimado a comparecer para depor arruinava a carreira das pessoas, pois, com os nomes “manchados de vermelho”, não conseguiam mais trabalho e sofriam retaliações. Perda de incentivos do governo e veto de exibição de qualquer obra com a qual estivesse associado em qualquer lugar que recebesse incentivos do governo de alguma maneira, por exemplo, era apenas o início. Os depoentes tinham seus telefones grampeados,

---

<sup>66</sup> “The code was far from neutral. It encapsulated a sexist, homophobic and racist ideology that dominated the industry for decades. Liberty magazine wrote in 1936 that Breen had ‘more influence in standardising world thinking than Mussolini, Hitler, or Stalin’” (Hutchinson, 2022, n.p.).

suas compras revistadas, eram seguidos e abandonados por amigos. Viravam párias (Rosenfeld, 1981).

Assim como aconteceu na ditadura militar no Brasil e como é comum em regimes totalitários, o aspecto político, no caso, o combate ao comunismo, andou de mãos dadas com o conservadorismo social. Os pesquisadores John Sbardellati e Tony Shaw, comentando o trabalho da pesquisadora Elaine Tyler May, explicam que

O lar era tido como uma fortaleza psicológica contra os perigos externos, a instituição principal no combate ao comunismo. O casamento era o único palco apropriado para uma vida sexual saudável, e o patriotismo era demonstrado por valores familiares da classe média. Desviar-se da vida na família tradicional podia estimular o inimigo. [...] Assim como o comunismo tinha que ser contido fora do país, também a subversão tinha que ser contida em casa. Interessante que essa “contenção doméstica” não era aplicada apenas a subversivos políticos (ou seja, comunistas), também àqueles subvertendo as normas tradicionais de gênero (Sbardellatii; Shaw, 2003, p. 507)<sup>67</sup>.

Homossexuais, mulheres e pessoas que tivessem notadamente uma vida sexual livre tinham isso usado contra elas, como aconteceu com Charles Chaplin. Seu estilo de vida fora dos padrões tradicionais, combinado com seus filmes cheios de críticas ao capitalismo chamaram atenção da censura. Para completar, morava há 40 anos nos EUA, mas não tinha interesse em ser cidadão estadunidense (era britânico), dizia que era cidadão do mundo, um alvo perfeito para os macartistas. Chaplin foi intimado a depor, mas nunca foi chamado para uma audiência, pois o governo, após longa investigação, não tinha como ligá-lo ao Partido Comunista. Ainda assim, continuava a ser *persona non grata* no país. A saída, em 1952, foi revogar seu visto de entrada enquanto ele estava em Londres com a família, promovendo o filme *Luzes da Ribalta* (1952). Ele só voltou aos Estados Unidos em 1971, para receber um Oscar pelo conjunto da obra, mas nunca mais fez filmes no país.

É notório, também, o caso dos “10 de Hollywood”, um grupo formado majoritariamente por roteiristas, que se recusou a jogar o jogo do Comitê e foi condenado a um ano de prisão e uma multa de mil dólares. Apesar de poucos depoimentos terem resultado em prisão, as consequências foram devastadoras para muitos dos intimados, alguns chegando a cometer suicídio.

Os depoimentos de 1947 deram origem a um período de caça às bruxas nos Estados Unidos. No que diz respeito à arte, o macartismo perseguiu três tipos de obras: as que continham representações de lutas sociais, aquelas cujos artistas tinham ligações (reais ou supostas) com

---

<sup>67</sup> “home was conceived as a psychological fortress against outside dangers, the central institution for combatting communism. Marriage was the only proper arena for a healthy sex life, and patriotism was expressed through middle-class, family values. Deviating from traditional family life could abet the enemy. [...] Just as communism was to be contained abroad, so too was subversion to be contained at home. Interestingly, this “domestic containment” was not applied solely to political subversives (i.e., communists), but to those subverting traditional gender norms as well” (Sbardellatii; Shaw, 2003, p. 507).

ideologias de esquerda, e as de arte moderna, pois atentavam contra as tradições americanas (Mathews, 1976, p. 762). O senador George Dondero era um dos principais antagonistas da arte moderna.

Reconhecendo o poder da arte como meio de influência e modo de comunicação, anticomunistas ferrenhos no Congresso, notadamente o parlamentar de Michigan George Dondero, apoiado por seus pares, atacou trabalhos que refletiam comentário social julgado subversivo, quer em uma embaixada estrangeira, quer em uma agência de Correios local, com um zelo não que não era visto desde os anos 1930 (Mathews, 1976, p. 762)<sup>68</sup>.

A partir de 1950, após uma declaração do até então pouco conhecido senador Joseph McCarthy sobre a existência de espiões soviéticos em vários setores do governo, o pânico em relação aos comunistas cresceu. McCarthy se transformou na personalidade mais conhecida do período, dando entrevistas contundentes, acusando a presença de “infiltrados” no país. A autoridade do senador resistiu até 1954, quando ele tentou investigar membros do Exército. Eisenhower, então presidente dos EUA, decidiu parar McCarthy, vazando informações que provavam que ele estava usando a censura para perseguir inimigos pessoais. Foi então que o próprio McCarthy recebeu uma moção de censura, e desapareceu da vida pública.

A partir da queda de McCarthy, cada vez mais artistas começaram a desafiar a censura, colocando em suas obras temas “proibidos” com tal profusão que, mesmo com os cortes propostos, ainda sobrava muito material “subversivo”. Ao mesmo tempo, vários protestos por liberdade de expressão, a ascensão da televisão como principal meio de comunicação e a morte de McCarthy, em 1957, sufocaram o macartismo. Atualmente, a Comissão Federal de Comunicações<sup>69</sup>, criada em 1934, funciona como órgão regulador das comunicações. É impedida por lei de violar a liberdade de expressão, porém, pode multar e até processar produções que atentem contra a legalidade e contra padrões morais da sociedade. Em 2001, a Comissão processou uma emissora de rádio do estado do Colorado por tocar uma música do rapper Eminem, *The real Slim Shady*, considerada “indecente”. A decisão foi revertida em 2002, liberando a emissora de pagar uma multa de 7 mil dólares.

Quando falamos de televisão entre os anos 1960 e 1970, é importante lembrarmos que enquanto os Estados Unidos saíam de um período de repressão, o Brasil enfrentava a ditadura militar. Também, que a censura e a autocensura institucionalizada moldaram os produtos artísticos por um certo período, e que, embora oficialmente tenham acabado, ao menos nesses

---

<sup>68</sup> “Recognizing the power of art as a medium of influence and mode of communication, ardent anti-Communists in Congress, notably Michigan Congressman George Dondero, supported by local counterparts, inveighed against works reflecting social commentary that deemed subversive, whether in an overseas embassy or a local post office, with a zeal scarcely matched since the thirties” (Mathews, 1976, p. 762).

<sup>69</sup> Federal Communications Commission.

dois países, as consequências da repressão ainda reverberam na sociedade, o que, por sua vez, é refletido nas artes e na forma em como seus produtos são recepcionados.

Os dados mais recentes do IBGE, de 2019, indicam que 96,3% dos domicílios no Brasil têm ao menos um aparelho de televisão (IBGE, 2021). O número é similar ao dos Estados Unidos, onde a televisão está em 96,2% dos lares (Nielsen, 2020). O número de pessoas com acesso à Internet em casa ou em qualquer outro lugar é menor, mas ainda alcança 78,3% no Brasil (IBGE, 2021) e 92% nos Estados Unidos (Data Reportal, 2022). Não é por acaso que trazemos dados de acesso à Internet, pois foi ela que transformou profundamente a forma de se assistir à televisão.

Nos anos 1950, como vimos, os aparelhos de TV eram escassos e a programação limitada, tanto em diversidade quanto em quantidade mesmo, já que era restrita a apenas algumas horas semanais. Mesmo com o avanço da tecnologia, a popularização da TV a cabo, inventada em 1948, durante os anos 80 (EUA) e 90 (Brasil) e o advento do videocassete (1971), nada revolucionou tão profundamente a relação de consumo de produtos audiovisuais quanto a Internet.

A velocidade na transmissão de informações e a própria estrutura da rede mundial aproximaram os hipertextos e ampliaram suas possibilidades, facilitando e multiplicando as conexões entre informações, que, por sua vez, também se multiplicaram. Contribuiu para esse processo o meio de acesso à Internet. Inicialmente restrita ao microcomputador, hoje está presente em dispositivos que lhe dão mobilidade, como tablets, smartphones e smartwatches, e nos não tão móveis, mas que nos cercam, como geladeiras, sistemas de iluminação e aparelhos de televisão. A Internet está em todos os lugares.

Se na década de 1970 a família se reunia na sala de casa para assistir ao telejornal ou à novela, 50 anos depois, vemos vídeos no celular enquanto respondemos a um e-mail, e é possível que, ao mesmo tempo, a televisão esteja exibindo alguma série da *Netflix*. Claro, não ficamos mais restritos a um programa apenas. Nada mais rápido que mudar de canal, de plataforma ou de dispositivo. Essas mudanças afetam a forma como a televisão é feita não só pela disponibilidade de acesso às novas tecnologias, mas porque os hábitos do público estão sendo rapidamente moldados por elas. Carlos Scolari (2009) chama essa televisão transformada de hipertelevisão. É uma televisão mais complexa, assíncrona (Cirne, 2016), para atender a uma audiência mais complexa, igualmente assíncrona.

A transformação da televisão corre paralelamente à transformação da audiência. A experiência hipertextual – uma produção sensorial e prática interpretativa que é parte da navegação na web, dos jogos de videogame, de interações de comunicação mediada

pelo computador ou pelo celular – afetou a produção audiovisual convencional (Scolari, 2009, p. 2)<sup>70</sup>.

A hipertelevisão é a televisão inserida em uma sociedade que está conectada, que está em rede. A audiência tem uma autonomia muito maior sobre o que, quando e onde assistir e tem mais oportunidades de interagir sobre o conteúdo, tanto com quem o transmite quanto com outros telespectadores. Embora a hipertelevisão conviva com programas de auditório, onde a interação faz parte do roteiro e acontece de forma tradicional, isto é, entre apresentador e plateia, uma das características da televisão contemporânea é que a discussão sobre os programas seja levada para as redes sociais, inclusive, ultrapassando as barreiras do tempo (de transmissão) e do roteiro. Esse recurso é explorado pelas próprias plataformas:

**Imagem 15.** A *Netflix Brasil* interage com os espectadores em suas redes sociais.



Fonte: Captura de tela/Instagram/@netflixbrasil/ (22 jul. 2022).

**Imagem 16.** *Globoplay* usa memes para ganhar engajamento e promover suas séries.



Fonte: Captura de tela/Instagram/@globoplay/ (22 jul. 2022).

A ampliação das possibilidades de interação dá muito mais espaço de publicidade “gratuita” para a indústria televisiva, mas também dá mais poder para a audiência. Um exemplo

<sup>70</sup> “The transformation of television runs in parallel to the transformation of the viewers. The hypertextual experience – a sense production and interpretative practice that is part of web navigation, videogaming, computer-mediated communication or mobile phone interactions – has affected conventional audiovisual production” (Scolari, 2009, p. 2).

é a ressurreição de *Lúcifer*. Inicialmente uma série da *Fox* (2016-2018), *Lúcifer* foi cancelada após três temporadas. Os fãs foram ao *Twitter* fazer campanha para salvar a série, que terminou sendo comprada pela *Netflix*, onde teve as três temporadas finais (2019-2021). A *Netflix* viu na série uma oportunidade de herdar uma audiência robusta, e agiu de acordo. Ashley Falls, diretora do *Clio Entertainment*, uma organização que premia trabalhos de destaque da indústria do entretenimento estadunidense, comentou a estratégia da plataforma.

Depois que uma série é banida para as profundezas do inferno televisivo (isto é, é cancelada), como você sacode as cinzas e a revive para uma nova rede? Dando aos fãs ferozes que salvaram a série exatamente o que eles querem. Essa foi a estratégia criativa da campanha da *Netflix* nas redes sociais para o relançamento da série que é uma das favoritas dos fãs, *Lúcifer*. Enquanto a *Netflix* se preparava para o relançamento da série, ela trabalhou com a agência *hi5.agency*, que foi fundo nas terras perigosas dos chats de fãs para descobrir os não-tão-secretos desejos dos fãs de *Lúcifer* (Falls, 2019, n.p.)<sup>71</sup>.

Então, a *Netflix* deu aos fãs de *Lúcifer* o que eles queriam. E o que queriam? Segundo a agência contratada para fazer a pesquisa, os fãs queriam, principalmente, ver o traseiro de Tom Ellis, o protagonista da série (Falls, 2019).

Scolari (2009) pontua as diferenças entre a televisão pré e pós anos 1980 usando termos cunhados por Umberto Eco: paleotelevisão e neotelevisão. A tabela abaixo é, na maior parte, baseada na tabela proposta por Scolari, com algumas alterações no ajuste de conteúdo para maior didatismo e com o acréscimo de uma terceira coluna para acrescentar a hipertelevisão no quadro comparativo, e de uma linha para analisar o reforço de estereótipos.

**Tabela 1:** paleotelevisão x neotelevisão x hipertelevisão

	PALEOTELEVISÃO	NEOTELEVISÃO	HIPERTELEVISÃO
ADMINISTRAÇÃO	Pública.	Pública e Privada.	Pública, privada e pessoal (qualquer pessoa pode publicar vídeos em redes sociais e plataformas como YouTube).
CANAIS	Um canal	Múltiplo canais	Múltiplos canais em vários meios.

<sup>71</sup> “After a show is banished to the depths of television hell (i.e., cancellation), how do you dust off the ashes and revive it for a new network? By giving the rabid fanbase that saved the series exactly what they want. That was the creative approach of Netflix’s social campaign for the series relaunch of fan favorite *Lucifer*. As Netflix prepared for the series relaunch, it worked with *hi5.agency*, which went deep into the commonly treacherous land of fan chats to learn the not-so-secret desires of the *Lucifer* fanbase” (Falls, 2009, n.p.).

GÊNERO DOS PROGRAMAS	Bem definido. Um gênero não se mistura com outro. Três gêneros principais: educação, informação e entretenimento.	Sincrético. Gêneros reunidos em um mesmo programa. Dois gêneros principais: realidade e ficção.	Fronteiras completamente diluídas entre os gêneros.  Multiplicidade de gêneros: educação, informação, entretenimento, relatos pessoais, diários de bordo (classificados como realidade, ficção ou os dois).
POSIÇÃO DAS CÂMERAS	Câmeras fixas em estúdio. Não há invasão de espaços privados.	Câmeras móveis, tomadas externas e em estúdio, há invasão de espaços privados.	Em todos os lugares. Não há mais espaços privados.
LOCAL DA TV	Fixo, na sala de estar.	Em vários espaços da casa (na cozinha, no quarto) e em espaços públicos (restaurantes, bares, lojas).	Em todos os lugares. Onde quer que haja um telefone celular.
ATENÇÃO DA AUDIÊNCIA	Total, com exclusividade.	Participativa e fragmentada (opção de mudança de canais de forma fácil).	Proativa, sem nenhuma exclusividade, extremamente fragmentada inclusive em relação aos meios (por exemplo, audiência assiste à televisão enquanto rola a tela no celular). Atenção para além da narrativa ficcional, ataques a direitos na vida real por membros da equipe são respondidos com rapidez; Cultura do cancelamento.
QUEM É A AUDIÊNCIA	Uma grande coletividade.	Uma grande coletividade formada por indivíduos.	Grupos divididos por interesses específicos, exaustivamente analisados por empresas especializadas em traçar perfis de comportamento.
TV X REALIDADE	A televisão representa a realidade.	A televisão constrói a realidade.	A televisão é construída pela realidade ficcionalizada (talvez a única realidade possível), e, em contrapartida, constrói a realidade.
INTERTEXTUALIDADE	Raras inserções de intertextos.	Diversas inserções de intertextos.	Intertextualidade é regra.
PROGRAMAÇÃO	Programação fixa.	Programação baseada na rotina da audiência.	A audiência escolhe o quê, quando e em que quantidade quer assistir (possibilidade de maratonar).
PAPEL SOCIAL	Pedagógico. A televisão ensina.	Participativo: a televisão busca a opinião da audiência.	Mercadológico: totalmente ditado pelo conteúdo que “vende”.
REFORÇO DE ESTEREÓTIPOS	Demonstração do comportamento que é bom, ético e aceitável, usando estereótipos como representantes legítimos de grupos.	Quebra de paradigmas sem preocupação com o politicamente correto.	Presença de debates intensos sobre questões sociais e engajamento social das narrativas convivem com reforço de estereótipos em algumas produções.

Fonte: Adaptação da tabela de Scolari (2009).

Antes de *House of Cards*, as séries eram vendidas de forma diferente. Produzia-se um único episódio, o “piloto”, que funcionava como uma amostra do programa, e que poderia ou não ser comprado por alguma rede de televisão. Caso a série fosse comprada, os episódios iam sendo produzidos ao longo da temporada, e os roteiros, ajustados com base nas preferências do público. Podia acontecer de a série ser cancelada no meio da temporada ou mesmo após um único episódio. Foi o caso de *Turn-On* (ABC, 1969), *The Melting Pot* (BBC, 1975), *Heil Honey I'm Home!* (Glaxy, 1990) e *Lawless* (Fox, 1997), entre outras. A prática de disponibilizar todos os episódios da temporada ao mesmo tempo, inaugurada pela *Netflix*, trouxe uma nova realidade para as plataformas de streaming e seus consumidores, antes proporcionada apenas aos consumidores de DVDs, que podiam assistir a toda a temporada de sua série favorita de uma só vez, porém, bem depois da estreia em outros meios.

Tudo o que se falar de maratonar (*binge-watching* ou *binge-viewing*) corre o risco de envelhecer mal, mesmo após quase 10 anos de utilização da prática, tendo em vista a rapidez na transformação dos hábitos dos telespectadores e as novas formas de apresentação do conteúdo pelos distribuidores. Uma coisa, porém, é certa: maratonar é um caminho sem volta, que já faz parte da cultura dos consumidores de programas seriados.

O ato de maratonar está localizado no campo do assistir de forma assíncrona. Assim, há uma preocupação de alguns críticos em torno da perda da experiência coletiva que é assistir à televisão (Cirne, 2016), e até um questionamento sobre danos à saúde mental dos adeptos das maratonas. Sobre a perda da experiência coletiva, observamos que ela acontece com aqueles que não podem ou não querem maratonar seus programas imediatamente após a sua disponibilização nas plataformas, momento de maior concentração de audiência e de interações nas redes sociais sobre o produto. Inclusive, quem não estiver acompanhando o passo dos mais “dedicados” deve evitar as redes sociais se não quiser sofrer com *spoilers*.

“O amor pelo romance é provavelmente contemporâneo da existência da humanidade. Até onde podemos retroceder na história, achamos vestígios dele e de seus efeitos em todos os povos”, afirma o escritor britânico Henry Haggard, na introdução do ensaio *About Fiction*, publicado originalmente em 1887 (Haggard, 1979)<sup>72</sup>.

O ser humano precisa de narrativas ficcionais para compreender a si mesmo e ao mundo. As fábulas ensinam, os romances inspiram, os suspenses liberam adrenalina na corrente

---

<sup>72</sup> “The love of romance is probably coeval with the existence of humanity. So far as we can follow the history of the world we find traces of it and its effects among every people” (Haggard, 1979).

sanguínea. Ao buscar a ficção, o ser humano busca a si mesmo e passa a enxergar a si mesmo, em maior ou menor grau, mesmo que seja insistentemente avisado de que o que está consumindo é uma fantasia, que não é real, como acontece com a introdução da metaficção contemporânea.

O audiovisual é a ficção em movimento e, como um sistema híbrido, acrescenta camadas de envolvimento da audiência para além do que está disponível no texto escrito. Isso faz com que o pacto ficcional se torne mais complexo, e a linha entre ficção e realidade, mais tênue.

Tom Gunning escreve que “o teatro mágico trabalhava para tornar visível aquilo que era impossível de acreditar. Seu poder visual consistia em uma brincadeira de ilusão de ótica de dar e receber, em um desejo obsessivo de testar os limites da negação intelectual – Eu sei, mas, ainda assim, eu vejo” (Gunning, 1995, p. 117)<sup>73</sup>. O autor explica que esse efeito não tem a ideia apenas de enganar o espectador, mas de causar desconforto: ele sabe que o que está vendo não pode ser real, mas está acontecendo debaixo de seus olhos mesmo assim. Combinação de um “efeito realista” com a consciência de estar vendo um “artifício” (Gunning, 1995 p. 118).

Existe um boato que circunda a primeira exibição pública dos irmãos Lumière, em 1895. Um dos 10 curtas exibidos na ocasião foi *A chega de um trem na estação*<sup>74</sup> (1895), que mostra, como o título descreve, a chegada de um trem. A tomada é feita da plataforma da estação, de um ângulo de aproximadamente 45° em relação aos trilhos, dessa forma, o espectador vê o trem se aproximando e “atravessando a tela” pelo canto esquerdo. O trem para (já não vemos mais a frente, apenas a lateral) e acompanhamos e desembarque. Conta-se que o público, aterrorizado com a ilusão do trem vindo em direção à plateia, desesperou-se. Que algumas pessoas gritaram. Que outras saíram correndo do Grand Café de Paris. Essa narrativa tem sido usada para justificar a hipossuficiência do espectador, facilmente manipulável, e que, portanto, precisa ser guiado.

Gunning (1995) rejeita essa história e afirma que não há sequer um único registro oficial que narre o desespero e a fuga do público naquele dezembro (ou em nenhum outro dia). “Distante da credulidade, é a incrível natureza da ilusão que deixa o espectador sem palavras. O que é exibido para a audiência é menos a iminência do trem que a força do aparato cinematográfico” (Gunning, 1995, p. 118)<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> “The magic theatre laboured to make visual that which it was impossible to believe. It's visual power consisted of a trompe l'oeil play of give-and-take, an obsessive desire to test the limits of an intellectual disavowal - I know, but yet I see” (Haggard, 1979, p. 117).

<sup>74</sup> “L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat (1895).

<sup>75</sup> “Far from credulity, it is the incredible nature of the illusion itself that renders the viewer speechless. What is displayed before the audience is less the impending of the train than the force of the cinematic apparatus” (Gunning, 1995, p. 118).

O telespectador da hipertelevisão sabe que está assistindo a uma ficção (quando é o caso). Até a roteirização de documentários e *reality shows* tem sido mais discutida nas redes sociais dedicadas à televisão, ao menos nos comentários. O espaço onde a linha entre ficção e realidade fica realmente tênue não é o do reconhecimento da obra como ficção, mas sim o da transposição do comportamento dos personagens para a vida real. A audiência aceita o pacto (e até certo ponto, apenas); vamos falar sobre isso no próximo tópico, onde também nos deteremos sobre o reforço dos estereótipos nos programas seriados.

## **2.2. *Sitcoms* e o espelho defeituoso**

### **2.2.1 Alguns estereótipos na cultura popular brasileira**

Mostramos anteriormente que estereótipos são estruturas de apagamento das individualidades, pois agem com fixidez: o mesmo bloco de características (geralmente pejorativas, mas sempre com efeito negativo, já que limitantes) é atribuído a um grupo, sem que represente os indivíduos presentes nele ou mesmo o grupo. Trata-se de uma construção social com o propósito de facilitar, justificar e manter a colonização. Por ser uma construção social, podemos perceber que os estereótipos apresentam pequenas variações culturais, quer dizer, pode haver diferenças entre um bloco fixo de características atribuído a um grupo e outro bloco fixo atribuído a um grupo similar, mas em um contexto cultural diferente. Uma pessoa da religião muçulmana, por exemplo, não será estigmatizada da mesma forma em Nova York e em Dubai.

Susan Fiske (2017) declara que estereótipos de gênero, idade e classe social apresentam menos variações, sendo transculturais, enquanto estereótipos de etnia e religião apresentam variações culturais mais frequentemente. Embora concordemos com Fiske, fazemos algumas ressalvas, especialmente no que diz respeito aos estereótipos de etnia. Ao considerarmos apenas os estereótipos atribuídos a pessoas ou grupos negros, notamos pouca variação transcultural. Se fizermos um recorte de local de análise, considerando, digamos, o mundo ocidental contemporâneo, também seremos capazes de observar que a maioria dos estereótipos é aplicada sem muitas variações.

Dito isso, antes de falar dos estereótipos nos programas seriados, vamos trazer brevemente alguns dos estereótipos comumente reproduzidos em produções audiovisuais estadunidenses, no contexto da percepção popular no Brasil, usando, principalmente, as teorias de Susan Fiske (2017) e Patricia Hill Collins (2019). As duas pesquisadoras consideram que o

binarismo (homem/mulher, heterossexual/homossexual, rico/pobre, branco/preto) necessariamente remete a uma noção de bom ou mau, sendo um dos elementos considerado certo e o outro, errado, inferior.

Fiske (2017) avalia que o elemento inferior é medido conforme seu grau de “cordialidade”, e que esta é inversamente proporcional à competência que a parte inferior demonstra, sendo o padrão esperado/exigido/aceito do elemento inferior à incompetência. Ainda, o elemento inferior é classificado como “cooperativo”, se aceita permanecer no local destinado a ele, ou “não cooperativo”, quando se recusa a permanecer nesse lugar. A cooperação ou a falta dela vão determinar qual o tipo de estereótipo que será atribuído ao indivíduo, se benevolente ou se hostil. O elemento inferior está cumprindo seu papel se não ameaça a permanência do elemento superior em um local de poder. Collins (2019), falando especificamente dos estereótipos atribuídos às mulheres negras, o faz de um lugar de interseccionalidade, e prova que as opressões se entrecortam de forma inequívoca no corpo da mulher negra, ultrapassando esse corpo e abarcando praticamente todos os outros preconceitos.

Não é nossa intenção fazer um estudo detalhado das teorias que envolvem cada um dos estereótipos, mas apenas fornecer uma base comum de onde partiremos para olhar para como a televisão tem reforçado ou combatido as distorções na formação das imagens do “Eu”. Trataremos, a seguir, dos estereótipos de gênero, de idade, de classe e de raça.

#### a) Estereótipo de gênero

O estereótipo de gênero permeia, em diferentes graus, toda a cultura contemporânea, e está baseado na dualidade homem/mulher, sendo as mulheres consideradas inferiores física e intelectualmente. A forma de controle das mulheres em uma sociedade patriarcal passa, necessariamente, pelo controle da sexualidade (Collins, 2019), sendo assim, os estereótipos atribuídos às mulheres têm como base o exercício “correto” da sexualidade (submisso e dentro de um casamento heterossexual, ou abstinência e dedicação à igreja ou à sociedade).

Os estereótipos de gênero são formados a partir de duas formas de sexismo, o sexismo hostil e o sexismo benevolente (Fiske, 2017). O sexismo hostil é a violência destinada às mulheres que se recusam a cooperar com a dinâmica paternalista, ou seja, que recusam o papel de delicadas, recatadas, dedicadas à família, pouco inteligentes e subservientes. Alguns dos estereótipos resultantes do sexismo hostil são o da histérica, da mal-amada, da loira burra, da puta e da sapatão (que não segue os padrões de beleza nem é meiguinha), e suas variações. É emblemática a capa da revista *IstoÉ* nº 2417, de 1º de abril de 2016, com matéria intitulada

Imagem 15. Dilma Rousseff na revista IstoÉ.



Fonte: *IstoÉ* (2 abr. 2016).

"Uma presidente fora de si", escrito sobre foto em close da então presidente da República, Dilma Rousseff. A matéria, assinada por Sérgio Pardellas e Débora Bergamasco, afirmava que a presidente estava sob efeito de ansiolíticos e calmantes, e ainda assim continuava incontrolável. É o típico estereótipo da mulher descontrolada, uma arma do sexismo hostil usada contra mulheres que são assertivas e não submissas.

Já o sexismo benevolente recompensa as mulheres que se comportam de acordo com a lógica imposta, originando estereótipos como o da mãezinha, da dona de casa, da gostosa, da princesinha e suas variações. Embora pareçam exaltar a mulher, esses estereótipos também

sabotam sua autonomia (Fiske, 2017) e as aprisionam em um ideal de comportamento.

Assim como os demais estereótipos, o de gênero é racializado, e afeta mulheres de etnias diferentes de forma diferente, especialmente quando em outros lugares que não sua região de origem. As mulheres latinas, por exemplo, em qualquer outro lugar que não a América Latina, são “putas”. As mulheres negras, sobre quem falaremos mais adiante, em “estereótipos de raça” são especialmente objetificadas. Ainda, os estereótipos de orientação sexual, que são derivados da inferioridade imposta ao feminino e do controle sexual que acompanha a violência de gênero, merecem nota.

A construção do patriarcado pressupõe a diferenciação do homem e da mulher, exaltando o homem inferiorizando a mulher. Isso é feito, principalmente, pela construção de uma identidade masculina forte, sábia, ponderada e digna, e de uma identidade feminina que é justamente o oposto, portanto, precisa ser contida, dominada e controlada. A dominação sexual do homem sobre a mulher ocupa um papel central na elaboração dessa dualidade, forjando um masculino viril, detentor da semente da vida, capaz de proteger a descendência e de comandar o mundo. Essa dualidade só funciona dentro de uma relação afetiva heterossexual.

Dessa maneira, todo relacionamento que foge ao padrão que facilita a manutenção do patriarcado é uma ameaça a ele, e tem que ser combatido. Essa ideia foi implantada nas sociedades com a ajuda de diversas instituições, sendo a religião a principal delas, em especial

o cristianismo, essencial para definir como “abominações” todas as pessoas não heterossexuais e não cis, bem como a atrelar sua sexualidade à promiscuidade, apagando o aspecto afetivo/emocional de seus relacionamentos.

Além disso, o homem gay não é perdoado por fugir ao seu papel de dominador, nem por exhibir qualquer trejeito feminino, já que o feminino é inferior e não é digno. Justamente por isso, a violação de papéis é mais grave quando parte de um homem do que quando parte de uma mulher (Lamar; Kite, 1998). Mesmo em grupos de homens gays, os considerados “afeminados” sofrem preconceito (Almeida, 2011). Ironicamente, as mulheres que apresentam características consideradas masculinas (sejam elas lésbicas ou não) não são aceitas pelos homens, que se sentem tanto ameaçados quanto inferiorizados por não terem protagonismo sobre elas. Já as mulheres lésbicas em geral são objeto de fetiche masculino (Lamar; Kite, 1998), desde que demonstrem serem cooperativas com o sistema e deixem os homens participarem da relação. Quando a cooperação não acontece, ela é violentamente forçada, como na prática do hediondo “estupro corretivo” (Costa, 2021).

Os estereótipos atribuídos à população *queer* derivam dessa dinâmica. Em certos meios, o gay “espalhafatoso” é bem “tolerado”, especialmente se estiver disposto a cooperar com seu papel social cômico. A mulher lésbica é retratada ou como fetiche, se for “feminina”, ou como “caminhoneira” (a “butch”, em inglês), se tiver características “masculinas”.

O Brasil figura entre os piores países para uma pessoa trans viver (Cavalcanti; Carvalho; Bicalho, 2018). Pessoas transexuais e travestis têm uma expectativa de vida de apenas 35 no país, e correm risco real de serem mortas em crimes de ódio (Oliveira, 2022). Pessoas trans são geralmente retratadas como “exóticas”, e frequentemente confundidas com drag queens (que são uma representação artística, não uma identidade de gênero). São tidos como perigosos e pouco confiáveis. Pessoas não-binárias e demais pessoas que transitam entre os gêneros (ou não se identificam com nenhum), são erroneamente categorizadas como gays, lésbicas ou trans, e sofrem os preconceitos correspondentes.

#### b) Estereótipo de idade

Fiske (2017) avalia que os estereótipos de idade têm origem nas tensões que acompanham a transição de poder intergeracional e o tempo em que essa transição vai ocorrer. O poder está no controle dos recursos nas diversas esferas sociais: família, negócios, política, protagonismo nas relações sociais.

Da mesma forma como acontece com os estereótipos de gênero, o idoso que coopera com o sistema de controle é elogiado, e o idoso que não coopera, é rejeitado. O primeiro tipo dá origem ao estereótipo do vovô legal que senta no sofá para ver televisão ou da vovó acolhedora, com bolo quente esperando os netinhos em casa. Claro que nunca os vemos no mercado de trabalho, muito menos em uma posição de chefia. Os idosos que não cooperam, ou seja, que não saem de cena quando é conveniente para as gerações seguintes, recebem estereótipos como “velho ganancioso” ou “velha chata”.

O estereótipo de idade atinge, também, a sexualidade. Pessoas mais velhas, especialmente mulheres, são supostamente assexualizadas, e essa estereotipação atinge até mesmo as mulheres que não são consideradas idosas pela lei. Mesmo antes dos 60 anos, mulheres de 50 e até de 40 anos causam espanto ao fazer referência a uma vida sexual ativa.

No 12º episódio da 4ª temporada de *Orange Is the New Black*, a personagem Judy King, que é uma mulher mais velha, fala sobre esse preconceito ao contar para outra presa que, na noite anterior, ela e outras duas presas fizeram sexo a três na cela. “Você sabe, as pessoas estão sempre tentando assexualizar mulheres da minha idade. E eu... Eu não vou deixar”<sup>76</sup> (*Orange Is the New Black*, temporada 4, episódio 12).

#### c) Estereótipo de classe

Os estereótipos de classe atravessam todos os outros estereótipos e acentuam a condição de hipossuficiência do elemento inferior da dualidade. Mas quem exatamente é o elemento inferior aqui? Fiske (2017) usa como marcador de classe, para fins de estereotipização, a classe média em oposição aos imigrantes e a pessoas em situação de rua. Consideramos importante incluir local de moradia nessa equação, já que, em qualquer contexto, este funciona como termômetro de posição social. Como falamos no Capítulo 1, os moradores das favelas e periferias no Brasil são estereotipados como bandidos, por exemplo.

#### d) Estereótipo de raça

Existem diversos tipos de estereótipos de raça, que atingem pessoas de diversas etnias. Muitas vezes, a estereotipização de um determinado fenótipo se confunde com a estereotipização religiosa, especialmente quando é possível identificar os praticantes de um

---

<sup>76</sup> “You know, people are always trying to desexualize women my age. And I... I just won’t allow it” (*Orange Is the New Black*, temporada 4, episódio 12).

determinado credo por características estéticas, como é o caso de muçulmanos e judeus, por exemplo. Apesar do amplo espectro, trataremos aqui especificamente das violências raciais cometidas contra mulheres negras, pela necessidade de um recorte analítico (em razão do tempo disponível e da proposta deste estudo) e porque, ao contrário do que acontece com outras etnias, os estereótipos de raça atribuídos a pessoas negras sofrem poucas variações culturais.

Vamos falar da mulher negra, pois, se o negro é o “Outro” (Bhabha, 1998; Collins, 2019) e se a mulher é o “Outro” (Beauvoir, 1949), a mulher negra é o “Outro” do “Outro”, como analisa a pesquisadora portuguesa Grada Kilomba (2019).

Mulheres negras, por não serem nem brancas nem homens, passam a ocupar uma posição muito difícil dentro de uma sociedade patriarcal de supremacia branca. Nós representamos um tipo de ausência dupla, uma Outridade dupla, pois somos a antítese tanto da branquitude quanto da masculinidade (Kilomba, 2019, p. 190).

Por estar nesse não-lugar, sobre o corpo da mulher negra se derramam outras opressões, se interseccionam, violentamente, outros estereótipos, a exemplo dos estereótipos de classe social e de gênero, frequentemente atrelados ao estereótipo de raça. É fato que, nos espaços públicos, uma mulher negra (ou um homem negro) é frequentemente identificada como uma pessoa em estado de vulnerabilidade econômica (ou seja, pobre, que não pertence àquele lugar como consumidora, que não tem os recursos financeiros necessários para estar ali). O não-pertencimento do pobre aos espaços públicos a não ser em uma posição de servidão é transferido à mulher negra e ao homem negro, seja qual for sua classe social. Em uma loja, a mulher negra é estereotipada como vendedora por outros clientes (brancos), e como ameaça para a segurança pelos funcionários do estabelecimento. Talvez seja seguida. Talvez lhe perguntem o preço de um produto. Um negro dirigindo um carro de luxo? Provavelmente um motorista ou um bandido. Se cruzar com uma blitz, certamente será parado.

Em relação à genderização<sup>77</sup> do estereótipo de raça, enquanto a mulher branca<sup>78</sup> enfrenta as consequências de uma sociedade construída sobre a dualidade homem/mulher, onde ela não é um indivíduo completo, mas uma parte menos eficiente de Outro (o homem), à mulher negra

---

<sup>77</sup> O termo “genderização” (de “gender”, que significa gênero, em inglês), embora ainda não tenha sido incorporado oficialmente pela língua portuguesa, tem sido usado frequentemente no meio acadêmico para designar a relação entre uma categoria qualquer e marcadores de gênero.

<sup>78</sup> Nos países de origem anglo-saxã, a identificação de brancos e não brancos é objetiva, e descendentes de não brancos não são brancos. Já no Brasil, essa classificação é mais complexa. Para fins estatísticos, a cor é resultado de autodeclaração. Para fins políticos, em geral a cor está relacionada com à ancestralidade africana. Na prática, a definição de “branco” no Brasil é a de pessoas com a pele clara. Não existe uma normatização sobre a partir de qual tom de pele a pessoa é considerada negra, mas quanto mais escura a pele, mais chances de sofrer racismo, de estar inserida em um contexto de pobreza e de pouco ou nenhum acesso aos itens básicos de cidadania. Assim, quando falamos de “brancos” no contexto cultural do país, estamos falando de não-negros, das pessoas que, nos espaços urbanos, no trabalho, na escola, provavelmente nunca foram destacadas como o “Outro” por terem a pele escura.

é concedida ainda menos humanidade, e se quanto menos humanidade, menos pudor em estereotipar. O feminismo (branco) em geral não a contempla, a luta antirracista não dá conta das suas demandas, principalmente quando a mulher negra precisa se levantar contra o homem negro (Collins, 2019; Kilomba, 2019).

Collins (2019) identifica quatro figuras de controle (estereótipos) atribuídos às mulheres negras estadunidenses: a *mammy*, a matriarca, a rainha da assistência social/dama negra e a jezebel/prostituta/*hoochie*. Partindo delas, vamos discorrer sobre algumas formas de estereotipização da mulher negra na cultura popular brasileira. Lembramos que as descrições a seguir não são descrições das mulheres negras individualmente ou em grupo e que, obviamente, não correspondem à verdade, pois são estereótipos, construções sociais com o objetivo de manter as mulheres negras em posição de inferioridade.

A *mammy* (“mãezinha”) é o estereótipo da negra serviçal (cozinheira, empregada doméstica), a figura que remete à babá ou à ama de leite. É assexuada, dócil, o tipo de mulher frequentemente representada nas telenovelas brasileiras como a empregada da casa da protagonista. Não tem filhos, cuida dos filhos dos patrões (brancos).

A matriarca é o estereótipo da mulher que sustenta a família, que trabalha fora, que não assume suas “obrigações” domésticas, pois está focada em ganhar dinheiro. Geralmente, é mãe solo, pois sua assertividade é tida como castradora, agressiva, portanto, ela não sabe como tratar os homens. A matriarca não se dedica à educação dos filhos, e contribui para a perpetuação da situação de pobreza da população negra, já que não prepara a próxima geração para ser bem-sucedida. É uma mãe ruim. “Uma das causas do fracasso da matriarca é sua dificuldade em adotar um modelo adequado de comportamento de gênero. Assim, rotular as mulheres negras de não femininas e especialmente fortes serve para minar sua assertividade” (Collins, 2019, p. 147).

A rainha da assistência social é o estereótipo da mulher negra que vive dos programas de assistência do Estado, da mulher que tem muito mais filhos do que poderia sustentar, e que não trabalha fora. É um estereótipo com contornos classistas. No Brasil, o equivalente é o “mito” da mulher (negra, na maioria das vezes, mas sempre pobre) que tem muitos filhos para ganhar o auxílio do governo. Essa narrativa ressoa nos mais diversos círculos, e está diretamente ligada ao descontentamento da classe média com a perda do poder de subjugar a mulher (negra, mas também não negra) e pobre em trabalhos domésticos cujo histórico das relações remete mais à servilidade imposta pelo senhor de escravos que às relações laborais. Tal aspecto é percebido na fala do atual presidente da República, Jair Messias Bolsonaro, em entrevista a Record News, em 2012, quando era deputado federal pelo estado do Rio de Janeiro, ao comentar

o Programa Social Bolsa Família<sup>79</sup>: “O Bolsa Família é uma mentira, você não consegue uma pessoa no Nordeste para trabalhar na sua casa. Porque se for trabalhar, perde o Bolsa Família” (Bolsonaro apud Sakamoto, 2021).

Considerando que a maior parte das pessoas inscritas no Bolsa Família sempre foi composta por mulheres - em 2016, 92% das famílias beneficiadas eram chefiadas por mulheres (Bartholo; Passos; Fontoura, 2017), ou seja, eram as mulheres que recebiam o benefício -, que “conseguir uma pessoa no Nordeste para trabalhar na sua casa” significa contratar uma empregada doméstica, uma mulher, pobre e geralmente negra, percebemos como o estereótipo nomeado por Collins se aplica aqui. Entra na fala de Bolsonaro, ainda, o estereótipo de local, colocando o Nordeste em um lugar similar ao atribuído às periferias das grandes cidades do país, reduto da população pobre e culpada pela própria pobreza. Ao lado da rainha da assistência social está o estereótipo da dama negra. Ela trabalha e estuda, mas só ocupa o lugar onde está por causa das cotas.

Por fim, a hipersexualização da mulher negra é traduzida por Collins (2019) pela imagem da jezebel/prostituta/“hoochie”. Jezebel (ou Jezabel) foi uma princesa fenícia que viveu 900 anos antes de Cristo. Sua história é bíblica, e está contada no Livro de Reis, Antigo Testamento. Sedutora e manipuladora (de acordo com o que está escrito), Jezebel casou-se com Acabe, rei de Israel, e instituiu o culto ao deus Baal. Morreu atirada do segundo andar do palácio e teve o corpo devorado por cães. Seu nome virou sinônimo de mulheres que seduzem homens para obter vantagens. O termo prostituta é autoexplicativo e a palavra ‘hoochie’ pode ser traduzida como “piranha”.

A agressividade sexual atribuída à mulher negra foi uma tentativa de justificar “os frequentes ataques sexuais de homens brancos relatados pelas mulheres negras escravizadas” (Collins, 2019, p. 155). Sedutora e com um apetite sexual voraz, tinha total culpa pelos estupros cometidos pelos homens brancos. Com o passar dos séculos, a jezebel transformou-se na piranha ou na prostituta, objetificada ao extremo, desumanizada e de propriedade pública, a quem se pode fazer investidas diretas e não solicitadas sem constrangimento e sem rejeição: a piranha tem que aceitar tudo, na verdade ela gosta de aceitar tudo. Desnecessário detalhar como este estereótipo contribuiu e contribui para a violência contra as mulheres negras.

---

<sup>79</sup> O Bolsa Família foi um programa de assistência social instituído em 2003 pelo governo do então presidente da República, Luís Inácio Lula da Silva, que unificou outros programas criados em governos anteriores e ampliou seu campo de atuação, de forma a permitir que a ajuda chegasse até pessoas de extrema vulnerabilidade econômica. Foi extinto em dezembro de 2021, pelo governo Bolsonaro, que criou o programa Auxílio Brasil para substituí-lo.

Ressaltamos que, claro, os homens negros também são atingidos gravemente pela estereotipização, e que isso resulta em mortes violentas, inclusive em abordagens policiais, como vimos. Na cena esportiva, muitos atletas negros passam por escárnio público, com diversos episódios de torcidas adversárias comparando-os a “macacos”, e isso não acontece apenas no Brasil. Em pesquisa que analisou o período de 2005 a 2011, Abrahão e Soares identificaram “manifestações que materializavam as representações sobre a ‘raça negra’ nos estádios de futebol da Europa e do Brasil. Lá e aqui jogadores que eram considerados negros ou mestiços vinham sendo provocados através de sons, símbolos e onomatopéias referentes aos ‘macacos’ (Abrahão; Soares, 2011). Grada Kilomba (2019) explica que

A metáfora da/o "africana/o" como "macaca/o" tornou-se efetivamente real, não por ser um fato biológico, mas porque o racismo funciona através do discurso. O racismo não é biológico, mas discursivo. Ele funciona através de um regime discursivo, uma cadeia de palavras e imagens que por associação se tornam equivalentes: africano - África - selva - selvagem - primitivo - inferior - animal - macaco (Kilomba, 2019, p. 130).

No 12º episódio da 4ª temporada, Caputo, diretor da prisão, responsabiliza os guardas pela hospitalização de uma detenta, após uma briga provocada pelos policiais. Um deles responde que a culpa não é dos policiais, mas de uma “macaca que surtou”, referindo-se à personagem Suzanne Warren, negra. A animalização do xingamento “macaco/macaca”, assim como acontece com a palavra “mulata”, inferioriza a pessoa negra e retira dela sua alteridade e o reconhecimento de sua capacidade de autodeterminação. A negra raivosa (a mulher histérica, insolente), a piranha (que serve apenas para sexo, nunca para um relacionamento amoroso), a prostituta, a patrimônio público (menos de si mesma), muitos dos estereótipos aplicados a outros grupos se encontram na encruzilhada do estereótipo racial.

### 2.2.2 Realidade e reflexo no espelho televisionado

Pois a *raison* da televisão é refletir aquilo que as pessoas querem ver. É um espelho. Não o espelho Stendhaliano que reflete o céu azul e a poça de lama. É mais tipo o espelho do banheiro extrailuminado em que o adolescente fiscaliza seu biceps e determina qual é seu melhor perfil. Esse tipo de janela para a percepção nervosa que os americanos têm de si mesmos é simplesmente inestimável para a escrita da ficção. E escritores podem ter fé na televisão. Tem muito dinheiro em jogo, afinal; a televisão é dona dos melhores demógrafos que a ciência social aplicada tem a oferecer, e esses pesquisadores podem determinar precisamente o que americanos nos anos noventa são, querem, veem — como nós, como Audiência queremos ver a nós mesmos. Televisão, do início ao fim, tem a ver com desejo. E, em termos de ficção, desejo é o açúcar na comida humana (Wallace, 2020, p. 82).

O que está refletido no espelho da televisão? Realismo e verossimilhança ganham uma outra dimensão no audiovisual, tendo em vista que a imagem em movimento favorece o apagamento das fronteiras entre realidade e ficção, principalmente se considerarmos o estado

de entorpecimento causado pelas horas seguidas de exposição às telas. Não se trata, como já vimos, de achar que o trem dos irmãos Lumière vai passar por cima de nós. Nem o público de 1895 teve tal ilusão. Tampouco se trata do espanto pelos efeitos tecnológicos, a não ser em raras ocasiões, visto que, no geral, já estamos habituados à linguagem do cinema e da televisão e às suas maravilhas. A questão é mais sobre como incorporamos as novas formas de comunicação e interação que nos são apresentadas nos nossos sistemas de validação interna e externa, e em que quantidade conseguimos filtrar como ficcional aquilo que é exibido, ao mesmo tempo em que concordamos em selar o pacto ficcional. Por horas seguidas, dia após dia, é uma missão impossível, é inevitável que alguns reflexos desse espelho televisionado não nos atinjam como reais. O meio é (também) mensagem:

os meios, como extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre os nossos sentidos particulares, como também entre si, na medida em que se inter-relacionam. O rádio alterou a forma das histórias noticiosas, bem como a imagem filmica, com o advento do sonoro. A televisão provocou mudanças drásticas na programação do rádio e na forma das radionovelas (McLuhan, 1964, p 73).

Por isso a representatividade é tão importante nas artes, nos mais diversos meios. Ao ver os espelhos, vemos a nós mesmos e a uma sociedade que tomamos, ao menos em parte, como real. Ao decodificar o mundo, usamos o repertório vindo, também, desse espelho, portanto, é necessário brigar pelo controle das imagens, não tanto pelo conteúdo (a liberdade de pensamento é uma necessidade básica), mas por quem decide o grau do espelho e com que motivação. Se a tensão entre os clamores sociais, censura, autocensura (como interesses públicos) e interesses privados molda o teor do que é veiculado, neste tópico, vamos analisar a representatividade de gênero e raça nas produções para a TV estadunidense, tanto no elenco quanto nos bastidores, pois as decisões criativas afetam diretamente o produto final, com base em um estudo da Universidade da Califórnia, Estados Unidos.

O relatório *Hollywood Diversity 2021* – partes 1 e 2 (UCLA, 2021a; UCLA, 2021b), sobre diversidade na indústria do entretenimento de Hollywood, analisou a presença de mulheres e de pessoas não-brancas (que chamou de “minorias [étnicas]”) nos elencos e na direção de filmes (parte 1 do estudo) e programas de TV (parte 2 do estudo) roteirizados exibidos na TV aberta, na TV paga e nas plataformas digitais dos Estados Unidos entre 2019 e 2020, comparando os achados com o resultado de biênios anteriores, a partir de 2011-2012 (ou 2012-2013, em relação às plataformas digitais). O estudo também considerou a probabilidade de pessoas oriundas desses grupos minoritários vencerem as premiações que contemplam a indústria. Como nosso escopo é o seriado, não o filme, focaremos na segunda parte do estudo.

De forma geral, entre 2019 e 2020, as minorias étnicas avançaram em nove das 12 áreas de atuação laboral na indústria de Hollywood medidas pelo estudo, mas não estão

proporcionalmente representadas em nenhuma delas. O percentual de representação mais baixo foi o de criadores de programas para a TV aberta (para cada criador não branco foram registrados mais de 4 criadores brancos no período). O segundo percentual mais baixo foi o de criadores de programas para plataformas digitais (1 não branco para cada 3 brancos). Nessas duas categorias, as minorias étnicas estão pior representadas que as mulheres em relação aos homens, embora os dois grupos sejam equivalentes nas outras 10 categorias.

As mulheres avançaram no alcance de um equilíbrio proporcional na ocupação do mercado em relação aos homens em seis das 12 áreas de atuação na indústria de Hollywood medidas pelo estudo: 1) número de protagonistas de produções para plataformas digitais, 2) número de criadoras de programas para TV a cabo, 3) número de episódios dirigidos em produções para TV aberta, 4) em TV a cabo e 5) em plataformas digitais. Paralelamente, mantiveram a posição em relação à última pesquisa em quatro áreas: protagonistas de produções para TV a cabo, criadores de conteúdo para plataformas digitais e criação de roteiros para TV aberta e plataformas digitais. Por fim, o percentual de mulheres na indústria de Hollywood recuou em duas áreas: protagonistas de produções para TV aberta e criadoras de conteúdo para TV aberta. A não ser pelo número de protagonistas em produções para plataformas digitais, as mulheres não estão representadas em proporção igualitária em nenhuma das outras 11 categorias.

Nas séries lançadas em plataformas digitais, 48,3% dos protagonistas eram mulheres entre 2012-2013. Entre 2019-2020, esse percentual subiu para 48,8%. Na TV aberta, 51,5% das protagonistas eram mulheres entre 2011-2012, número que caiu para apenas 37,5% na última pesquisa. Embora as mulheres ainda representem maioria entre protagonistas de produções digitais (50,2%), entre 2011 e 2012 esse número era maior (51,7%).

No que diz respeito à diversidade geral do elenco (não apenas aos papéis principais), 32,1% dos programas para TV aberta tinham pelo menos metade de seu elenco composto por pessoas não brancas e por mulheres entre 2019-2020. É uma mudança grande em relação a 2011-2012, quando apenas 2% dos programas atingiram essa marca. Nos programas para TV a cabo, esses números foram 28,1% entre 2019 e 2020, e 8,4% entre 2012-2013. Para as produções de plataformas digitais, o biênio 2019-2020 teve 26,8% de produções com mais de 50% do elenco composto por minorias, contra 9,1% entre 2012-13.

Apesar dos avanços, sabemos que a “primavera das minorias” não é homogênea para todos os grupos, e que marcadores de gênero se sobrepõem aos marcadores de raça. Entre os protagonistas em produções para a TV aberta, apenas 23,2% eram de não-brancos, contra 76,8% de brancos. É um pequeno retrocesso em relação ao biênio anterior (2018-2019 teve 24% de

protagonistas não-brancos nessa categoria), porém, ainda é bem melhor que os ínfimos 5,1% de protagonistas não-brancos entre 2022-2012.

Usando dados do censo estadunidense, o relatório confronta os resultados com a representatividade percentual de pessoas brancas e não brancas nos Estados Unidos. Em 1960, 15% da população eram compostos por pessoas brancas, e 85% por pessoas não brancas. Em 2020, essa diferença caiu para 59,7% de pessoas brancas e 40,3% de pessoas não brancas. As projeções indicam que, em 2050, o percentual de pessoas não-brancas ultrapassará o de pessoas brancas nos Estados Unidos (53% e 47% estimados, respectivamente) (UCLA 2021b).

Ou seja, para facilitar a visualização, vamos comparar o percentual de não brancos na população com a representatividade étnica nos programas para TV aberta. Olhando apenas para os dados de 2020, vemos que apesar da população dos Estados Unidos ser composta por 40,3% de pessoas não brancas (a “minorias” que é quase a metade da população), quase 70% dos programas de TV aberta do mesmo ano não tinham nem ao menos metade do elenco composto por minorias étnicas! De qual representatividade estamos falando em termos objetivos?

Quando olhamos para a representatividade de gênero usando os mesmos critérios, os resultados são um pouco melhores, mas ainda são ruins. Em 2020, 50,52% da população estadunidense era composta por mulheres, quer dizer, mais da metade da população. No entanto, apenas 46,3% dos papéis nas produções para TV aberta foram de mulheres naquele ano. Esse número cai para apenas 37,5% se considerarmos o percentual de protagonistas mulheres nas produções.

Se a televisão funciona como espelho, consciente ou inconscientemente, não é um espelho que mostra a realidade. É um espelho dos desejos do universo de *Harry Potter*, que mostra o que queremos ver, porém, no caso da televisão, quem está olhando para ele são as pessoas que comandam a indústria. Os telespectadores estão apenas tendo acesso à visão de quem está sendo refletido.

### 2.2.3 A representação dos estereótipos de gênero na televisão: um olhar para as *sitcoms* estadunidenses entre 1950 e 2021

*Orange Is the New Black* é uma comédia dramática, e pode ser classificada como uma *sitcom*, palavra de língua inglesa para designar uma comédia de situação (*situation comedy*). As *sitcoms* podem se subdividir em tantos gêneros e englobam programas tão diferentes que é difícil pensá-los como parte de uma só categoria, uma categoria que coloca elementos como *Os*

*Simpsons* (Fox, desde 1989), e *Família Soprano* (HBO, 1999-2007) como pertencentes a um mesmo grupo. Mas o que as comédias de situação têm em comum?

Para começar, as *sitcoms* são um programa seriado, com uma base de elenco fixo (pode haver participações especiais e adições ao elenco ao longo do tempo). O cenário também é relativamente fixo, e as ações se desenrolam principalmente em um ambiente, embora variações ocasionais possam acontecer (como nos *flashbacks* de *Orange Is the New Black*).

A estrutura narrativa também é semelhante. O tema é o cotidiano, a rotina. Cada episódio de um programa seriado, de forma geral, vai apresentar esse cotidiano, depois, vai apresentar um problema, vai focar na resolução desse problema e, por fim, no restabelecimento da normalidade (retorno ao estado anterior) ou na adequação a uma nova situação que se tornou permanente (Mintz, 1985). Alguns problemas podem se prolongar por vários episódios, funcionando para engajar a audiência no programa (foram 11 capítulos de *Vale Tudo* (TV Globo, 1988-1989) para descobrir quem matou Odete Roitman, por exemplo). Já outras situações são resolvidas em apenas um capítulo (em *Friends*, Joey e Chandler esquecem o bebê Ben, filho do amigo Ross, dentro de um ônibus, mas conseguem recuperá-lo antes do fim do episódio). Os personagens são desenvolvidos de forma a gerar identificação com a audiência.

E, se são “comédias” de situação, todas são comédia, certo? Não. O humor, embora seja utilizado nas *sitcoms*, não é, necessariamente, a base de todas. *The Good Place* (NBC, 2016-2020), por exemplo, discutiu o propósito da vida em suas quatro temporadas, apresentando um dos finais de série mais filosóficos da história da televisão. Ainda, as *sitcoms* podem ter plateia (como em *Sai de Baixo*, TV Globo, 1996-2002) ou não (como em *The Office*, NBC, 2005-2013), ter clques (sons de risadas introduzidas na edição, como em *Friends*) ou não (*Parks and Recreation*, NBC, 2009-2015).

Em geral, a televisão funciona como escape da realidade (Wallace, 2020; Press, 2009), excluindo-se, aqui, alguns telejornais. Os programas seriados (como séries e telenovelas) acabam sendo um destino recorrente utilizado pelo telespectador para obter conforto e familiaridade, e, ao longo das décadas, provaram ter um enorme poder de influência cultural. Lawrence Mintz (1985) relaciona esse poder ao próprio meio, ou seja, ao poder da televisão:

A cultura popular emergiu, no mundo moderno, como provedor primário de ideologia, suplantando tanto quanto suplementando a autoridade tradicional da família, da igreja e da educação formal. Por razões óbvias, a televisão é o meio de comunicação mais poderoso da nossa cultura popular e, ao longo dos anos, a comédia de situação tem sido o gênero dominante na televisão (Mintz, 1985, p. 42)<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> “Popular culture has emerged, in the modern world, as a primary purveyor of ideology, supplanting as much as supplementing the traditional authority of family, church and formal education. For obvious reasons, television is

É fato que a televisão é o meio mais utilizado pela maior parte da população para obtenção de informações e de lazer. No entanto, tendo em vista que os programas seriados causam um impacto cultural maior que um filme, por exemplo, algum mérito desse impacto reside na própria estrutura desses programas. Além da estrutura narrativa, moldada para fornecer esse local de familiaridade para o telespectador, outro ponto importante é o tempo de exposição da audiência às histórias apresentadas, um tempo maior que o de programas não seriados. Antes da disponibilização de episódios em bloco e do *binge-watching* (no caso dos programas que seguem essa prática), esse aspecto era ainda mais pronunciado, pois o tempo de exposição ao conteúdo era mais prolongado, o telespectador era exposto ao programa durante dias, semanas, meses e até anos de forma cadenciada e constante, o que solidificava algumas ideias, comportamentos e estilos de vida mostrados. Por outro lado, o engajamento nas redes sociais sobre os programas foi um acréscimo na exposição ao conteúdo para além do tempo de tela.

Apesar de algumas diferenças entre a estrutura das séries e das telenovelas, citamos as telenovelas como um programa seriado porque também existem vários pontos de encontro entre os dois formatos, como elenco fixo, fixidez de cenário (embora variados, serão, geralmente, recorrentes durante a trama) e apresentação do cotidiano. Faz-se importante pontuar que no Brasil, assim como em grande parte da América Latina, as telenovelas ainda têm um impacto mais potente na formação cultural que as séries, mesmo na era *pós-streaming*. Vale ressaltar que essa influência tem um recorte de idade, já que 28% dos jovens entre 16 e 24 anos não assistem mais à TV tradicional (Goes, 2021).

No entanto, como nosso objeto de estudo é uma série estadunidense, optamos por olhar para outras séries estadunidenses (e não filmes, documentários ou outros formatos de programas) para falar de estereótipos de gênero no audiovisual. Nosso recorte foi o estereótipo de gênero (e suas intersecções com outras opressões), em séries protagonizadas por mulheres, que foram transmitidas no Brasil, seja pela TV aberta, por TV a cabo ou por serviços de streaming disponíveis no país, as quais nós tivemos acesso, e que exemplificassem uma tendência da época, ou representassem um ponto de virada ideológica. Sendo impossível analisar todas as séries de um período tão extenso, nossa lista não é de forma alguma taxativa, mas meramente exemplificativa de uma evolução na representação de mulheres nas *sitcoms* ao longo do tempo.

---

the most powerful communication medium of our popular culture, and over the years situation comedy has consistently been the dominant television genre” (Mintz, 1985, p. 42).

A primeira sitcom do mundo, a britânica *Pinwright's Progress*, foi exibida entre 1946 e 1947, no Reino Unido, pela rede *BBC*. A série, que era transmitida ao vivo (como todos os programas de televisão até o fim dos anos 1950) a cada 15 dias, retratava as desventuras do protagonista (Pinwright) para administrar sua loja, enquanto lidava com a concorrência e com seus funcionários. Não há registros em vídeo, apenas fotografias das apresentações.

Logo depois, em 1947, a série *Mary Kay and Johnny* (*DuMont/CBS/NBC*, 1947-1950) era lançada nos Estados Unidos. Mary Kay e Johnny, casados na vida real, interpretavam eles mesmos. Johnny, um bancário, e sua esposa “maluca, mas não burra” (Karol, 2004, p. 281), Mary Kay, enfrentavam os problemas do cotidiano. Foi a primeira vez que um casal apareceu na televisão dividindo a mesma cama, algo considerado revolucionário para a época (Osborn, 2021, n.p.). Existe apenas um episódio da série registrado em vídeo.

A partir de 1950, as séries se multiplicaram, e algumas das mais importantes foram protagonizadas por mulheres. Em 1951, outro casal da vida real protagonizaria uma série, desta vez, para entrar na história como um dos melhores programas de televisão de todos os tempos: Lucille Ball e Desi Arnaz (*I love Lucy*, *CBS*, 1951-1957). Lucy é uma dona de casa que, junto à sua vizinha, vive tentando planos mirabolantes em busca da fama, para desgosto do marido, o cubano Ricky Ricardo, líder de uma banda. A série foi baseada em um programa de rádio, *My favorite husband*, que Lucille apresentava com o ator Richard Denning. Os produtores não queriam Arnaz no papel porque ele era cubano, mas Ball foi irreduzível e venceu a batalha. A cultura cubana acabou ocupando um espaço importante no programa, seja na recusa de assimilação cultural por parte de Ricky, seja nas referências a Cuba durante os episódios. Na sétima temporada, a série mostra, em um *flashback*, como Lucy conheceu o marido durante uma viagem a Cuba.

A personagem Lucy, apesar da autonomia e do protagonismo, reproduzia, com Ricky, os papéis tradicionais de gênero: esposa dona de casa e sem juízo, marido provedor e ajuizado. Mas o programa quebrou paradigmas. *I love Lucy* apresentou o que pode ter sido o primeiro casal interracial da televisão, entre um cubano e uma estadunidense. Desi, além disso, era seis anos mais novo que Lucille, desafiando dois estereótipos de uma só vez. Três, se considerarmos que Cuba passou a ser boicotada pelos Estados Unidos a partir da revolução socialista de 1959. Ainda, a série evitava piadas racistas e capacitistas, e apenas Lucy podia brincar com o sotaque do marido (Varnham, 2020).

A historiadora Vanessa de los Reyes reforça que:

*I love Lucy* não foi o único programa de TV a se afastar do ideal da família branca de classe média. Durante os anos 1950 e 1960, 97% das famílias da televisão eram brancas. *Amos 'n' Andy*, um programa de rádio de 1928 mostrando personagens

negros estereotipados, era a exceção quando se tornou um programa de TV em 1951 com atores afro-americanos. Séries étnicas, como *The Rise of the Goldbergs*, mostravam imigrantes judeus sob uma luz positiva. A série estreou em 1949 e tornou-se a primeira sitcom de sucesso. *Mama* tinha outra matriarca étnica da família Hansen, uma família norueguesa imigrante vivendo em São Francisco na virada do século XX. Ambas, a família Goldberg e a família Hansen, lidavam com o mesmo problema de assimilação na cultura estadunidense. Nenhum desses programas teve a durabilidade ou a invencibilidade de *I love Lucy* (Reyes, 2008, p. 11)<sup>81</sup>.

A popularidade da série era tanta que Lucille Ball foi convocada para prestar depoimento ao governo estadunidense durante o macartismo, pois tinha se registrado no Partido Comunista nos anos 1930. Explicou que só fizera isso para agradar ao avô, e conseguiu sair relativamente ileso da interpelação, sua reputação, ao contrário da de outros artistas acusados de “comunistas” não sofreu danos. Diversas fontes dizem que a resposta ao interrogatório veio de Desi Arnaz. Durante a gravação de um dos programas, após incluir no roteiro a metarreferência de “falar ao telefone” com o diretor do FBI, J. Edgar Hoover, ouvindo dele que Lucy tinha sido inocentada das acusações, Arnaz teria olhado para a plateia e dito: “a única coisa vermelha em Lucy é o cabelo, e nem é de verdade” (Mazzeo, 2022). A frase aparece no filme *O Sorriso de Mona Lisa (Mona Lisa Smile)*, Mike Newell, 2003) como uma metarreferência da metarreferência, quando a personagem Nancy Abbey, professora de etiqueta e conservadora, é mostrada em sua sala de estar assistindo à série na televisão e sinaliza preocupação pelo “comunismo” de Lucy. Amanda Armstrong, inquilina de Nancy e ex-enfermeira da universidade (ela foi demitida por distribuir anticoncepcional para as alunas), responde que “a única coisa vermelha em Lucy é o seu cabelo”.

O casamento conturbado de Lucille e Desi contribuiu para o fim da série. Os dois se divorciaram oficialmente em 1960, porém, permaneceram amigos para o resto de suas vidas. No ano da morte de Desi, 1986, tentaram emplacar uma nova série, *Life with Lucy* (ABC, 1986), mas a série foi cancelada após apenas 13 episódios, dos quais apenas oito foram ao ar. Lucille Ball morreu em 1989.

No Brasil, *I love Lucy* foi exibida pela TV Tupi entre 1958 e 1979. O sucesso do programa nos Estados Unidos inspirou a Tupi São Paulo a produzir a primeira *sitcom* brasileira, *Somos Dois* (a série mudaria de nome para *Namorados de São Paulo* e, finalmente, *Alô*,

---

<sup>81</sup> “I Love Lucy was not the only TV show to break away from the ideal of the white middle class family. During the 1950s and 1960s, 97% of families on television were white. Amos ‘n’ Andy, a 1928 radio show depicting stereotypical black characters, was the exception as it became a television show in 1951 with African-American actors. Ethnic serials, such as *The Rise of the Goldbergs*, depicted the lives of Jewish immigrants in a positive light. The TV *Goldbergs* premiered in 1949 and became the first successful television sitcom. *Mama* featured another ethnic matriarch of the Hansens, a Norwegian immigrant family living in San Francisco at the turn of the twentieth century. Both the *Goldbergs* and the *Hansens* dealt with the same issue of how to assimilate into American society. None of these shows had the lasting power or the invincibility that *I Love Lucy* did” (Reyes, 2008, p. 11).

*Doçura!*), que estreou em 1953. Em 1957, quando o programa (ao vivo) passou a ser transmitido também para o Rio de Janeiro, os atores tinham que viajar entre as duas cidades constantemente (Xavier, c2015).

A série *A feiticeira* (*Bewitched*, 1964–1972) foi produzida em um momento de transição. As duas primeiras temporadas foram exibidas em preto e branco, e as seguintes, em cores. A bruxa Samantha casa com um publicitário atrapalhado, James, que se sente incomodado com suas habilidades mágicas. Para não o irritar, Samantha tenta não usar seus poderes, mas a magia termina escapando, e sempre dá errado.

Além do estereótipo óbvio apoiado no reforço das relações de poder tradicionais entre homens e mulheres, com a submissão de Samantha a um marido menos poderoso que ela e a quem ela poderia ajudar, se ele permitisse, existem mais coisas acontecendo em *A feiticeira*. Se, por um lado, o estereótipo da bruxa como a mulher má, feia e gorda, é quebrado na figura de Samantha, uma mulher jovem, branca, loira e com um aspecto quase infantil, ele é reforçado na figura de Endora, mãe de Samantha e sogra de James, retratada como uma “bruxa terrível”. Endora estimula os poderes da filha, o que é visto como “interferência” pelo genro.

A pesquisadora Myrna Hant pondera que

[...] apesar da impressão de que Samantha e Endora são poderosas manipuladoras de homens, é realmente Samantha que é o modelo padrão admirado, não Endora. Samantha corresponde aos pré-requisitos de aprovação: juventude e beleza. Ainda assim, Endora não pode ser desprezada como uma típica mulher mais velha; ela não é frágil, fraca e desamparada. Ela é uma mulher independente que diz e faz o que quer sem se preocupar com as consequências para os homens. Para os anos 1960, isso era um toque de trombeta para a libertação. Mas a audiência feminina queria copiá-la? Isso é improvável, porque ela é basicamente retratada como uma criatura ridícula na maioria dos episódios (Hant, 2007, p. 6-7)<sup>82</sup>.

Podemos observar vários estereótipos na comparação entre Samantha e Endora. Ao cooperar com a manutenção do status quo, Samantha recebe o sexismo benevolente do qual fala Fiske (2017). Ela é aceita e isso parece um elogio, mas, na verdade, precisa sufocar sua natureza, perder sua autonomia para manter sua “posição”. Samantha tem agência nessa aceitação quando escolhe represar seus poderes, quando escolhe ser gentil. O componente da juventude, porém, não é controlado por ela e é efêmero. Já Endora opta por não cooperar com as regras do sistema de dominação masculina, e, por isso, recebe o sexismo hostil. Ela não se dobra, não obedece,

---

<sup>82</sup> “[...] despite the impressions that Samantha and Endora are powerful manipulators of men, it is really Samantha who is the admired role model, not Endora. Samantha conforms to the prerequisites of approbation: youth and beauty. And yet, Endora cannot be dismissed as a prototypical older woman; she is not frail, weak and helpless. She is an independent woman who says and does what she wants to without regard for the consequences from men. For the 1960’s this was a clarion call to liberation. But, did her female audience want to emulate her? That is doubtful because she’s basically pictured as such a ridiculous caricature in most of the episodes (Hant, 2007, pp. 6-7).

não é “meiguinha”, portanto, é taxada como a bruxa má. Para completar, não é mais jovem, mas também recusa o papel da idosa frágil.

No Brasil, *A feiticeira* foi exibida pela primeira vez em 1965, pela TV Paulista. Desde então, passou por diversas emissoras em diferentes horários, e está no ar até hoje no país.

Os anos 1970 foram das heroínas na televisão. Nada menos que seis seriados com protagonistas mulheres em uma posição de poder estrearam na programação (Romm, 1986): *Police Woman* (NBC, 1974-1978), *O Segredo de Ísis* (*Isis*, CBS, 1975-1977), *Mulher Maravilha* (*Wonder Woman*, ABC, 1975-1979), *A Mulher Biônica* (*The Bionic Woman*, ABC/NBC, 1976-1978), *As Panteras* (*Charlie's Angels*, ABC, 1976-1981) e *Nancy Drew* (ABC, 1977-1979). Isso não quer dizer, necessariamente, um avanço na representação feminina e feminista na televisão estadunidense, como vamos ver.

A série *Police Woman*, primeira dessa leva, é centrada na rotina da policial “Pepper” Anderson, que trabalha disfarçada na investigação de crimes. Logo de início, vemos que a sargento não tem um nome definido, apenas um apelido, “Pepper”, “pimenta”, em inglês, o que a despersonaliza. Pode-se pensar que o verdadeiro nome da sargento não é falado em razão da natureza arriscada de seu trabalho, no entanto, esse argumento não se sustenta na medida em que todos os seus colegas policiais homens têm nomes conhecidos.

Nos episódios, a sargento aparece disfarçada de prostituta, de enfermeira, de dançarina, de professora, de prisioneira... O roteiro explora todos os estereótipos do fetiche masculino, dispostos em uma prateleira. Os disfarces, aliados à falta de um nome próprio, aproximam a sargento do estereótipo da prostituta, com nome de guerra, esteticamente pensada para agradar os homens. Apesar de ser uma policial, Pepper é apresentada em uma posição de cooperação com a dinâmica tradicional do poder patriarcal, aparentemente livre, mas objetificada como símbolo sexual.

*O Segredo de Ísis* é sobre uma professora de ciências de uma escola pública de Ensino Médio nos Estados Unidos que, após achar um amuleto mágico, se transforma na deusa egípcia Ísis e ganha poderes dos animais e dos elementos da natureza, e então ela é capaz de fazer coisas como voar e controlar o tempo. A audiência fica sabendo que o amuleto funciona com a professora Andrea porque ela é descendente de uma linhagem de princesas egípcias, para a qual o amuleto foi criado.

Mais progressista que as séries anteriores, *O Segredo de Ísis* não foge dos estereótipos de gênero, mas confronta os papéis tradicionais. A professora Andrea é frequentemente

infantilizada por seus colegas de trabalho, por exemplo. O primeiro episódio<sup>83</sup> gira em torno da aparição de luzes misteriosas na montanha Mystery, que podem ou não ser discos voadores. Cindy, aluna de Andrea, consegue fazer umas fotos dos objetos não identificados, então as duas e Rick, também professor, são enviados pelo diretor da escola para mostrar as fotos ao xerife da cidade.

A investigação se desenrola, Ísis salva o dia, e o episódio termina com um diálogo entre Andrea, Cindy e Rick, após os dois últimos encontrarem Andrea, que tinha “sumido” enquanto Ísis cuidava dos bandidos (tal qual Clark Kent, Andrea também usa óculos, mas Ísis não, tornando impossível saber que são a mesma pessoa):

CINDY: Como você nunca está por perto quando Ísis aparece?

ANDREA: [olha direto para a câmera] Também não sei! Parece que só você e Rick se divertem.

RICK: É até melhor. Tinha muita coisa acontecendo e a emoção poderia ter te abalado.

ANDREA: Você está certo, Rick. Nessas horas, é melhor que uma mulher não esteja por perto para atrapalhar [olha para Cindy, olha para Rick e depois olha direto para a câmera e sorri] (*O Segredo de Ísis*, Temporada 1, episódio 1)<sup>84</sup>.

Rick não tem problemas para dizer a Andrea que ela é inferior a ele, mais frágil. Cindy parece não ser considerada nessa equação, e não fica claro se é porque a aluna é adolescente (portanto, não seria ainda mulher) ou se há algum outro motivo. Parecendo concordar com ele, a professora usa de ironia, compartilhando esse momento com a única pessoa capaz de decodificá-la, pois tem acesso à sua identidade secreta: o telespectador. *O Segredo de Ísis* foi exibido pela TVS Globo, TVS e SBT em períodos alternados, entre os anos 1970 e 1980.

*Mulher Maravilha* parecia ser uma boa promessa de mudança de paradigmas em relação às mulheres na televisão, a começar pela história de origem da heroína. Ao escapar da escravidão na Grécia e em Roma, um grupo de mulheres imortais se estabeleceu em uma ilha no centro do Triângulo das Bermudas, Paradise Island. Completamente isoladas do resto do mundo, elas construíram uma sociedade mais desenvolvida que qualquer outra no planeta, baseada na justiça, no respeito e na igualdade entre as cidadãs. Quando um piloto americano aterrissa de paraquedas na ilha após um confronto com um piloto nazista que estava a caminho de bombardear Nova York (o piloto inimigo caiu nas águas infestadas de tubarões), as amazonas ficam sabendo que o mundo está lutando contra o nazismo, e decidem ajudar. Para

<sup>83</sup> Disponível no Youtube: < <https://www.youtube.com/watch?v=H7MHGDGmsk8>>. Acesso em 1 ago. 2022

<sup>84</sup> “CINDY: How come you’re never around when Isis is there?”

ANDREA: [looks straight at the camera] Beats me! Seems as if you and Rick are always having all the fun.

RICK: It’s probable just as well. There was a lot going on and the excitement might have gotten to you.

Andrea: You’re right, Rick. At times like that, it’s well that a woman isn’t there to get in the way” (*O Segredo de Ísis*, temporada 1, episódio 1).

isso, mandam sua melhor guerreira, a princesa Diana, que vai se tornar a Mulher Maravilha (e a secretária do general Phil Blankenship nas horas vagas).

Os inimigos da Mulher Maravilha, portanto, estão envolvidos com o nazismo. Ela não quer apenas prendê-los, quer reeducá-los, pois acredita que seres humanos podem aprender. Esse traço fica evidente logo no primeiro episódio<sup>85</sup> da primeira temporada, *A Baronesa (Wonder Woman Meets Baroness Von Gunther, ABC/CBS, 1976)*. A Baronesa em questão é uma nazista presa nos Estados Unidos, que, com ajuda de um magnata da indústria do aço, Arthur Deal III, está tentando incriminar o major do exército Steve Trevor. Após salvar o major e prender a Baronesa (depois de rolar com ela ladeira abaixo e de derrubar a nazista na piscina da mansão do magnata), a Mulher Maravilha fala: “Parece que você vai ter mais tempo para ler sobre democracia, Baronesa. Sorte que você acha o assunto tão fascinante. Talvez você aprenda a valorizá-la, e aprenda com seus erros nada femininos” (In: Irving, c2008)<sup>86</sup>.

Ao dizer que os erros da Baronesa não são femininos, a Mulher Maravilha está partindo não de um lugar que limita mulheres a uma condição de inação, mas sim de um lugar cultural onde mulheres são independentes, justas e que cooperam para o bem, como na terra das Amazonas. Isso fica evidente com o diálogo que a heroína, agora como Diana, no escritório do general Blankenship, tem com o major Steve Trevor sobre Arthur Deal III.

DIANA: Eu pesquisei sobre Arthur Deal, parece que ele é uma vítima de sua própria avareza. Talvez ele também possa aprender com essa experiência.

STEVE: Diana, sua compreensão e sua compaixão são impressionantes. Você realmente acredita que as pessoas podem aprender a mudar para melhor.

DIANA: Sim. Onde eu fui criada nós fomos ensinados que o bem precisa triunfar sobre o mal, e que mulheres, e homens, podem aprender (*Mulher Maravilha*, temporada 1, episódio 1)<sup>87</sup>.

Vinda de uma cultura matriarcal, a Mulher Maravilha tem um discurso de liberdade e igualdade de direitos para as mulheres, mas que, infelizmente, só dura a primeira temporada. Na segunda e na terceira, a heroína vai ficando cada vez menos feminista à medida que começa a se adequar às dinâmicas tradicionais de gênero. Boucher avalia que:

Infelizmente, a segunda temporada terminou minimizando a identidade da Mulher Maravilha em favor de um programa de aventuras mais genérico. Havia menos falas

---

<sup>85</sup> Existe um episódio anterior a esse, o episódio piloto da série, *As novas aventuras da Mulher Maravilha (The New Original Wonder Woman, ABC/CBS, 1975)*, que foi dividido em duas partes.

<sup>86</sup> “It looks as if you’re going to have more time to read about democracy, Baroness. Lucky you find it so fascinating. Perhaps now you’ll appreciate it and learn from your unwomanly mistakes” (*A Baronesa/Wonder Woman Meets Baroness Von Gunther, ABC/CBS, 1976*).

<sup>87</sup> DIANA: I did some research about Arthur Deal, it seems he’s a victim of his own avarice. Perhaps he too can learn from his experience.

STEVE: Diana, your understanding and compassion are amazing. You really do believe that people can learn to change for the better.

Diana: Yes. Where I was raised we were taught that...good must triumph over evil, and that women, and men, can learn (*Mulher Maravilha*, temporada 1, episódio 1).

feministas. A letra da música de abertura foi removida. Pareceu que o programa substituiu sua essência pelo que era popular (Boucher, 2018, p. 7)<sup>88</sup>.

A letra da música que Boucher menciona, *Wonder Woman*, de Norman Gimbel e Charles Fox, fala em salvar o mundo com amor e em mudar o pensamento dos que usam a violência. “Fazer de um falcão uma pomba/ Parar uma guerra com amor/Fazer um mentiroso dizer a verdade”<sup>89</sup>.

Mulher Maravilha foi transmitida no Brasil em momentos alternados pelos canais *TV Globo*, *TVS*, *TV Record* e *Rede Brasil*. Hoje, a série está disponível na plataforma *HBO Max*.

*A Mulher Biônica* é uma série derivada da série *O Homem de seis milhões de dólares* (*The Six Million Dollar Man*, *ABC*, 1974-1978). A mulher que dá o nome ao programa é Jaime Sommers, uma ex-tenista profissional e professora escolar, que, após sofrer um acidente de paraquedas, tem partes de seu corpo substituídas por próteses que lhe dão superpoderes (como superaudição e capacidade de correr a mais de 160 km/h). Jaime recebe os implantes a pedido do então noivo, Steve Austin (o Homem de Seis Milhões de Dólares), ele mesmo, também biônico.

Na verdade, o corpo de Jaime rejeitou as próteses, e ela morreu na cirurgia de tentativa de remoção. Porém, o público protestou, pois já tinha se afeiçoado à personagem, e os produtores resolveram trazê-la de volta em uma nova série, *A Mulher Biônica*. Para tornar a volta plausível, colocaram a personagem em uma câmara criogênica até que os danos cerebrais pudessem ser curados, mas ela perdeu a memória, o que deixou os roteiristas livres para que ela tivesse suas próprias aventuras, sem ficar presa a Steve.

Jaime trabalha fora, mora sozinha e é independente. Além disso, ela é ex-atleta, e mesmo antes das próteses já é uma mulher fisicamente forte, características ditas “masculinas”. Para “compensar” a dissonância do que era esperado de uma mulher nos anos 1970, a personagem é colocada em cenários predominantemente femininos, como em salões de beleza, e é vista usando sua força para limpar a casa (Knight, 2010). Mesmo assim, a pesquisadora Gladys Knight avalia que

O sucesso instantâneo de Jamie Sommers reflete um mundo em transformação. As mulheres estavam desafiando o status quo em um contexto social onde muitos homens (e mulheres) ainda relutavam em aceitar completamente o que eles percebiam como um distanciamento radical da tradição (Knight, 2010, p. 6)<sup>90</sup>.

<sup>88</sup> Unfortunately, the second season ultimately minimized *Wonder Woman*’s identity in favor of a more generic adventure show. There were less feminist statements. The lyrics in the theme song were removed. The show seemed to replace its substance with what it thought was popular (Boucher, 2018, p. 7).

<sup>89</sup> No original: “Make a hawk a dove/Stop a war with love/Make a liar tell the truth”.

<sup>90</sup> “The instant appeal of Jaime Sommers reflected a changing world. Women were challenging the status quo in a social context wherein many men (and women) continued to be reluctant to fully embrace what they perceived as a radical departure from tradition” (Knight, 2010, p. 6).

O saldo é positivo para o combate aos estereótipos de gênero em *A Mulher Biônica*. A série foi exibida no Brasil em 1976 pela TV Bandeirantes. Nos anos seguintes, tem sido exibida por diversos canais de TV aberta e por plataformas de conteúdo pago.

*As Panteras* são três mulheres, Jill Munroe, Sabrina Duncan e Kelly Garrett, originalmente<sup>91</sup>, que trabalham para uma agência privada de investigação, chefiada por Charlie. Charlie só aparece no último episódio, e durante toda a série, os telespectadores ouvem apenas sua voz. As três mulheres são ex-policiais, mas deixam a profissão por causa do machismo na corporação, que as impedia, por exemplo, de avançar na carreira.

Jill, Sabrina e Kelly obviamente trabalham fora, são inteligentes e têm habilidades físicas, mas a quebra do estereótipo de gênero, mesmo para os anos 1970, não avança muito além daí. As personagens são hipersexualizadas e dependentes da voz masculina “sem rosto” que lhes diz o que fazer.

No Brasil, a série ganhou o título em português porque era comum que mulheres bonitas fossem chamadas de “panteras” nos anos 1970. Foi exibida originalmente pela *TV Globo*, a partir de 1977.

Já a série *Nancy Drew* tem uma ambientação mais ingênua. Baseada em duas séries de livros infanto-juvenis, *Nancy Drew*, de Carolyn Keene, e *Hardy Boys*, de Franklin W. Dixon, o programa acompanha Nancy e os garotos Hardy enquanto eles resolvem mistérios pela cidade. Apesar de aparecer como protagonista, a personagem de Nancy é relegada a segundo plano, inclusive na abertura do programa, que traz apenas o nome dos Hardy Boys.

Nenhuma dessas séries é protagonizada por mulheres não-brancas, por mulheres *queer* ou por mulheres fora do padrão estético esperado na época. Com exceção de Ísis, todas respondem a chefes homens que comandam suas ações. Nesse sentido, *I love Lucy*, anterior a elas, parece até mais progressista.

A teórica feminista Andrea Press analisa que a televisão começou com mais diversidade, mas que, 10 anos depois, já tinha modificado seu modelo de representação para algo mais homogêneo, mesmo que isso não refletisse a realidade da sociedade estadunidense (Press, 2009).

Programas familiares no início dos anos 1950 - *I Remember Mama* ([sem título em português] 1949-1957), baseado em uma família de imigrantes suíços; *The Goldbergs* ([sem título em português] 1949-1956), baseado em uma família judia, e com mais popularidade *The Honeymooners* ([sem título em português] com idas e vindas entre 1952-1967), um marco da história da televisão, baseado em uma família declaradamente da classe trabalhadora – tinham mais diversidade que o padrão branco de classe média de alguns anos depois. Devido explicitamente à influência de

---

<sup>91</sup> Ao longo das temporadas, há uma extensa rotatividade das Panteras por conta de problemas nos bastidores entre as atrizes, produtores e roteiristas.

patrocinadores (Barnow, 1990), esse modelo branco, de classe média, passou a ser identificado – contra grande parte da evidência sociológica – com a maioria da identidade estadunidense nos anos 1950 (Press, 2009, p. 140)<sup>92</sup>.

A televisão havia decidido, assim, que os Estados Unidos eram brancos, de classe média, com famílias compostas por um pai provedor, uma mãe dona de casa e filhos felizes. A primeira personagem sem superpoderes a desafiar esse padrão foi Mary Richards, do *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977). A comédia tem no centro Mary, que solteira aos 30 anos, muda de cidade após terminar um noivado e consegue um emprego como produtora de TV. Apesar de ter um chefe, como as heroínas das quais falamos, sua relação com ele não é “paternal” ou “romântica”, é profissional. Mary Richards é responsável por ela mesma. Não tem marido, não tem filhos, é boa no que faz. Ela é a representação mais aproximada até então de uma mulher em uma sociedade que vivia a segunda onda feminista.

A série não se furta a abordar a tensão entre os limites do privado e do público, que começavam a aparecer. No primeiro episódio, por exemplo, Mary vai para uma entrevista de emprego, e seu futuro chefe lhe faz algumas perguntas que não têm relação com seu trabalho.

GRANT: Qual a sua religião?

MARY: Sr. Grant, eu não sei bem como dizer isso, mas, o senhor não pode perguntar isso quando alguém está pedindo emprego. É contra a lei.

GRANT: Quer chamar a polícia?

MARY: Não!

GRANT: Ótimo. Você acharia que estou violando seus direitos civis se eu perguntar se você é casada?

MARY: Presbiteriana (*The Mary Tyler Moore Show*, temporada 1, episódio 1)<sup>93</sup>.

Muitos teóricos consideram o programa como o primeiro ícone feminista da televisão. No Brasil, *The Mary Tyler Moore show* foi exibido pela *TV Globo*.

*The Jeffersons* (CBS, 1975-1985) não tinha uma mulher como protagonista, mas teve a primeira personagem trans<sup>94</sup> da história da televisão, em 1977. A série é sobre uma família

<sup>92</sup> “Family shows in the early 1950s – I Remember Mama (1949-1957), based on an immigrant Swedish family; The Goldbergs (1949-1956), based on a Jewish family; and most popularly The Honeymooners (on and off from 1952-1967), a cornerstone of classic television history based on an avowedly working-class family - were more diverse than the white middle-class pattern of a few years later. Due explicitly to sponsor influence (Barnouw 1990), this white, middle-class model came to be identified – against much of the sociological evidence - with the majority collective American identity in the 1950s” (Press, 2009, p. 140).

<sup>93</sup> “GRANT: What religion are you?”

MARY: Mr. Grant, I don't quite know how to say this, but you're not allowed to ask that when someone's applying for a job. It's against the law.

GRANT: Wanna call a cop?

MARY: No!

GRANT: Good! Would you think I was violating your civil rights if I asked if you're married?

MARY: Presbyterian” (*The Mary Tyler Moore Show*, temporada 1, episódio 1).

<sup>94</sup> *The Jeffersons* é derivada da série *Tudo em Família* (*All in the Family*, CBS, 1971-1979), que, em 1975, já tinha apresentado a personagem Beverly LaSalle, que trabalha em uma boate como “imitador de mulheres”, define a si mesmo como “travesti”, insiste que “não é uma senhora” e pede que lhe chamem de “senhor”, porém, está caracterizado como mulher durante todo o episódio.

negra que consegue sair do Queens, bairro da periferia de Nova York, e se mudar para Manhattan, no coração da cidade, por conta do negócio bem-sucedido do pai da família, George Jefferson.

Na quarta temporada, George recebe a visita de Edith “Edie” Stokes, mulher trans, que havia servido com ele na guerra na Coreia enquanto ainda se chamava “Eddie”. O episódio gira em torno da dificuldade que George tem em lidar com a situação.

Também derivada de *Tudo em Família* (*All in the Family*, CBS, 1971-1979) é *Maude* (CBS, 1972-1978), um marco na quebra de vários estereótipos de gênero. Maude é uma mulher liberal de meia-idade, que vive com seu 4º marido no subúrbio de Nova York. A personagem é politizada e faz campanha para o partido Democrata (mais comprometido com causas sociais). Maude trata o marido de igual para igual, e suas conversas com ele se aproximam mais de algo que se ouviria entre dois colegas de trabalho homens na hora do cafezinho do que de uma interação entre marido e mulher nos anos 1970. Maude ainda desafia o estereótipo da mulher jovem como única merecedora de felicidade e de valor.

Assim como *The Mary Tyler Moore Show*, *Maude* é explicitamente feminista: falas machistas têm resposta imediata. O fato da série ser uma comédia, com tempo de comédia, claque, pausas estratégicas para a assimilação das piadas, dilui de certa maneira a personalidade incisiva de Maude, o que pode ter tornado o programa, mesmo tão abertamente político em alguns momentos, mais palatável para uma audiência ainda conservadora.

Nos anos 1980, a série *A gata e o rato* (*Moonlighting*, ABC, 1985-1988) mostra a ex-modelo Maddie Hayes e o detetive David Addison resolvendo crimes na cidade de Nova York. Eles se conhecem quando Maddie está à beira da falência e decidida a fechar sua agência, mas, após uma investigação em conjunto bem-sucedida, David a convence a aceitar uma parceria. Maddie, assim como as detetives das séries dos anos 1970, tem uma beleza padrão Hollywood, justificada objetivamente por sua antiga profissão. Ela é, porém, mais velha que suas colegas, e também mais independente. Assume constantemente o papel de chefe da dupla, e faz questão de lembrar a David quem é que manda.

No que diz respeito à quebra de estereótipos de gênero, portanto, a personagem representa um avanço em relação às outras mulheres investigadoras estudadas até agora. *A gata e o rato* foi transmitida pela TV Globo nos anos 1980. Atualmente, a *Disney* detém os direitos de transmissão, mas a série não está em nenhuma plataforma de streaming. O título que a série recebeu em português diminui a posição da protagonista como mulher de negócios, reduzindo suas qualidades à sua beleza física “gata” e, ao mesmo tempo, a coloca em uma posição de caçadora de seu colega detetive.

A detetive Maddie, assim como as outras protagonistas detetives, é solteira e sem filhos, então, é “livre” para se dedicar à carreira, não há um conflito com uma família que lhe demanda atenção, assim como Mary Richards. Lucille Ball, que é esposa e mãe, não trabalha fora, apesar de tentar exaustivamente participar do mundo além do ambiente doméstico, com seus planos mirabolantes (Press, 2009). Parece que as mulheres apenas podem ter uma coisa ou outra, uma família ou uma carreira.

Entre a metade dos anos 1980 e o início dos anos 1990, porém, com a realidade definitiva da participação cada vez maior das mulheres no mercado de trabalho e a necessidade de incluir uma família nesse contexto, surgiu nas *sitcoms* a figura da mulher que trabalha fora e que tem marido e filhos. A princípio, essas mulheres não enfrentam dificuldade alguma para administrar a vida dentro e fora de casa. É o estereótipo da supermulher, que também serve para responder as acusações de que a segunda onda do feminismo é antifamília (Lotz, 2001) ou apenas para tornar mais aceitável a ideia de uma mãe de família com uma carreira, figura que interessa ao sistema capitalista à medida que vende sua força de trabalho e ainda serve como elemento de sustentação afetiva (e financeira) da unidade familiar, principal unidade consumidora do sistema.

Dois exemplos dessa dinâmica são as personagens Maggie e Clair. Em *Tudo em Família* (*Growing Pains*, ABC, 1985-1992), Maggie, inicialmente mãe de três crianças (o quarto filho nasce na quarta temporada), volta a trabalhar como repórter. Para que ela possa se ausentar, o marido, o psiquiatra Jason, passa a atender em casa. Essa aparente inversão de papéis não libera Maggie das obrigações como principal administradora da casa e dos filhos, mas ela parece lidar muito bem com isso. Da mesma forma, Clair Huxtable, do *The Cosby Show*<sup>95</sup> (NBC, 1984-1992), é mãe de cinco filhos e também uma advogada bem-sucedida. A série mostra uma família de afro-americanos vivendo em Nova York, e apresenta um paradoxo: colocar uma família negra, instruída e rica na televisão com a qual a maior parte das famílias negras estadunidenses não podiam se identificar.

Na prática, milhares de mulheres estavam tentando equilibrar uma vida profissional e as obrigações familiares, algo que exigia bem mais do que séries como *Tudo em Família* retratavam. Surgiu a necessidade de “adequar” essa representação. *Roseanne* (ABC, 1988-1997)

---

<sup>95</sup> *The Cosby Show* contribuiu para a representatividade de famílias negras na televisão estadunidense, colocou uma mulher negra como advogada brilhante como coprotagonista e lidou com assuntos polêmicos durante os anos em que foi rodada. Embora esteja irremediavelmente atrelada pelos crimes cometidos por Bill Cosby, seu criador e coprotagonista, o valor artístico dos demais personagens e o que a existência do programa significou para a televisão tornam impossível não o mencionar em uma pesquisa científica.

faz parte da leva de séries que contestaram a “facilidade” em administrar uma carreira e um lar (Lotz, 2001, p. 108).

A família em questão tem como matriarca Roseanne Connor, que, junto ao marido, luta para conseguir criar os três filhos. Eles têm pouco dinheiro, evidenciando a existência de um sistema de classes no sonho americano e confrontando o estereótipo da classe média branca. Roseanne e o marido trabalham fora, o que é uma novidade nos programas de televisão (anteriormente, como vimos, quando a esposa trabalhava fora, dava-se um jeito de deixar o marido em casa). Outro ponto importante é que Roseanne é obesa, e isso não é tratado de uma forma específica (hostil ou não) na série, ela apenas existe e ela é como é.

As chamadas da rede *ABC* para as temporadas inéditas da série apostavam na identificação com a audiência. “A família que se parece conosco, que vive como nós e que ri como ninguém<sup>96</sup>”. Amanda Lotz analisa que a problematização das mulheres que equilibram carreira e família surgiu de um lugar marcado pela classe social:

A preocupação cultural com os efeitos das mulheres trabalharem fora só surgiu quando as mulheres de classes alta e média começaram a buscar carreiras, e os clamores para que as mulheres voltassem para casa só foram dirigidos às mesmas mulheres privilegiadas, uma disparidade que ilustra a importância de teorizar mulheres como um grupo heterogêneo (Lotz, 2001, p. 108)<sup>97</sup>.

A classe, por sua vez, é racializada. Quando falamos em uma explosão de mulheres no mercado de trabalho estadunidense a partir dos anos 1960, estamos falando, majoritariamente, de mulheres brancas e de classe média. Para as mulheres negras (e para as mulheres imigrantes e demais mulheres pobres), trabalhar sempre foi uma necessidade de sobrevivência, já que os trabalhos para os homens negros eram propositalmente escassos, instáveis e mal remunerados:

Para as afro-americanas, não se tratava tanto de paridade econômica com os negros de sexo masculino, mas de assegurar uma renda familiar adequada. Negar aos homens negros estadunidenses um salário que possibilitasse sustentar uma família significava que as mulheres negras continuariam a trabalhar em troca de remuneração. A maternidade como “ocupação” feminina e própria do âmbito privado nunca dominou na sociedade civil negra, porque não podia se embasar em termos de classe social (Collins, 2019, p. 112-113).

Dessa forma, a novidade eram as mulheres brancas e de classe média no mercado de trabalho, pois todas as outras mulheres já estavam nessa posição há muitas décadas. Também é importante considerar que a questão das mulheres no mercado de trabalho nas sitcoms é frequentemente colocada em oposição ao papel da mulher na família, predominantemente ao

---

<sup>96</sup> “The family that looks like us, lives like us, and laughs like no one else”.

<sup>97</sup> “Cultural concern with the effects of women going to work only emerged when upper- and middle-class, white women began seeking careers, and backlash calls for women to return to the home were only directed toward those same privileged women, a disparity that illustrates the importance of theorizing women as a heterogeneous group” (Lotz, 2001, p. 108).

papel de mãe e, em segundo lugar, ao papel de cuidadora, seja do marido, seja de outros familiares ou amigos.

A partir dos anos 1990, a figura da mulher trabalhadora foi normalizada nas *sitcoms*. Tornou-se normal e até esperado que as mulheres trabalhem, embora nem sempre apareçam em posição de chefia. Algumas personagens que são chefes ou estão em posição de poder como profissionais nas séries são: Selina Meyer (*Veep*, HBO, 2012-2019), vice-presidente dos Estados Unidos, Kate Foster (*Supermães/Workin' Moms*, CBS, 2017- presente), chefe de uma agência de publicidade, Sloane Mitchell (*Supermães/Workin' Moms*, CBS, 2017- presente), diretora de uma editora, Meredith Grey (*A anatomia de Grey/Grey's Anatomy*, ABC, 2005 - presente), médica premiada, Miranda Bailey (*A anatomia de Grey/Grey's Anatomy*, ABC, 2005 - presente), chefe de residência médica, Maggie Pierce (*A anatomia de Grey/Grey's Anatomy*, ABC, 2005 - presente), chefe do setor de cardiologia, apenas para citar algumas.

Se as mulheres em posição de poder ainda estão sub-representadas, mulheres negras (o “Outro” do “Outro”) e mulheres não brancas em geral têm ainda menos visibilidade. Olivia Pope, Annalise Keating e Ji-Yoon Kim são exceções. Olivia Pope (*Escândalos: nos bastidores do poder/Scandal*, ABC, 2012-2018) é diretora de uma agência de gerenciamento de crises e trabalha para a Casa Branca. Assertiva, Olivia transita em um ambiente de alta tensão sem baixar a guarda. Não é casada e não tem filhos. Após evitar um golpe nas eleições presidenciais, ela ordena a prisão da chefe de gabinete, Sarah, envolvida no plano contra a presidente eleita, e a cena termina com uma fala que representa quem é Olivia Pope: “Você não pega Olivia Pope, Olivia Pope pega você” (*Escândalos*, temporada 6, episódio 12)<sup>98</sup>.

Annalise Keating (*Como defender um assassino/How to get Away with murder*) é uma advogada e professora de direito. Ela é temida e admirada por sua postura firme, sua intolerância a erros e sua capacidade de manipulação. Quando ela e seus alunos se envolvem em um assassinato, sua vida vai desmoronando, então o telespectador tem acesso às fragilidades da personagem. No quarto episódio da primeira temporada, por exemplo, Annalise, que sempre apareceu impecável, muito bem penteada, maquiada e com roupas caras, impenetrável, senta-se em sua penteadeira, e lentamente remove o que ficamos sabendo que é uma peruca, revelando seu cabelo natural – bem curto. Ela puxa os cílios postiços, um e depois outro, e remove a maquiagem. Annalise não tem sobrancelhas. É uma mulher despida, uma mulher da vida privada. E a audiência só tem acesso a ela porque ela está prestes a precisar da mulher da vida privada para perguntar ao marido por que fotos íntimas dele estão no celular de uma mulher

---

<sup>98</sup> “You can’t take Olivia Pope. Olivia Pope takes you” (*Escândalos*, temporada 6, episódio 12).

morta. A personagem, porém, é mais que o marido (um “troféu” apenas), mais que os problemas que enfrenta. Ela não cabe em nenhuma figura de controle.

Em *The Chair* (Netflix, 2001), Ji-Yoon Kim assume a diretoria do departamento de inglês da universidade Penbroke. Ela é a primeira mulher não-branca a ocupar a posição, e tem que lidar com a queda no número de matrículas, pequenas desavenças entre a equipe, conflitos geracionais (muitos dos professores são bem mais velhos) e descobrir como navegar a administração do departamento em uma época em que tudo muda muito rápido e qualquer deslizamento é gravado e viraliza. A vida privada da personagem também é repleta de desafios. Ji-Yoon é asiática, mas adota uma criança mexicana, e tem que lidar com as diferenças culturais.

Em contraste com a representação das mulheres que trabalham fora até os anos 1990, nota-se que a representação de uma mulher como chefe nas três últimas décadas causa menos conflitos de valores. De forma geral, as personagens passam menos tempo tendo que convencer os personagens homens a obedecê-las e a respeitá-las. Porém, é fato que ainda existe uma disputa por poder entre homens e mulheres no ambiente de trabalho, bem como uma tensão entre a hierarquia de importância entre as carreiras de homens e mulheres, especialmente quando essa questão surge dentro de uma família ou entre um casal, mas que tende a ser problematizada e resolvida no próprio texto da produção. Isso aconteceu quando Meredith Grey, a melhor médica da região na sua especialidade, teve que rever alguns passos de sua carreira em favor da carreira do marido, o também médico Derek Shepard (*A Anatomia de Grey*). Em *Superstore* (NBC, 2015-2021), é a gerente de loja Amy que avança em nome da carreira, em detrimento da carreira de Jonah, seu namorado, atitude que põe fim, em um primeiro momento, ao relacionamento.

Uma mudança na representação da família tradicional (pai, mãe, filhos) como única família possível pode ser vista no surgimento de séries sobre personagens mães solo a partir dos anos 1980. *Kate & Allie* (CBS, 1984-1989) foi uma das primeiras, e conta a história de duas amigas, mães solo, que resolvem morar juntas e se ajudar na criação dos filhos. Kate é uma agente de viagens e Allie trabalha em um museu, ambas são independentes e focadas em suas carreiras, e seus filhos são felizes e bem ajustados.

Já em *One day at a time* (CBS, 1975-1984), Ann Romano é uma mulher divorciada criando as duas filhas adolescentes. A série ganhou uma refilmagem *One day at a time* (Netflix/Pop TV, 2017-2020), que atribuiu à família uma origem cubana e abriu espaço para questões interculturais. No primeiro episódio da nova versão, a protagonista, que se chama Penelope, tenta convencer a filha Elena a fazer uma festa de 15 anos, chamada de “quinceañera”. A mãe de Penelope, Lydia, também quer a festa.

ELENA: Eu pesquisei a história das *quinceañeras* e descobri que elas são totalmente misóginas.

LYDIA: Ela está lendo de novo. Por que você a deixa ler? (*One day at a time*, temporada 1, episódio 1)<sup>99</sup>.

Outras personagens mães solo em séries são, por exemplo, Miranda (*Sex and the city*, HBO, 1998-2004), Lorelai Gilmore (*Gilmore Girls*, Warner Channel, 2000-2007), Jane (*Big Little Lies*, HBO, 2017-2019) e Violet (*Bridgerton*, Netflix, 2021-presente). O fato de que é desafiador ser a única pessoa responsável pelos filhos não é ignorado por nenhuma dessas personagens, e mais, admitir suas fraquezas faz parte da construção de suas narrativas. Porém, é a partir daí que alcançam identificação com a audiência, o que denota mais um salto comportamental na sociedade, ao compararmos a receptividade de mães solo nos anos 1980 e nas primeiras décadas do século XXI.

No que diz respeito a estereótipos ligados à população *queer*, desde os anos 1930 que personagens com essa identificação são retratados nas *sitcoms*. Já mencionamos que a primeira personagem trans na televisão apareceu em *The Jeffersons* (CBS, 1975-1985), em 1977. Durante as décadas seguintes, as *sitcoms* retrataram diversos personagens, alguns deles em momentos que ficaram marcados na história da televisão, como é o caso da revelação, em 1997, de que a personagem Ellen Morgan (*Ellen*, ABC, 1994-1998) é gay, uma semana depois de sua intérprete, a humorista Ellen DeGeneres, ter se assumido publicamente como gay, o que levou a ABC a colocar um aviso antes de cada programa, alertando aos pais que a série teria “conteúdo explícito” (a personagem Ellen beija outra personagem, e esse é todo o conteúdo “explícito” mostrado).

Mais de 20 anos separam o aviso legal veiculado pela rede ABC na série *Ellen* e o conteúdo *queer* na TV contemporânea. Nessas duas décadas, o limite do “aceitável” na televisão teve que acompanhar uma sociedade que também estava se transformando rapidamente em busca de uma adequação ao cumprimento dos direitos civis de todos os cidadãos. Personagens *queer* passaram a fazer farte das *sitcoms* com maior frequência e, de uma forma geral, com uma mudança de função nas narrativas. Se o “imitador de mulher” Beverly LaSalle de *Tudo em Família* funciona como uma “atração de circo”, ou seja, apenas como elemento estético desumanizado, no século XXI, os personagens *queer* passam, finalmente, a ter status de “pessoas” como padrão.

Quatro personagens ilustram esse ponto, sendo dois amigos e um casal. Os amigos Will e Jack (*Will and Grace*, NBC, 1998-2006), vivem em Nova York. Will é um advogado bem-

---

<sup>99</sup> “ELENA: I researched the history of quinceañeras and found out they’re totally misogynistic  
LYDIA: She’s been reading again. Why do you let her read?” (*One day at a time*, temporada 1, episódio 1)

sucedido, é centrado e elegante. Jack é um ator sem trabalho fixo, escandaloso e dramático. Os personagens, a princípio, receberam críticas da comunidade *queer* por supostamente serem gays estereotipados, especialmente o colorido e espalhafatoso Jack, porém, acabaram amados pelo público. Ao longo dos episódios, fica evidente que a narrativa de *Will and Grace* utiliza essas imagens como elemento de humor, mas que enfrenta as limitações impostas pelos estereótipos de duas formas: ampliando a complexidade emocional dos personagens e ressaltando, no próprio texto, o respeito às individualidades de Will e Jack e de suas escolhas. A alegria de Jack, por exemplo, tem no passado sofrimento pela rejeição do pai (que ele descobre depois não ser seu pai biológico) e o bullying dos amigos. Ele é uma pessoa, é um homem, é um homem gay, é um homem gay com características ditas “afeminadas”. Will só se descobriu gay no fim da adolescência e teve dificuldades em se assumir para sua família. Seu pai bateu o carro em um poste após a notícia. São esses detalhes que vão distanciando os personagens *queer* da função alegórica estereotipada.

O casal Mitchell e Cameron (*Modern Family* (ABC, 2009-2020) faz parte do núcleo principal da série, e tem alguns paralelos com Will e Jack. Assim como Will, Mitchell é advogado e relativamente financeiramente estável. Cameron, por outro lado, não trabalha formalmente como ator, mas interpreta o palhaço Fizbo em festas infantis. Assim como Jack, Cameron é emotivo e escandaloso. Ele tem um inimigo, um ex-amigo que o expulsou do coral de rua do qual participava, e que o atormenta levando o coral para cantar na porta da casa dele e de Mitchell. O texto sublinha esses traços para a audiência, com uma estratégia similar à da série *Will and Grace*. Também de forma similar, apresenta Mitchell e Cameron ao público como pessoas, portanto, com complexidades humanas. Eles adotam um bebê no Vietnã, enfrentam a dificuldade que o pai de Mitchell tem em aceitar plenamente a orientação sexual do filho, discutem o dilema de criar a filha sem uma referência feminina e ganham profundidade emocional com o passar das temporadas. Em uma referência metaficcional (metaficção historiográfica, segundo a classificação de Hutcheon), Mitchell e Cameron se casam ao fim da temporada que aconteceu no mesmo ano em que o casamento entre pessoas do mesmo sexo foi legalizado na Califórnia, Estados Unidos (2013).

Centenas de outras séries têm personagens *queer*. *A anatomia de Grey* (*Grey's Anatomy*, ABC, 2005 - presente) tem um dos elencos mais diversos deste início de século, com personagens bissexuais, como a ortopedista Callie Torres, lésbicas, como a pediatra Arizona Robins, gays, como o ortopedista Nico Kim, e transgênero, como o residente Casey Parker. *Supermães* (*Workin' Moms*, CBS, 2017- presente) também tem casais de lésbicas. *Feel good*

(Netflix, 2020-2021, *I may destroy you* (HBO, 2020-2021), *A protetora* (*The Equalizer*, CBS, (2021- presente) são mais alguns exemplos.

Duas séries, porém, merecem destaque, uma por ser a primeira a ter um elenco com maioria queer e a abordar questões da comunidade que nunca tinham sido tratadas antes na televisão, *The L Word* (Showtime, 2004-2008). A outra, por olhar para essas questões de uma forma mais atual, *Pose* (Fx, 2018-2021). A primeira mostra o cotidiano de um grupo de mulheres lésbicas e bissexuais que vivem em Los Angeles, na Califórnia. A humanização dessas mulheres e a naturalização de seus relacionamentos – e de seus sentimentos – contribuem para o enfrentamento dos estereótipos atribuídos a mulheres *queer*.

*Pose*, por sua vez, mostra jovens *queer* de origem latina e afrodescendente na Nova York dos anos 80 e 90. O clima é de discotecas, de início de carreira de cantoras como Madonna e Cindy Lauper e do movimento vogue. Os personagens principais são dançarinos e modelos, e participam de competições de dança. Uma das personagens é uma mulher trans, Blanca, que transforma sua casa em um abrigo para os jovens que não têm lugar para ficar. *Pose* lida com assuntos delicados, como a epidemia de HIV que aterrorizou a época e, assim como *The L Word*, humaniza um público frequentemente estereotipado.

A forma como as mulheres são representadas na televisão e a forma como essa representação é recebida pelo público varia no tempo e no espaço. São dois sistemas que se retroalimentam e se desafiam. Lotz avalia que “discursos feministas na televisão tendem a corresponder a aspectos do feminismo explorados pela cultura estadunidense enquanto os papéis das mulheres eram renegociados” (Lotz, 2001, p. 107)<sup>100</sup>. Acreditamos que essa seja a dinâmica própria do processo, e que as novas formas de transmissão do audiovisual (especialmente o *streaming*) e os meios de onde ele pode ser acessado, bem como os novos espaços de interação social, influenciam a percepção que a audiência tem do mundo ao mesmo tempo em que a aproximam dos criadores de conteúdo, o que gera uma possibilidade maior de ter sua opinião ouvida.

Ao longo do próximo tópico, vamos analisar alguns elementos de *Orange Is the New Black* para observar como a série utiliza a metalinguagem, a intermedialidade e a ironia para, através da *mise-en-scène* e do texto escrito, apresentar e enfrentar estereótipos.

---

<sup>100</sup> “Feminist discourses on television tend to correspond to aspects of feminism explored by US culture as women’s roles were renegotiated” (Lotz, 2001, p. 107).

### 2.3. Fetichização das mulheres presas

A ficção demonstrou, por décadas, aparente dificuldade (falta de vontade?) de tratar do sistema carcerário feminino usando uma narrativa que não fosse de puro apelo sexual. O cinema, por exemplo, está repleto de títulos que não conseguem avançar para além do gênero *exploitation*, mesmo quando baseados em filmes bastante premiados estrelados por homens, como é o caso de *Black Mama, White Mama* (EUA, 1973, sem título no Brasil), de Eddie Romero, inspirado em *Acorrentados* (EUA, 1958), de Stanley Kramer, com Sidney Poitier no elenco. Enquanto o filme de Kramer é uma carta aberta pela igualdade entre negros e brancos, o de Romero pretende atrair pela sexualização dos corpos femininos, inclusive e principalmente em situações de violência. Televisão e literatura seguiram o mesmo caminho.

Para se fazer justiça com a ficção, cumpre afirmar que a realidade também demorou a olhar para as mulheres encarceradas, resultado, talvez, da combinação do tabu que representa uma mulher presa (mulheres que cometem crimes não cabem no ideal de pacificidade exigido pela sociedade) com o padrão da norma do gênero masculino (sendo o feminino o desvio, o segundo sexo), o que dá a todo o resto uma importância secundária, subordinada. As mulheres presas, assim, eram mudas e desumanizadas.

Felizmente, a partir da segunda década deste século, é possível perceber uma mudança no olhar dos autores, que se volta para as mulheres nas prisões não mais como objeto de fetiche ou como apenas estatística, mas como seres humanos do sexo feminino privados de liberdade. Neste contexto, o livro de não-ficção *Presos que Menstruam*, de Nana Queiroz, foi lançado em 2015. *Cadeia: relatos sobre mulheres*, da antropóloga Débora Diniz (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira) também é de 2015. *Contando os dias: relatos de mulheres que vivem atrás das grades, distantes de seus filhos*, de Ana Luísa Bussular Marques *et al.* (Curitiba: Íthala) é de 2014, *Mulheres Privadas de Liberdade: Vulnerabilidades, Desigualdades, Disparidades Socioeducacionais e Suas Intersecções de Gênero e Pobreza*, de Carmem Lúcia Guimarães de Mattos *et al.* (São Paulo: Paco Editorial), é de 2016, e *Prisioneiras*, de Dráuzio Varella (São Paulo: Companhia das Letras) foi lançado em 2017.

Esse movimento também foi sentido nas produções para televisão. A série *Wentworth Prison*, da rede *Foxtel*<sup>101</sup>, é contemporânea de *Orange Is the New Black*, e foi ao ar entre 2013 e 2021. Ambientada em um presídio feminino na Austrália, a série tem a peculiaridade de ser

---

<sup>101</sup> Exibida também pela *Netflix* nos Estados Unidos, Canadá, Singapura, Índia, Hong Kong e Coréia do Sul.

baseada e, ao mesmo tempo, servir de prequela<sup>102</sup>, para a série *Prisoner*, que foi ao ar entre 1979 e 1986, na rede *Network Ten*. Já entre 2015 e 2019, foi ao ar a série espanhola *Vis a Vis*. Exibida originalmente pelo canal *Antena 3*, depois pela *Fox Spain* e pela *Netflix*, a série tem algumas similaridades com *OITNB*, já que apresenta uma personagem que “destoa” do ambiente prisional pela cor da pele e pela condição social. Também no catálogo da *Netflix* no Brasil estão a produção original *Irmãs de Cela* (*Jailbirds*, no original em inglês, 2019), com seis episódios, a derivada dela, *Irmãs de Cela: Nova Orleans* (*Jailbirds: New Orleans*, 2021), com três episódios, e *Garotas no cárcere* (*Girls Incarcerated*, 2019), com duas temporadas. São três reality shows sobre o sistema prisional feminino, os dois primeiros sobre mulheres presas e o último sobre adolescentes presas.

O fato de haver um *reality show* sobre mulheres e meninas presas está diretamente relacionado ao poder lucrativo dessa temática para a indústria de entretenimento. Em primeiro lugar, sabemos que a dinâmica do gênero “reality” se apoia na ideia de que o espectador tem acesso ao panóptico de Foucault (1999) sem qualquer interferência editorial, em um grau zero do discurso. Obviamente, esse sentimento nada mais é que uma ilusão construída (Bordwell, 1985), cujas implicações estão no oposto da autorreflexividade. No entanto, há um segundo aspecto, que independe do gênero e até do meio em que a história é veiculada: A fetichização do corpo feminino encarcerado está relacionada à ideia de controle e dominação. Para Foucault,

não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável, mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica — movimentos, gestos atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo (Foucault, 1999, n.p.).

Portanto, mais que ter poder sobre o corpo, o desejo é dominar a mulher como um todo, utilizando seu corpo como um receptáculo de desejos, mas também servindo-se dele como um autômato, capaz de realizar ações necessárias com o mínimo de comando e o máximo de adestramento. *Orange Is the New Black* retrata alguns mecanismos de controle para além da privação da liberdade: a existência de uma solitária para a qual as presas são mandadas de acordo com a arbitrariedade do diretor do presídio (na 7ª temporada, a solitária é desativada), a péssima qualidade da alimentação (alimentos fora do prazo de validade são servidos regularmente), as revistas aleatórias e que por vezes se assemelham a estupros, o assédio moral e sexual imposto às detentas e a própria tortura. A personagem Sophia Buset sofre violências específicas à mulher trans: tem seus hormônios femininos negados pelo presídio, o que

---

<sup>102</sup> Palavra que tem origem no inglês *prequel*, obra criada após aquela com a qual se relaciona, mas que relata acontecimentos anteriores a esta.

representa uma segunda prisão. Não apenas ela está privada de liberdade, mas também está aprisionada a um corpo que não é o seu.

Apesar de mostrar essas violências sob um olhar crítico, *Orange Is the New Black* nem sempre consegue se distanciar da fetichização das mulheres presas. São comuns, por exemplo, cenas no banheiro da prisão que exploram a nudez das personagens. Essa prática vem disfarçada de casualidade: não há closes nem movimento de câmera ou sonoplastia que exacerbem a sexualidade dos corpos nus, eles estão apenas lá, afinal, é um banheiro coletivo. No entanto, não existe necessidade dramática que justifique a frequência com que esse recurso é utilizado.

**Imagem 18.** Exploração da nudez sem argumento dramático. *Orange Is the New Black* não escapa completamente da fetichização.



Fonte: Captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 1, episódio 1.

A utilização de cenas de sexo entre as mulheres também ultrapassa as justificativas de motivação da trama. Afetividade e sexualidade fazem parte do cotidiano das mulheres, mas a série insiste na superutilização dessas cenas sem contexto. Isso acontece, por exemplo, com os encontros sexuais das personagens Nicky e Lorna na primeira temporada.

### 3. NARRATIVAS METALINGUÍSTICAS, INTERMIDIÁTICAS E IRÔNICAS: TEXTO VERBAL E MISE-EN-SCÈNE NA CONSTRUÇÃO DO ESTEREÓTIPO EM *ORANGE IS THE NEW BLACK*

A metalinguagem, a intermedialidade e a ironia fazem parte da configuração discursiva de *Orange Is the New Black*. Vamos analisar três situações em que a série usa esses artifícios e a forma como eles são construídos a partir do texto verbal e da *mise-en-scène*: o “leilão” de Judy King, a competição *Litchfield’s Got Talent* e o jogo *Fantasy Inmate*.

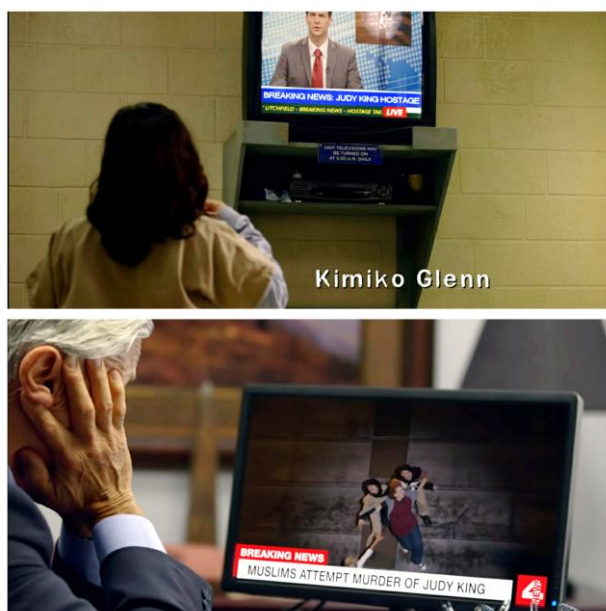
#### 3.1 O “leilão” de Judy King

No 5º episódio da 5ª temporada, a personagem Judy King (uma celebridade da televisão branca e sulista) é leiloada – literalmente – em um evento que reúne características intermidiáticas e metaficcionalis com efeitos irônicos e (des)construção de estereótipos. Uma série de acontecimentos leva ao leilão. Na 4ª temporada de *Orange Is the New Black*, uma

detenta negra, Poussey Washington, é assassinada por um policial, Bayley, que a imobilizou no chão e pressionou o joelho em suas costas. Falaremos sobre essa referência no próximo capítulo, mas agora interessa saber que a recusa do diretor do presídio em demitir o policial assassino deu origem a uma rebelião em Litchfield, que se estende por toda a 5ª temporada. As detentas fazem os policiais reféns e a melhor amiga de Poussey, Taystee, assume as negociações com a polícia e com a direção do presídio. Nem todas as detentas, no entanto, estão envolvidas com a causa da rebelião (o assassinato de Poussey), e cada grupo de mulheres vive o caos generalizado à sua maneira. O grupo das supremacistas brancas, por exemplo, do qual fazem parte Helen (skinhead, neonazista), Brandy e Kasey, captura outra presa, Judy King, com o objetivo inicial de roubar a comida que King supostamente esconde, mas acaba fazendo dela prisioneira e “escrava”.

Judy King é a famosa estrela de um programa de culinária (fictício), *Judy King at Home*. Ela foi condenada à prisão por fraude contra a Receita Federal e seu julgamento foi televisionado e acompanhado pelas detentas de Litchfield. A personagem foi inspirada em Martha Stewart, apresentadora de TV americana condenada a cinco meses de prisão em 2004, por fraude no mercado de ações. Branca e do sul dos Estados Unidos, King tem no seu passado um programa infantil racista, o que faz com que algumas detentas negras não gostem dela.

**Imagem 19.** Judy King torturada por terroristas? As presas e o governador de Nova York acompanham as reportagens.



Fonte: Montagem com imagens de captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5.

Judy é amarrada em um pedaço de madeira e a busca pelo seu suposto estoque de comida leva o grupo ao telhado da prisão, de onde as mulheres são filmadas por helicópteros da imprensa. Os tecidos que as supremacistas brancas tinham amarrado na cabeça são confundidos com hijabs (véu muçulmano), e rapidamente, as manchetes anunciam que Judy King está sendo torturada por terroristas muçulmanas, notícia que é acompanhada tanto pelas presas quanto pelas autoridades responsáveis pelo presídio, como o governador de Nova York, que liga para o diretor da empresa que administra o presídio e pergunta por que a “al-Qaeda” está torturando a chefe favorita dos estados

“vermelhos<sup>103</sup>”, estereotipando em segundos as presas, Judy King e os estados republicanos<sup>104</sup>. A busca por comida extra é traduzida pela imprensa como um ataque com fundamentos religiosos; a legenda de um dos noticiários avisa que “muçulmanas tentam assassinar Judy King”:

ÂNCORA: Notícias de várias fontes nesta manhã afirmaram que Judy King foi feita refém na prisão de Litchfield, no que parece ser uma possível ação terrorista.  
[...]  
REPÓRTER: Ao vivo da prisão de Litchfield, enquanto os detalhes do ataque a Judy King e à sua fé cristã durante esta madrugada continuam a chegar (*Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5)<sup>105</sup>.

Elementos intermediáticos e metaficcional se entrelaçam em vários níveis na cobertura do ataque a King. Quando as detentas assistem à reportagem pela televisão da prisão e quando o governador faz o mesmo pela tela de seu computador, a relação é principalmente intermediática, e a metaficção é um efeito dela.

Em primeiro lugar, os noticiários vistos na série são fictícios, mas são unidades independentes construídas por interferências intermediáticas (Rajewsky, 2012), isto é, são elementos criados a partir da imitação das técnicas usadas em programas de reportagem (iluminação, posição de câmeras e postura dos atores/repórteres, ou seja, toda a *mise-en-scène*), o que proporciona o imediato reconhecimento do gênero pelo espectador. É certo que há um teor paródico no texto, representado pelo exagero da discrepância entre o que é inferido pelos repórteres e o que está de fato acontecendo em Litchfield, assim como um teor irônico, intrínseco à paródia. Esse exagero é tratado diretamente no texto, quando Taystee, Cindy, Janae e outras presas envolvidas ideologicamente com a rebelião resolvem “resgatar” Judy e mostrá-la aos repórteres para que a imprensa saiba que não existe terrorismo em Litchfield e para que todo o ruído criado com o caso Judy não atrapalhe a causa delas. As três encontram Judy na cozinha, presa a uma coleira e uma guia, cozinhando para as supremacistas brancas, que de fato estão tratando a refém como uma escrava.

HELEN: Vai, escrava! ‘Tamos’ com fome!  
TAYSTEE: Que merda vocês fizeram? Vocês viram o jornal? Eles acham que vocês são terroristas!

<sup>103</sup> Os “estados vermelhos” são aqueles onde a maioria da população vota a favor do partido Republicano (cuja cor é vermelha), que é conservador e a favor de um nacionalismo baseado em anti-imigração, liberdade de posse de armas e proteção da “família tradicional”.

<sup>104</sup> “Why are Al-Qaeda terrorists torturing the red states' favorite chef?” (*Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5).

<sup>105</sup> “NEWS ANCHOR: Scattered reports this morning that Judy King has been taken hostage at Litchfield Penitentiary in what appears to be a possible terror situation.

[...]

REPORTER: Live at the scene here at Litchfield Prison, as details continue to trickle in about the late-night terrorist attack on Judy King and her Christian faith” (*Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5).

BRANDY: A gente sabe. A gente viu. E eles não tinham direito de chamar a gente de bin Laden sem saber quem a gente é por baixo dos chapéus de ewok<sup>106</sup>. A coisa toda foi muito ofensiva. Maldita mídia!

ALISON: O que é ofensivo é que a foto de duas idiotas usando hijab é automaticamente classificada como terrorismo (*Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5)<sup>107</sup>.

A paródia e a ironia não são consequências necessárias da intermedialidade, quer dizer, seria perfeitamente possível usar um noticiário fictício com um conteúdo não paródico/irônico. Dessa forma, no texto em questão, a intermedialidade e a paródia formam camadas semânticas independentes, mas relacionadas, que têm como resultado a evocação de uma reflexão crítica a partir da afirmação do absurdo. A série faz questão de sublinhar essa ironia através da fala de Alison (muçulmana, que usa um hijab), assumindo o comando da narrativa crítica, neste ponto, ao não deixar a interpretação a cargo do receptor. Não é necessário um conhecimento prévio da forma de funcionamento de uma parte da mídia ou da estereotipização de muçulmanos para juntar os pontos do que está sendo dito: a fala de Alison faz isso pela audiência.

Em segundo lugar, as reportagens são transpostas para a série não de forma direta, mas através da combinação de mídias. Essa técnica gera um efeito de infinito: a televisão que está na televisão que está na televisão, num abismo interminável de repetições metalinguísticas. Por isso, pela metalinguagem aparecer como um efeito, as reportagens aparecem aqui como primordialmente intermediárias.

A metaficção e o estereótipo religioso aparecem também no diálogo abaixo, quando Taystee tenta levar Judy King até os jornalistas.

TAYSTEE: Olha, a gente precisa pegar a Martha Stewart de segunda classe emprestada um pouquinho. A gente precisa mostrar para a imprensa que ela não está trancada num armário com um saco na cabeça levando choque nos mamilos.

KASEY: Ela é nossa propriedade e nós não estamos no ramo de empréstimos.

BRANDY: Esses são os judeus (*Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5)<sup>108</sup>.

<sup>106</sup> Ewoks são personagens da série de filmes *Star Wars*. Eles parecem ursos e usam um capuz, daí a referência ao tipo de cobertura que elas usaram na cabeça.

<sup>107</sup> “HELEN: Come on slave! We're hangry [sic].

TAYSTEE: Wat the fuck did y'all do? Did y'all see the news? They think y'all terrorists!

BRANDY: We know, we saw. And they had no right to call us bin Ladens without checking who we were under those Ewok hats. The whole thing's totally offensive. Fucking media!

ALISON: What's offensive is that a photograph of two idiots wearing hijabs automatically gets labelled as terrorism” (*Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5).

<sup>108</sup> “TAYSTEE: Look, we need to borrow D-list Martha Stewart for a while. We need to show the media that she ain't locked up in a closet with a bag over her head and jumper cables on her nips.

KASEY: She's our property and we're not in the lending business.

BRANDY: That's Jews” (*Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5).

A partir desse ponto, começa uma negociação pela posse de Judy King. As supremacistas brancas se comportam com uma naturalidade desconcertante ao negociar a escravizada. Judy King é branca, e a cena não teria o mesmo efeito crítico se ela não fosse. A cor de Judy traz um alívio para o peso da cena pelo fator de “absurdo” que existe em uma mulher branca em uma coleira sendo leiloadada como um objeto, o que provoca uma certa quebra da conexão emocional da audiência pela pouca plausibilidade da cena, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, ver a personagem nessa situação, especialmente depois que se sabe de seu passado racista e por ela ter sido mostrada como privilegiada, dá à audiência um senso de reparação histórica, de vingança.

**Imagem 20.** Judy King é colocada em uma coleira e obrigada a cozinhar para as neonazistas.



Fonte: captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5.

**Imagem 21.** Janae (à direita) não acredita que está presenciando a negociação da venda de uma pessoa.



Fonte: captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5.

A personagem Janae aparece nesse contexto como um contraponto para tirar o telespectador do entorpecimento. A expressão de incredulidade dela assistindo a um grupo de brancas e um grupo de negras negociarem a compra de uma pessoa (mesmo que branca) reflete a gravidade da cena. Textualmente, ela coloca explicitamente a exploração do povo negro pelos brancos, ao confrontar Brandy. O recurso narrativo de evocação de eventos reais (como a

escravização e a exploração sistemática dos povos de origem africana) é metaficção, mais especificamente, metaficção historiográfica:

JANAÉ: É, acho que você não entendeu. A gente vai levar a vagabunda, então, dá licença.

BRANDY: Ah, então aqui é comunismo agora? A gente te dá qualquer coisa de graça?

**Imagem 22.** O leilão de Judy King. Ela é colocada em uma coleira e leiloada no refeitório. Finalmente, é “comprada” por Cindy.



Fonte: Montagem com imagens de captura de tela/Netflix.  
*Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5.

JANAE: Não, nossa vida toda vocês têm tirado da gente de graça (*Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5)<sup>109</sup>.

O texto vai enumerando, através das reportagens e das falas das supremacistas brancas, os estereótipos e os conceitos tirados de contexto que têm feito parte da vida política em muitos países neste século. O ataque aos muçulmanos, a falsa perseguição aos cristãos (falsa ao menos no mundo ocidental), a demonização do comunismo e o entendimento equivocado sobre o que é patriotismo.

KASEY: Se você a quer, você tem que pagar por ela, como uma americana<sup>110</sup>. Esse é o trato.  
TAYSTEE: O que você quer por ela?  
BRANDY: O que você tem? (*Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5)<sup>111</sup>.

O leilão de Judy King acontece no refeitório da prisão, com a participação de muitas detentas. O ato lembra um circo: Judy é levada pela coleira até o centro do refeitório, e colocada sobre uma panela virada para o chão, de forma a ficar mais alta que as demais, como em um palco. A panela faz as vezes do bloco de leilão

<sup>109</sup> “JANAE: Yeah, maybe you didn't hear her. We taking the bitch, so excuse us.

BRANDY: Oh, so this is communism now? We give you whatever for free?

JANAE: Nah, our whole lives is you people taking from us for free” (*Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5).

<sup>110</sup> Nesta pesquisa, usamos o termo “estadunidense” sempre que nos referimos a algo ou alguém dos Estados Unidos, por considerar que os termos “norte-americano/a” ou “americano/a” são colonistas, pois desconsideram que há outros países nas Américas (e mesmo outros países na América do Norte), reduzindo toda uma região aos Estados Unidos. Kacey, porém, é uma supremacista branca, e chamar uma estadunidense pelo termo reducionista e imperialista “americana” faz sentido no contexto da personagem.

<sup>111</sup> “KASEY: If you want her, you gotta buy her, like an American. That's the deal.

TAYSTEE: What do you want for her?

BRANDY: What you got?” (*Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5).

(“auction block”, em inglês), bloco de pedra ou madeira usado para deixar os escravos visíveis para o público durante os leilões de escravos nos Estados Unidos entre os séculos XVI e XIX.

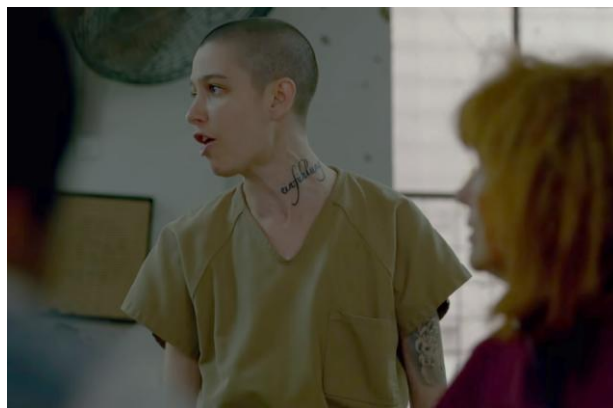
Ao redor de Judy, as presas gritam, como em um espetáculo. Helen assume o papel de leiloeira, e vai descrever Judy exaltando suas qualidades físicas (“mostre seus dentes a elas!”). Helen não demonstra constrangimento algum com a situação, muito pelo contrário, está confortável e se divertindo.

HELEN: E então, gente, temos uma escrava de boa aparência aqui, uma escrava de boa aparência. Sabe cozinhar. Traseiro forte. Vai lá, garota, mostre seus dentes a elas! Muito ouro aqui, gente. Muito ouro.

KASEY: Como você sabe fazer um leilão?

TAYSTEE: Não é uma característica genética do tipo dela? (*Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5)<sup>112</sup>.

Apesar de Judy ser branca, a cena **Imagem 23**. Helen tem a palavra “empatia” em alemão tatuada no pescoço. remete aos leilões de escravizados negros que aconteceram por todos os Estados Unidos até o século XIX. Tanto é que a naturalidade de Helen para realizar um leilão daquele tipo é confrontada não pela pergunta de Kasey, mas pela resposta de Taystee. Como um recurso irônico, Helen tem a palavra “*emfühlung*” tatuada no pescoço, que significa “empatia”, em alemão.



Fonte: captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5.

Após vários lances (incluindo uma oferta de 10 latas de sardinha), Judy é vendida para Cindy por uma cópia autografada do livro *Pai rico, pai pobre*, uma fita cassete da cantora dos anos 1980 Debbie Gibson, adesivos de unicórnio e um catálogo dos bebês de Anne Guedes de 2007. Ao ser questionada por ter vendido Judy por um catálogo de bebês, a resposta de Helen ironiza a ilusão de supremacia dos supremacistas brancos: “arte é sempre um investimento seguro”, diz Helen. “A ironia é sempre às custas de alguém ou alguma coisa” (Hutcheon, 1995, p. 75), portanto, a humilhação pela ironia é um efeito inevitável e a decisão sobre quem vai suportá-lo, política.

Judy fica aliviada por ter sido “arrematada” por Cindy, com quem fingiu ter um caso no passado para fugir de acusações de racismo. Ao pedir para que Cindy retire a coleira de seu

<sup>112</sup> “HELEN: All right, folks, we got a fine-lookin' piece off chattel up here! A fine-looking piece of chattel. Cooking skills. Strong backside. Go on, girl, show them your teeth! Lotta gold in there, folks. Lotta gold.

KASEY: How do you know how to auctioneer?

TAYSTEE: Ain't it genetic for her type?” (*Orange Is the New Black*, temporada 5, episódio 5).

pescoço, esta responde que “não é Oscar Schindler”, e mais uma vez o texto utiliza uma referência metaficcional irônica para quebrar uma expectativa. Cindy é negra e estava implicada em toda a cena do leilão pela própria narrativa, que usou de vários recursos, como vimos, para reforçar a ligação do leilão de Judy com a escravização de negros nos Estados Unidos. Além disso, ela é judia, e seu processo de conversão foi mostrado na 3ª temporada. Mesmo assim, Cindy não liberta Judy ou demonstra compaixão, e ainda utiliza o exemplo de um personagem histórico que salvou milhares de judeus do holocausto.

### 3.2 *Fantasy Inmate*

Os guardas da Litchfield Max, uma prisão de segurança máxima para a qual as detentas são transferidas após a rebelião da 5ª temporada, têm um jeito peculiar de passar o tempo: o jogo *Fantasy Inmate*. Eles montam seu “time” de detentas e fazem pontos de acordo com a “performance” de cada uma delas, com base em uma tabela que classifica cada ação das mulheres (conforme transcrevemos a seguir). O jogo é baseado no *Fantasy Football*, uma competição de virtual de futebol americano, onde os jogadores montam seus times e competem em uma liga de sua escolha. Dessa forma, o *Fantasy Inmate* é um elemento metaficcional paródico com características de intermedialidade.

Ao parodiar o *Fantasy Football*, *Fantasy Inmate* não faz uma crítica ao jogo em si. A ironia está na aplicação dos métodos do jogo original a mulheres em um ambiente prisional, ou seja, a aplicação do elemento parodiado ao elemento original não atinge o elemento parodiado, mas se projeta para o elemento original como forma, nesse caso concreto, de crítica social.

A intermedialidade aparece, novamente, não como uma remediação, uma adaptação de uma mídia para outra, mas como referência intermediária. Não temos o jogo de futebol americano sendo jogado pelos guardas na televisão, mas um produto que utiliza as características desse jogo para criar algo. Não é preciso que o telespectador conheça o *Fantasy football*, a “fonte” do jogo ficcional, para entender o funcionamento do *Fantasy Inmate*, nem para perceber como esse tipo de aposta viola os direitos humanos daquelas mulheres, ou para que se produza o feito irônico. Tudo isso acontece por causa do produto de referência, mas através da criação de outro produto que independe dele, como explica Irina Rajewsky (2012):

Essa recepção ocorre não (apenas) devido a um conhecimento anterior ou à bagagem cultural que o espectador possa ter, mas por causa da própria constituição específica do filme. Abrem-se, assim, camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, ou de relacionar, filme e texto. Em vez de simplesmente *baseada* numa obra literária original preexistente, uma adaptação

cinematográfica pode, então, constituir-se em relação à obra literária, caindo assim, também, na categoria referências intermediáticas (Rajewsky, 2012, p. 26).

*Fantasy Inmate* se constitui em relação a *Orange Is the New Black* quando é utilizado como mais uma forma de desumanizar as detentas. Mais ainda, quando performa essa desumanização de forma irônica e metalinguística, justamente as ferramentas das quais a série se utiliza. Ao desumanizar as detentas o jogo cumpre, também, o propósito de estereotipar o comportamento dos guardas como parte de um sistema prisional que cumpre a função de ressocializar ou mesmo que respeita os seres humanos privados de liberdade. Além do jogo, são mostradas cenas de violência física sistematizada contra as detentas, especialmente na 6ª temporada, participação dos guardas em tráfico de drogas dentro da prisão, assédio sexual e sadismo.

Ao mesmo tempo em que estereotipa os guardas, a série faz um trabalho de humanização de alguns deles, mostrando, inclusive em *flashbacks*, as origens de seus comportamentos. Isso acontece, por exemplo, com a guarda McCullough, oficial reformada do exército, que foi estuprada durante uma festa com a tropa e depois hostilizada pela tropa por isso. McCullough participa do *Fantasy Inmate* e escolhe a detenta Maria Ruiz como “jogadora”. Ela quer, com isso, se vingar do que Maria fez com ela durante a rebelião da 5ª temporada.

**Imagem 24.** *Fantasy Inmate*: guardas se reúnem para escolher seus “jogadores”.



Fonte: captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 6, episódio 5.

O jogo é mencionado no primeiro episódio da 6ª temporada, mas é apenas no 5º episódio que os guardas se reúnem para escolher com qual detenta cada um vai “jogar” e para revisar pontos e regras do jogo. Dentre elas, está que cada ação a ser pontuada deve ser testemunhada não apenas pelo guarda interessado, mas por uma terceira pessoa, e a proibição de influenciar ou coagir as detentas para que ajam de maneira a ganhar pontos para os

guardas. Essa, no entanto, é uma regra quebrada com frequência, especialmente pela guarda Copeland. Nesse mesmo episódio, ela pede que Piper Chapman comece uma briga com outra detenta, em troca de um dente que Chapman perdeu e que está agora com Copeland. Mas a maior interferência da policial acontece entre os episódios 11 e 12 da temporada.

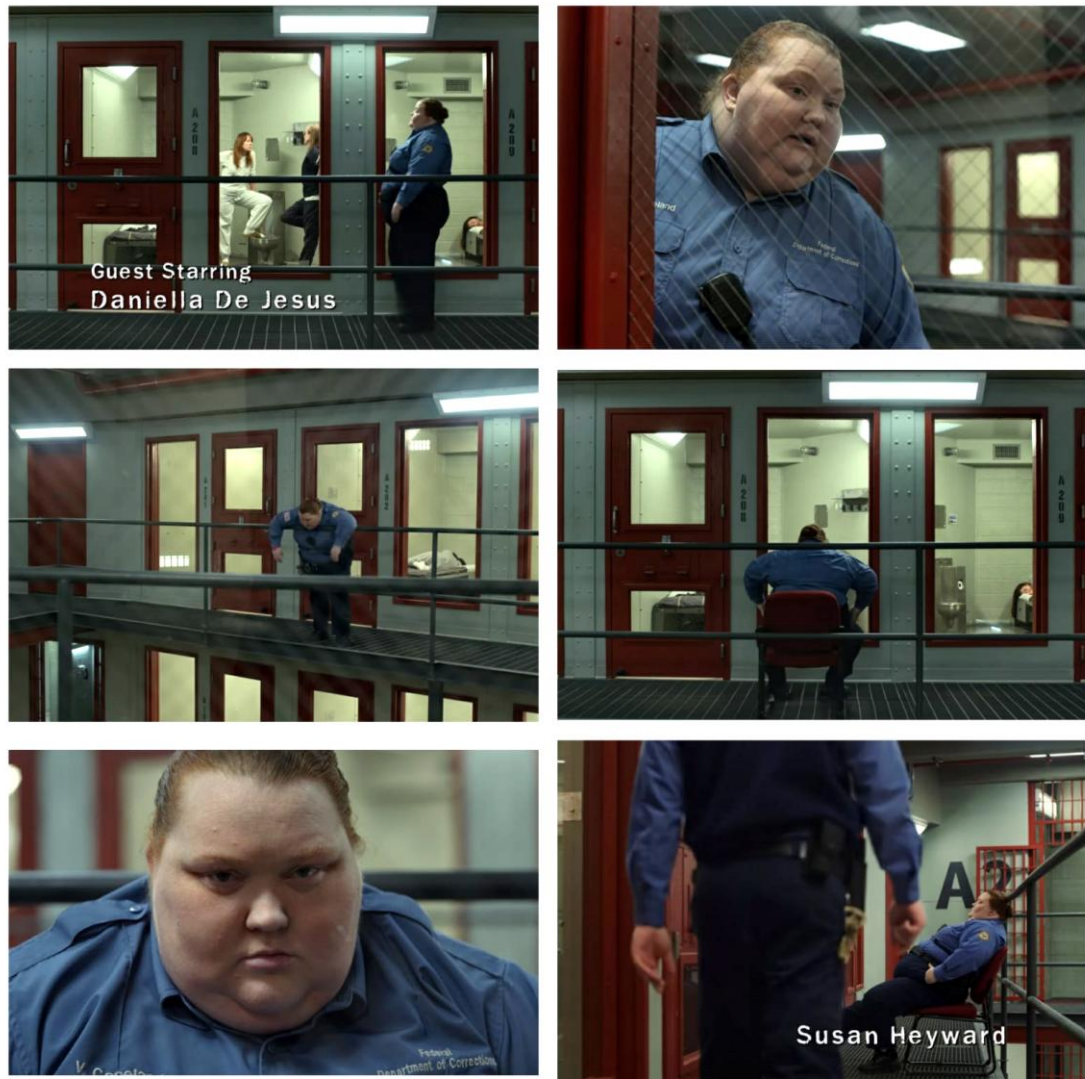
As personagens Barbara e Carol Denning são irmãs e estão cumprindo pena há mais de 30 anos por assassinar, quando adolescentes, sua irmã mais nova, Debbie, por um motivo fútil:

a menina havia sido aceita em um time de ginástica rítmica em outra cidade, a família iria se mudar para o Texas, e as duas não queriam ir. Isso é explicado em *flashback*, no 10º episódio da 6ª temporada. Inicialmente colocadas no mesmo bloco, Barbara e Carol foram separadas após uma briga séria a respeito de uma história que se passou em um bar onde ambas trabalhavam, e que cada uma delas jura que ocorreu consigo mesma. Carol vai para o bloco C, Barbara vai para o Bloco D, e a rivalidade das duas dá origem a uma rivalidade generalizada entre os blocos. Carol e Barbara, portanto, não podem ficar perto uma da outra, para segurança delas próprias e pela segurança da prisão.

No entanto, no final do 11º episódio da 6ª temporada, elas são postas na mesma cela pela agente penitenciária “Ginger” Copeland. O objetivo de Copeland é que elas se agridam, pois a agente quer ganhar o *Fantasy Inmate*. As irmãs não eram do “time” de Copeland, mas, após a saída de um dos participantes, foram “empurradas” para a policial. Elas não eram consideradas boas “jogadoras”, pois, sendo chefes de suas gangues, todas as ações fora das regras eram cometidas pelas suas subordinadas, nunca por elas mesmas, então, nunca faziam pontos. Copeland, então, as coloca juntas, e o 12º episódio começa com a agente observando as irmãs Denning.

A sequência de imagens de Copeland observando a cela onde colocou as irmãs é construída de forma a ampliar o efeito de absurdo que tem a ação da policial. Com uma música de fundo cômica, a agente é mostrada passando pela frente da cela, depois, observando a cela de longe, entediada pela demora em que algo aconteça (“vão logo, façam alguma coisa!”), até que, finalmente, pega uma cadeira e coloca em frente à cela, como quem observa um aquário em um zoológico. Neste momento, a câmera focaliza o rosto da policial em zoom, e ela tem uma expressão atenta, como a de um animal que caça sua presa, mesmo não sendo ela que está na jaula. Copeland adormece na cadeira, e é surpreendida pelo guarda Alvarez.

**Imagem 25.** Sequência de planos que mostram a agente Copeland observando as irmãs Denning.



Fonte: Montagem com imagens de captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 6, episódio 12.

COPELAND: O que aconteceu? Eu perdi?

ALVAREZ: Perdeu o quê? Ah, briga de gaiola ilegal que você organizou entre duas inimigas mortais.

COPELAND: Relaxa, nada aconteceu.

ALVAREZ: Não é sobre resultado, Ginger. É sobre roubar.

COPELAND: Ah, é? Bem, vocês deveriam ter pensado nisso antes de se juntarem para despejar as duas maiores fracassadas em mim.

ALVAREZ: Você tem dois segundos para soltar elas antes que eu faça você ser banida do *Fantasy Inmate* pelo resto da vida. (*Orange Is the New Black*, 6ª temporada, 12º episódio)<sup>113</sup>.

<sup>113</sup> “COPELAND: What happened? Did I miss it?

ALVAREZ: Miss what? Oh, the illegal cage match, that you orchestrated between two mortal enemies.

COPELAND: Relax, nothing happened anyway.

Alvarez não está preocupada com a violação das normas de segurança da prisão nem com a integridade física das duas detentas. Da mesma forma, a ameaça de punição para a atitude de Copeland não é um processo administrativo, mas ser banida do jogo. O texto é irônico, mais uma vez, por apresentar uma lógica completamente diferente da que seria esperada pelo padrão moral da sociedade.

A lógica do jogo é confrontada algumas vezes. O primeiro a fazer isso é o guarda Jared Young, em conversa com Lushek, responsável por organizar e dirigir competição.

YOUNG: Você sabe o que é a escolha dos jogadores do Fantasy Inmate? Um leilão de escravos.

LUCHEK: Bem, não estamos escravizando ninguém. Quer dizer, a MCC<sup>114</sup> está, mas não é como se elas estivessem fazendo as coisas para nós pessoalmente.

YOUNG: Pensa. Vocês precificam e trocam as pessoas com base em habilidades e traços específicos. Depois, vocês lucram com os atos delas enquanto assistem da varanda. A coisa toda é moralmente repreensível.

LUSCHEK: Tenho certeza de que há pessoas boas de ambos os lados (*Orange Is the New Black*, 6ª temporada, 6º episódio, tradução nossa)<sup>115</sup>.

Se a similaridade do jogo com a escravização de pessoas não estava tão evidente quanto no leilão de Judy King, o texto verbo-visual faz questão de trazer essa referência objetivamente, através de um personagem negro e que está no mesmo nível de poder da polícia do presídio. A resposta de Lushek, um policial branco, culpando a empresa que administra o presídio, colocando os policiais e as presas como equivalentes e relativizando a conduta dos policiais (“há pessoas boas dos dois lados”) é, também, irônica, pois não condiz com a realidade.

O jogo também é confrontado pelo policial Blake, que quem Copeland “herda” as irmãs Denning após ele deixar a competição por avaliar que se trata de exploração das presas, e pela detenta Gloria, que acha anotações de Lushek em uma gaveta e tenta avisar as outras através do rádio da prisão, que está desligado. Ela é colocada na solitária para que não possa contar às outras presas.

No último episódio da 6ª temporada, após um plano para matar outra detenta com quem tinham uma rixa no passado, as irmãs Denning matam uma à outra. Ao ver os corpos, o guarda

---

ALVAREZ: It’s not about the outcome, Ginger. It’s about cheating.

COPELAND: Oh, yeah? Well then you should have thought of that before all you guys got together to unload the two biggest duds on me.

ALVAREZ: You have two seconds to let them out before I have you banned from Fantasy Inmate for life” (*Orange Is the New Black*, 6ª temporada, 12º episódio).

<sup>114</sup> MCC é a sigla para “Management & Correction Corporation”, a empresa que administra o presídio. Após a rebelião, a empresa muda de nome para “PolyCon”.

<sup>115</sup> “YOUNG: You know what Fantasy Inmate draft is? A slave auction.

LUSCHEK: Well, we’re not enslaving anyone. I mean, MCC is, but it’s not like they’re doing shit for us personally.

YOUNG: Think about it. You price and trade people based on specific skills and traits, then you profit off their actions while you watch from the veranda. The whole thing is morally reprehensible.

LUSCHEK: I’m sure there are good people on both sides” (*Orange Is the New Black*, 6ª temporada, 6º episódio).

Alvarez diz a Copeland que ela “acaba de ganhar o *Fantasy Inmate*” (matar e ser morta são as ações que ganham mais pontos, com exceção de “fugir”, a maior pontuação do jogo).

**Tabela 2:** Tabela de pontuação do *Fantasy Inmate*

	AÇÃO	PONTUAÇÃO
SEXUAL	Tesoura	11 pontos
	Sexo oral (fazer ou receber)	5 pontos
	Sexo digital (fazer ou receber)	5 pontos
	Bulimia	1 por vômito
EMOCIONAL	Suicídio	20 pontos
	Tentativa de suicídio	10 pontos
	Choro noturno	2 pontos
	Autodefecação	2 pontos
FÍSICA	Brigas de gangue	10 por detenta
	Matar	30 pontos
	Ser morta	25 pontos
	Fugir	40 pontos
	Ser capturada	5 pontos
	Gravidez	9*

\* gêmeos vale o dobro

Fonte: Adaptado de *Orange Is The New Black* wiki [s.d.] ([https://orange-is-the-new-black.fandom.com/wiki/Fantasy\\_Inmate](https://orange-is-the-new-black.fandom.com/wiki/Fantasy_Inmate))

#### 4. “BAIXA, PRETA E RUIM NO BASQUETE: FRUSTRANDO EXPECTATIVAS DESDE 1990<sup>116</sup>” – ALGUMAS DESCONSTRUÇÕES DE ESTEREÓTIPOS EM *ORANGE IS THE NEW BLACK*

A frase que compõe a primeira parte do título deste capítulo é dita pela personagem Poussey Washington sobre ela mesma. Confrontar os estereótipos de forma direta, assim como é feito com a frase de Poussey, é uma característica que acompanha *Orange Is the New Black* em todas as temporadas. Até aqui, analisamos alguns estereótipos que aparecem ao longo da série e neste capítulo, vamos nos voltar para duas personagens específicas: Piper Chapman e Poussey Washington.

##### 4.1 Piper Chapman

*Orange Is the New Black* começa e termina com Piper Chapman dizendo que sempre gostou de ficar limpa. No último episódio, ela não está mais falando sobre banho, mas sobre “uma vida limpa” e sobre “uma consciência limpa”. Talvez não seja um final muito criativo para a série, mas é condizente com a história da personagem.

Já falamos bastante sobre a trajetória de Piper Chapman, a branca rica e sem vivência de mundo fora do seu círculo burguês, que chega na prisão tendo estudado sobre o que fazer e sobre o que não fazer. Um estereótipo. Um estereótipo que foi constantemente confrontado.

Piper chega em Litchfield levada pelo noivo, Larry. A narrativa é propositalmente construída para criar um contraste entre a imagem da personagem e a prisão. Ao se entregar, ela apresenta o noivo à policial, e a tomada focaliza os dois sorrindo. Pela organização dos elementos de cena, parece que eles estão fazendo check-in em um hotel. Ela só começa a tomar ciência de que está na prisão ao ser revistada, e ao chegar ao bloco onde vai ficar, seu desconforto já é evidente. Esse sentimento é passado para o telespectador em uma sequência que alterna a focalização na personagem e imagens do ponto de vista dela, mostrando as detentas pelas quais ela é obrigada a passar para entrar na instituição.

Desde o primeiro episódio, Piper é destacada das demais. Sam Healy, então diretor de Litchfield, a considera como “alguém como ele”.

HEALY: Senhorita Chapman, ninguém vai mexer com você aqui a não ser que você deixe. Isso aqui não é Oz<sup>117</sup>. As mulheres brigam com fofocas e rumores. Elas podem achar que você é rica e tentar conseguir de você alguma coisa do mercadinho. E há

<sup>116</sup> No original, “Short, black, and bad at basketball. Subverting expectations since 1990” (*Orange Is the New Black*, temporada 4, episódio 3).

<sup>117</sup> *Oz* é um seriado produzido pela HBO entre 1997 e 2003, que mostra o cotidiano violento de uma prisão masculina. A referência intertextual é uma das primeiras a aparecer na série.

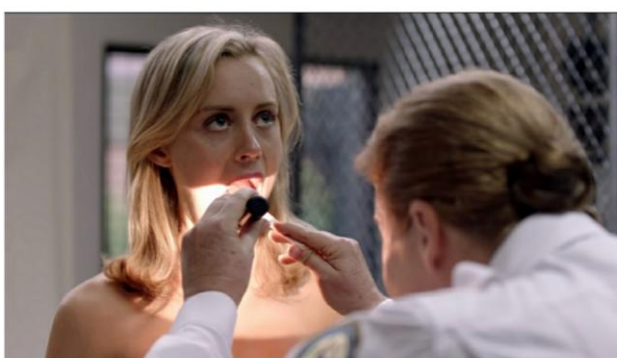
lésbicas. Elas não vão te machucar, elas vão tentar ser suas amigas. Fique longe delas. Eu quero que você entenda, você não precisa fazer sexo lésbico (*Orange Is the New Black*, 1ª temporada, episódio 1)<sup>118</sup>.

Chapman não precisa fazer sexo lésbico. Na verdade, ela deve se manter longe das lésbicas. Healy não cogita Piper ter uma orientação sexual diferente de heterossexual, pois ele acha que entende quem é Piper, entende pessoas como ela, ela é como ele. A princípio, ela aceita ser colocada nesse lugar. “Eu tenho um noivo, ele é escritor”, diz, para reafirmar que é quem Healy pensa que ela é.

O sentimento de Healy em relação a Piper é confirmado no 9º episódio da 1ª temporada, quando ele a manda para a solitária por “lesbianismo”. Há várias lésbicas em Litchfield, e, embora incomodem o diretor, ele não interfere nos relacionamentos delas. Piper, no entanto, ao contrário das demais, não é qualquer prisioneira: ela foi destacada da manada, humanizada pelo diretor, que a reconheceu como um ser de sua espécie por ela ser branca, burguesa, culta.

Healy já havia dito explicitamente a Piper que ele era diferente, no 5º episódio da 1ª temporada, após um incidente envolvendo uma galinha misteriosa. “Elas não são como você e eu. Elas são menos sensatas. Têm menos instrução<sup>119</sup>”. O privilégio da personagem é sublinhado quando outras presas são punidas, mas Piper não. A personagem Poussey chama

**Imagem 26.** Piper chega à Litchfield.



Fonte: Montagem com imagens de captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 1, episódio 1.

<sup>118</sup> “HEALY: Miss Chapman, no one’s gonna mess with you here unless you let them. This isn’t Oz. Women fight with gossip and rumors. They might peg you for rich and try to hit you up for commissary. And there are lesbians. They’re not gonna bother you. They’ll try to be your friend. Just stay away from them. I want you to understand, you do not have to have lesbian sex” (*Orange Is the New Black*, 1ª temporada, episódio 1).

<sup>119</sup> “They’re not like you and me. They’re less reasonable. Less educated” (*Orange Is the New Black*, 1ª temporada, 5º episódio).

**Imagem 27.** Piper confronta Healy.



Fonte: captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 1, episódio 9.

atenção para esse fato, dizendo que teve o direito de visita revogado. Ao saber que Piper não foi punida, Poussey fica frustrada, mas não se surpreende.

Alguém de sua espécie, mas não alguém igual: Piper deveria continuar alimentando o desejo de Healy ao se manter no lugar de donzela desprotegida e infantilizada, deveria se comportar.

“Daqui pra frente, eu quero que você fique na sua<sup>120</sup>”, continua ele. Como não é obedecido, ele não apenas a manda para a solitária como entra em contato com o noivo de Piper para avisá-lo de que ela estava se relacionando com a ex-namorada. Healy pune Piper e honra o pacto de proteção entre os homens de uma vez só. O diálogo a seguir acontece quando ele via visitá-la na solitária.

HEALY: Você precisava de um tempinho para pensar no seu comportamento.

PIPER: No meu o quê? Eu estava dançando.

HEALY: Provocativamente. Sexualmente. Sexualmente gay.

PIPER: Isso é ilegal. Você não pode me manter aqui.

HEALY: É aí que você se engana. Chapman, eu tentei ser legal porque eu entendo você.

PIPER: Você não me conhece.

HEALY: Eu achei que podíamos ser amigos. Você está diferente ultimamente. Você está causando problemas.

PIPER: Por isso, você está me dando uma lição.

HEALY: Você devia me agradecer. Alex Vause é doente. Eu conheço você. Você não é como ela.

PIPER: O único doente aqui é você. E em outras circunstâncias, o quê, eu seria sua namorada? É isso? Deixei você com ciúme? (*Orange Is the New Black*, 1ª temporada, 9º episódio)<sup>121</sup>.

O diálogo reafirma a infantilização de Piper pelo diretor do presídio através da frase “você precisava de um tempinho para pensar no seu comportamento”. A homofobia de Healy também transborda quando ele chama Alex de “doente” por ela ser lésbica. Apesar de estar em

<sup>120</sup> “Moving forward, I want you to keep your head down” (*Orange Is the New Black*, 1ª temporada, 5º episódio).

<sup>121</sup> “HEALY: You needed a little time out to think about your behavior.

PIPER: My what? I was dancing.

HEALY: Provocatively. Sexually. Gay sexually.

PIPER: This is illegal. You can't keep me in here.

HEALY: See, that's where you're wrong. Chapman, I tried to be nice to you because I understand where you come from.

PIPER: You don't know me.

HEALY: I thought we could be friends. You're not yourself lately. You're acting out.

PIPER: So you're teaching me a lesson.

HEALY: You should be thanking me. Alex Vause is sick. I get you. You're not like her.

PIPER: The only sicko here is you. And under different circumstances, what, I'd be your girlfriend? Is that it? Did I make you jealous?” (*Orange Is the New Black*, 1ª temporada, 9º episódio).

uma posição de inferioridade em relação ao diretor (na solitária, comendo comida mofada), Piper reage aos insultos. Ao invés de ratificar a idealização de Healy, como fez anteriormente, ela faz questão de se individualizar, de se distanciar da prisão comportamental onde foi colocada.

O controle sobre outros seres humanos é um desejo também humano, tanto das instituições quanto de sujeitos individuais. O ambiente prisional e o poder de polícia oferecem uma justificativa para que esse controle seja exercido de forma completa.

Com a polícia estamos no indefinido de um controle que procura idealmente atingir o grão mais elementar, o fenômeno mais passageiro do corpo e para se exercer, esse poder deve adquirir o instrumento para uma vigilância permanente, exaustiva, onipresente, capaz de tornar tudo visível, mas com a condição de se tornar ela mesma invisível. Deve ser como um olhar sem rosto que transforme todo o corpo social em um campo de percepção: milhares de olhos postados em toda parte, atenções móveis e sempre alerta (Foucault, 1999, n.p.).

Piper continua aproveitando seu privilégio. Ela consegue, por exemplo, uma licença para visitar a avó doente (e que acaba morrendo), concessão raríssima na prisão. Também consegue falar com os guardas de igual para igual, em um tom que seria tratado como insolência ou desrespeito se fosse usado por pessoas não-brancas. No entanto, com o passar das temporadas, a personagem reflete sobre isso. No 12º episódio da 6ª temporada, a audiência pode acompanhar o fluxo de pensamento de Piper quando ela procura a guarda Copeland para pedir um favor, após um desentendimento com a personagem Madison (“Badison”), que prometeu plantar drogas nas coisas de Piper para que ela seja condenada a mais tempo na prisão:

CHAPMAN: Eu sei que a única razão pela qual eu posso vir até você é porque pessoas como eu têm passe livre com as autoridades, o que por um lado eu acho que é horrível, mas, por outro, talvez possa me ajudar. Pelo menos eu espero que possa porque eu preciso que você me transfira para a solitária para que Badison não roube minha data.  
 COPELAND: Se eu fosse você eu pararia de viver com medo e correria ao encontro do problema. Talvez ela não seja tão ruim quanto você pensa. É como Dr. Phil diz, “Inimigos são amigos que você ainda não abraçou” (*Orange Is the New Black*, 6ª temporada, 12º episódio)<sup>122</sup>.

Piper justifica a tentativa de levar vantagem avisando que ela saber como o sistema é horrível, mas tomara que ela consiga mesmo assim. Copeland finge ajudar Piper dando um conselho, mas o que ela realmente quer é que Piper e Madison briguem para que ela ganhe pontos no *Fantasy Inmate*.

---

<sup>122</sup> “CHAPMAN: I know the only reason I can come to you is because people like me get a pass from authorities which is on the one hand horrifying, but on the other, maybe will work in my favor. At least I hope it does because I need you to transfer me to Ad Seg so Badison can’t steal my date.  
 COPELAND: If I were you I’d stop living in fear and start running towards the problem. Spend more time with Badison, get to know her. Maybe she’s not as bad as you think. It’s like Dr. Phil says, ‘enemies are friends you just haven’t hugged yet’”(Orange Is the New Black, 6ª temporada, 12º episódio).

Frustrada porque “tudo” acontece com ela e “todos” são contra ela, Piper procura Taystee.

PIPER: O que tem em mim que faz as pessoas quererem ferrarem comigo?

TAYSTEE: Posso mandar a real pra você?

PIPER: Por favor!

TAYSTEE: É por causa do que elas veem quando olham pra você. Elas não enxergam você. Elas enxergam tudo que nunca tiveram. Dinheiro. Instrução. Oportunidade. É por isso que elas nunca vão parar de ferrarem com você, por conta do que você representa. Mas pelo menos isso é só aqui dentro. As pessoas lá fora ferraram comigo minha vida toda. Elas enxergam perigo, pobreza e garota preta do gueto que devia ficar trancada aqui para sempre. Então, se quiser trocar de lugar, eu topo.

PIPER: Como você lida com isso?

TAYSTEE: Eu tento sobreviver (*Orange Is the New Black*, 6ª temporada, 12º episódio)<sup>123</sup>.

Taystee, negra, pobre, sem família, tem que explicar a Piper a razão da implicância das outras. Ao invés de minimizar as queixas de Piper, Taystee legitima o incômodo e explica, pacientemente, como ela tem coisas com as quais as outras presas sonham. Considerando que Piper tem muitas vantagens também dentro da prisão, a cena fica no limite da plausibilidade. No entanto, por conta da opressão que atinge pessoas negras, incomparável com a opressão que atinge Piper, há uma inversão de polos, e a atenção acaba voltada para as lutas de Taystee.

Piper pode não ser experiente, mas tem poder de persuasão e espírito de liderança. No caso da galinha, ela consegue convencer as detentas a continuarem procurando o animal, e em outras situações, vai se distanciar do estereótipo que foi atribuído a ela, chegando até a chefiar um negócio ilegal dentro da prisão.

**Imagem 28.** Latinas se vingam de Piper tatuando nela uma suástica.



Fonte: captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 4, episódio 7.

<sup>123</sup> “PIPER: What is it about me that makes people want to fuck with me?

TAYSTEE: Can I be real with you?

PIPER: Please.

TAYSTEE: It’s ‘cause what they see when they look at you. They don’t see you. They see the shit they never had. Money. Education. Opportunity. That’s why they never gonna stop fuckin’ with you, because of what you represent. But at least that’s only in here. People out there be fuckin’ with me my entire fucking life. They see dangerous, poor, ghetto black girl that should be locked up in here forever. So if you want to trade places, I’m game.

PIPER: How do you deal with it?

TAYSTEE: I try to survive” (*Orange Is the New Black*, 6ª temporada, 12º episódio).

**Imagem 29.** Não era uma fase: Piper “casa” com Alex.



Fonte: captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 6, episódio 13.

O negócio é a venda de calcinhas usadas, oportunidade que aparece na 3ª temporada, quando as detentas começam a costurar calcinhas para uma fábrica. Piper paga as colegas para “aromatizarem” as peças, e monta um esquema para entregá-las para o irmão e a cunhada venderem. Com isso, ela se transforma em uma figura importante dentro do presídio, com um séquito

de “subordinadas”. Claro que o negócio não acaba bem para Piper. As latinas, comandadas por Maria Ruiz, resolvem entrar no mercado, e Piper as denuncia para os guardas, fazendo com que a pena de Maria seja aumentada. Como vingança, Maria marca Piper, que tinha se unido com o grupo das neonazistas em busca de proteção, com uma suástica, usando um ferro em brasa.

Como já mencionamos, Piper reencontra a ex-namorada, Alex Vause, na prisão, e se envolve novamente com ela. Após idas e vindas, elas “casam” no 13º episódio da 6ª temporada. Na 1ª temporada, quando o relacionamento das duas é descoberto pela família de Piper por conta de sua condenação, ela é questionada sobre ser lésbica. Suas respostas variam de “foi uma fase” para “não sou mais”. Na prisão, ela não é vista imediatamente como lésbica. Sobre as questões que alcançam as lésbicas, Lívia Toledo aponta que:

faz-se crer: que mulheres lésbicas, no que tange ao ato sexual, são insatisfeitas porque não fazem ‘sexo de verdade’, já que entre elas falta-lhes o pênis; que lésbicas precisam ser masculinas para que sejam críveis como lésbicas “verdadeiras”; que lésbicas estejam disponíveis aos homens na pornografia e na publicidade; que lésbicas possam se relacionar entre si desde que reproduzam o padrão heterossexual de masculinidade/feminilidade e atividade/passividade; que lésbicas deixarão de sê-lo quando encontrarem um homem que as satisfaça sexual e afetivamente. Essas são as lésbicas representáveis e inteligíveis dentro da cultura machista e heteronormativa, do contrário, aquelas que se colocarem fora desse sistema, são entendidas como monstrosidades ou como abjetas (Toledo, 2008, p. 25).

Os estereótipos relativos às lésbicas têm origem no machismo, como já vimos, e no falocentrismo. Conforme colocado por Toledo, o preconceito envolvendo esse grupo passa por diversos níveis, sempre em busca da reprodução do modelo de relacionamento tido como padrão, o binário homem/mulher. Primeiro, Piper não é lésbica (para Healy), pois lésbicas são doentes, e Piper é “normal”. Em seguida, pode ser que Piper seja lésbica, embora ela não tenha muito jeito (Nicky, na primeira temporada). Ela não se encaixa no modelo masculinizado estereotipado da lésbica, e ainda se relaciona com uma mulher que também não se encaixa nesse

padrão. Quem é o “homem” do relacionamento? Essa é uma pergunta latente em uma sociedade formada com base em ideias preconceituosas. Ao longo da série, Piper se relaciona, quando tem chance, também com homens, o que a colocaria na categoria de bissexual. Isso, porém, tem pouca importância do ponto de vista da estereotipificação que ela recebe, já que, de pronto, vira lésbica ou “ex-lésbica”. Em nenhum momento ela é classificada como bissexual.

As quebras de estereótipos em Piper acontecem gradativamente, principalmente através de seu posicionamento frente às tentativas de reduzi-la a uma cópia de outra pessoa. Como de hábito da narrativa da série, os enfrentamentos acontecem de forma explícita, objetiva, com um posicionamento claro do texto verbal e organização de cena compatível com a linguagem heterogênea do audiovisual. Conforme observaremos a seguir, a personagem Poussey Washington também confronta explicitamente os estereótipos atribuídos a ela.

## 4.2 Poussey Washington

*Pronto, não fui eu quem criou um sentido para mim, este sentido já estava lá, pré-existente, esperando-me. Não é com a minha miséria de preto ruim, meus dentes de preto malvado, minha fome de preto mau que modelo a flama pra tocar fogo no mundo: a flama já estava lá, à espera desta oportunidade histórica.*

Frantz Fanon, 2008, p. 121.

A personagem Poussey Washington apareceu nas primeiras temporadas de *Orange* de forma regular, e nas seguintes, em *flashbacks*. Quando a série começa, ela já está cumprindo pena há dois anos, por posse de uma pequena quantidade de drogas para consumo próprio (o que só é dito após seu assassinato, na 4ª temporada). Filha de um general e de uma mestra em História da Arte, ela tinha um futuro promissor como militar, até se apaixonar pela filha de um funcionário do alto escalão do exército. Ele não aceitou a relação, e iniciou os eventos que culminaram na prisão e eventual morte de Poussey.

Poussey Washington faz parte da comunidade negra da penitenciária de Litchfield. Sua forma de se portar e de falar são compatíveis com uma educação formal de alto nível, o que não impede que ela seja estereotipada por outras personagens. No episódio tratado nesta pesquisa, é obrigada a confrontar pré-julgamentos vindos de uma pessoa próxima.

Tanto Frantz Fanon quanto Homi Bhabha localizam a raiz do estereótipo no mesmo lugar em que nasce o fetiche freudiano: a identificação de uma falta, a negação do diferente. Nesta análise, vamos mostrar como *Orange Is the New Black* questiona a validade dos estereótipos através de recursos narrativos.

O 3º episódio da 4ª temporada de *Orange Is the New Black* tem três linhas principais de desenvolvimento do enredo: a personagem Taystee ganha uma nova função como assistente do chefe da guarda do presídio, Caputo; a personagem Piper enfrenta concorrência em seu negócio clandestino de vendas de calcinhas usadas; e a personagem Poussey fica deslumbrada ao ver a chef celebridade Judy King, de quem é fã, circulando no presídio. É sobre esta última linha que se concentra a maior parte do episódio.

Na cena apresentada a seguir, Poussey Washington vê King e fica tão nervosa que não consegue articular as palavras. Após esse episódio, Brook Soso, namorada de Poussey, procura a apresentadora.

SOSO: Na verdade, eu estava pensando se eu podia falar com você sobre minha amiga.

JUDY KING: Ah, aquela garotinha retardada?

SOSO: Na verdade ela não tem limitação nenhuma, que é como nós devemos falar, não a palavra com R.

JUDY KING: Ah, bem... “R”s, “F”s, “L-M-N-O-P”se “Q”s. Sabe, eu tenho problemas por falar essas palavras de uma letra só, mas nunca a com “N”. Apesar deste sotaque, sou mais inteligente que isso. Então, você estava falando? Sobre sua amiga que não é limitada (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3) <sup>124</sup>.

A palavra com “n” a qual Judy se refere é *nigger/nigga*, uma grave ofensa racial na língua inglesa que não tem equivalente com o mesmo peso na língua portuguesa. Tanto nesse trecho da cena quanto em sua continuação, o texto chama atenção para si mesmo, para a linguagem, com um objetivo específico: sublinhar, de forma crítica, o que está sendo dito. A apresentadora, que é claramente do sul dos Estados Unidos, região conhecida por apresentar um preconceito racial mais evidente, fica longe da palavra com “n” (não por ela ser ofensiva, mas por ela ser problemática), afinal, “apesar do sotaque, ela é mais inteligente que isso”. Grada Kilomba explica que

Originalmente, a palavra N. deriva da palavra latina para a cor preta: *niger*. Porém, no final do século XVIII, a palavra N. já havia se tornado um termo pejorativo, usado estrategicamente como forma de insulto para implementar sentimentos de perda, inferioridade e submissão diante de pessoas brancas (Kennedy, 2002). Nesse sentido, quando a palavra N. é proferida, a pessoa que o faz não se refere somente à cor da pele negra, mas também à cadeia de termos associados à palavra em si: primitividade - animalidade - ignorância - preguiça - sujeira - caos, etc. (Kilomba, 2019, p. 156).

A série, propositalmente, coloca a afirmação de Judy minutos depois de Brook Soso ter feito uma comparação racista com a mesma palavra, em outra cena:

<sup>124</sup>“SOSO: Actually, I was wondering if I could speak to you about my friend.

JUDY KING: Oh, that little retarded girl?

SOSO: She’s actually not challenged at all, which is what we’re supposed to say, not the R-word.

JUDY KING: Oh, uh... “R”s, “F”s, “L-M-N-O-P”s and “Q”s. You know, I get more in trouble for expanding those single letter words, but never “N”s. Despite this drawl, I’m brighter than that. So, now, you were saying? About your friend who is not challenged?” (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3)

SOSO: Apesar de achar que rótulos são uma farsa, eu vejo o poder em tomar posse do epíteto. Como vocês fizeram com “nigga”.

POUSSEY: Bem...

SOSO: Certo, talvez não exatamente isso (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3)<sup>125</sup>.

Ao longo do episódio, o telespectador acompanha um *flashback* de Soso, antes de sua prisão. Ela é mostrada reforçando um estereótipo que sabe ser falso para levar vantagem entre um grupo de amigos, sem se preocupar com as consequências de seus atos. Fica posto que a personagem, apesar de ter um vocabulário rico (ela usa palavras como “epíteto”), não tem muita consciência social. O diálogo entre Soso e Judy continua:

SOSO: Você tem que entender. O racismo institucional prende as pessoas mais vulneráveis em um ciclo de encarceramento que, por sua vez, leva a um ciclo de pobreza. Isso faz com que alguém como você... Uma pessoa rica e poderosa e branca, seja virtualmente inacessível.

JUDY KING: Certo, deixa eu entender. Sua amiga age como uma idiota perto de mim porque ela é negra e pobre? É isso?

SOSO: Basicamente... sim. Eu acho que a mãe dela era viciada em crack ou algo assim. É como se você fosse uma alienígena. Mas você poderia fazer essa ponte.

JUDY KING: Como você fez! (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3)<sup>126</sup>.

Soso tenta fazer com que Judy seja simpática com Poussey. Para isso, engata um discurso aparentemente engajado sobre racismo institucional, dizendo que o ciclo de encarceramento leva a um ciclo de pobreza. É um jogo de palavras que, a princípio, parece fazer sentido, como o estereótipo, mas que apenas reforça a posição de salvador do colonizador: as pessoas negras são presas, por isso, são pobres, e isto é culpa do racismo institucional. O capitalismo é inocentado de responsabilidade sobre a distribuição de renda, o racismo institucional é reduzido a algo intangível, pois é impossível sustentar o argumento dela de forma lógica sem sacrificar a verdade. O discurso de Soso tem uma ambivalência difícil de refutar em um diálogo informal oral, pois está pincelado por estereótipos costurados de maneira a parecerem lógicos, e que, de imediato, fazem sentido.

O que a atenção à retórica e à escrita revela é a ambivalência discursiva que torna “o político” possível. A partir dessa perspectiva, a problemática do juízo político não pode ser representada como um problema epistemológico de aparência e realidade, de

---

<sup>125</sup>“SOSO: Even though I do think label is a total sham, I see the power in reclaiming epithet. Like you guys have with “nigga”.

POUSSEY: Uh...

SOSO: Okay, maybe not that exactly” (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3).

<sup>126</sup> “SOSO: You gotta understand. Institutional racism traps the most vulnerable people in our society in this cycle of incarceration which, in turn, leads to a cycle of poverty. It makes someone like you... Someone rich and powerful and white, virtually unapproachable.

JUDY KING: All right, so let me get this straight. Your friend acts like a moron around me because she’s black and poor? Is that right?

SOSO: Basically... Yes. I think her mother was a crack addict or something. You might as well be an alien. But you could bridge the divide.

JUDY KING: The way you did!” (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3).

teoria e prática ou de palavra e coisa. Ela tampouco pode ser representada como um problema dialético ou uma contradição sintomática constitutiva da materialidade do "real", ao contrário, tornamo-nos dolorosamente conscientes da justaposição ambivalente, da perigosa relação intersticial do factual e do projetivo e, além disso, da função crucial do textual e do retórico (Bhabha, 1998, p. 50).

Essa justaposição da qual fala Bhabha exige uma atenção ao texto e também ao que se entende como verdade, o que é projeção, o que é real. A resposta de Judy, “Sua amiga age como uma idiota perto de mim porque ela é negra e pobre? É isso?”, não deixa dúvidas para o telespectador sobre o que foi dito por Soso. Despida do discurso político pseudo-engajado, a objetividade do estereótipo é incontestável. Mais uma vez, a autorreferencialidade da linguagem funciona como uma pausa no encadeamento de ideias, durante a qual a audiência é convidada a tomar uma distância potencialmente crítica do que está sendo dito, facilitada pelo apagamento da ambivalência do discurso estereotipado.

Sendo uma mulher negra e encarcerada, Soso (que representa, aqui, a voz do “senso comum”) conclui que Poussey, além de pobre, tem uma mãe viciada em crack. A ideia de que personagens negros têm famílias desestruturadas não é estranha para a audiência. A pesquisadora Melissa Ann Garrett (2017), em um trabalho de análise de personagens principais negros em filmes, identificou que estes são retratados com algumas características comuns:

a) ter famílias ausentes ou desestruturadas; b) em relações de servidão e/ou subordinação o que também incluiu uma aparência uniforme; c) associação à criminalidade e/ou posse de armas; e d) enfrentamento de medos e luta por uma vida melhor, o que envolveu confronto de dificuldades financeiras (Garrett, 2017, p. 28)

<sup>127</sup>.

Não é por acaso que ter famílias desestruturadas ou completamente ausentes está na lista. O modelo de unidade familiar tradicional está ligado a um conceito colonialista, baseado em marcações claras de gênero, onde homem e mulher têm papéis bem definidos, como ressalta Oyèrónké Oyèwùmí.

Assim, a categoria fundamental da diferença, que aparece como um universal a partir dos limites da família nuclear, é o gênero. A mulher no centro da teoria feminista, a esposa, nunca fica fora do domicílio. Como um caracol, ela carrega a casa em torno de si mesma. O problema não é que a conceituação feminista comece com a família, mas que ela nunca transcenda os estreitos limites da família nuclear. Consequentemente, sempre que a mulher está presente, torna-se a esfera privada da subordinação das mulheres. Sua própria presença define-a como tal (Oyèwùmí, 2004, p. 5).

---

<sup>127</sup> “a) having broken or absent families; b) engaged in servitude and/or subordination, which also included uniformity in terms of appearance; c) associated with criminality and/or weaponry; and d) facing one’s fears and striving for a better life, which often involved confronting one’s financial struggles” (Garrett, 2017, p. 28).

É um modelo que reconhece o masculino como ser social e o feminino como ser doméstico, e que, contrariamente ao que é afirmado, não é naturalmente universal, mas eurocentrista e patriarcal. Oyèwùmí destaca, inclusive, as diferentes formas ancestrais de organização familiar dos povos do continente Africano, especialmente na sociedade Iorubá, como alternativa ao padrão familiar colonialista. Colocar o padrão familiar europeu como o único capaz de promover indivíduos ajustados e, ao mesmo tempo, conectar pessoas negras a uma unidade familiar desestruturada ou ausente é uma questão que promove a sobreposição das opressões de gênero e raça, que serve para assegurar o controle do colonizado em sua forma mais íntima, nuclear, de organização social. Em resumo, a reprodução do estereótipo da negra presa com uma mãe viciada em crack reforça a ideia de que a família ideal é a do colonizador, e, não sendo o colonizado capaz de sustentar esse padrão, é, por definição, desajustado.

Soso termina o diálogo com Judy incentivando-a a “fazer uma ponte” entre os diferentes (a branca salvadora), e a resposta de Judy “[fazer uma ponte] Como você fez!”, reforça o que Soso está pedindo, dando ao telespectador a oportunidade de refletir sobre o que aconteceu ali. Soso também se coloca na posição de branca salvadora.

Em uma cena posterior, no refeitório, Judy King chama Poussey, que se desculpa por não ter conseguido falar direito com a apresentadora, “coisa de fã”. Judy explica que Soso já contou tudo sobre ela. Poussey sorri e diz que Soso é uma das que “valem a pena”.

POUSSEY: Você tem que conquistar as que valem a pena, especialmente neste lugar. Sabe, é engraçado, eu e Brook, nossos caminhos nunca teriam se cruzado. Quer dizer, crescendo pelo mundo, pulando de cultura em cultura, com uma família conservadora, em contraste com, você sabe, dormir em acampamentos com um bando de hippies sujos, catando comida em latas de lixo. Nossa!

JUDY KING: Você passou por muita coisa.

POUSSEY: Nada, foi, quer dizer, foi bom. Bem, quer dizer, foi difícil, sabe? Tipo, estar sempre em trânsito e não ter amigos de longa-data, mas eu falo três línguas.

JUDY KING: Ah, espere. Você fala três línguas?

POUSSEY: É.

JUDY KING: Como é que a filha de uma prostituta viciada em crack aprende três línguas? Isso é impressionante!

POUSSEY: Como é que é?

JUDY KING: Quais línguas?

POUSSEY: Inglês, francês e alemão. Você chamou minha mãe de prostituta viciada em crack? Minha mãe tinha um mestrado em História da Arte e mal podia tomar uma aspirina.

JUDY KING: Como é que é?

POUSSEY: Meu pai é major do Exército. Eu deveria ter ido para a [Academia Militar] *West Point*. Eu acho que você estava esperando mais um rato do gueto. Pelo menos uma de nós condiz com o estereótipo.

JUDY KING: O quê? Não! Querida, você tirou o gosto da comida da minha boca.

Eu estava apenas repetindo o que sua amiga me falou. Que você veio de um ciclo de

pobreza, blá, blá, blá. Quer dizer, acho que vocês duas entraram nessa relação sem conversar muito. (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3)<sup>128</sup>.

Quando Poussey fala por que os caminhos dela e de Soso não teriam se cruzado fora da prisão (enquanto uma viajava o mundo, a outra andava com hippies e catava comida em lixeiras), em nenhum momento passa pela cabeça de Judy que a pessoa com uma família conservadora pudesse ser Poussey. A narrativa da negra pobre com uma mãe viciada em crack combinava tanto com o esperado que nem a forma de se portar da personagem, seu vocabulário, sua presença como um ser humano único despertaram qualquer desconfiança em Judy.

À luz das imagens de controle de Collins, podemos olhar para a fala de Soso (“Eu acho que a mãe dela era viciada em crack ou algo assim”), imagem imediatamente aceita por Judy King como verdadeira, como parte de um projeto de desumanização e desmerecimento da mulher negra. Ao mesmo tempo, conseguimos identificar precisamente o estereótipo da mulher negra que é péssima mãe apresentado na série, e da prostituta. Esse estereótipo, além de impedir o avanço de mulheres negras e, com elas, das gerações seguintes (já que se trata de uma geração de pessoas negligenciadas, menos instruídas e em geral despreparadas para a vida em sociedade), ainda coloca nelas a responsabilidade por uma condição social que é resultado de ações e omissões sistemáticas do Estado, alimentando a falácia da meritocracia e isentando os governos de políticas de promoção de cidadania.

Ao pressupor que a pobreza negra nos Estados Unidos é transmitida intergeracionalmente por meio de valores que os pais ensinam aos filhos, a ideologia dominante sugere que as crianças negras não recebem a mesma atenção e o mesmo cuidado que supostamente são dedicados às crianças brancas de classe média [...] Tal perspectiva desvia a atenção das desigualdades políticas e econômicas que

---

<sup>128</sup> “POUSSEY: You gotta sink a hook in the keepers, especially in this place. You know it’s funny, me and Brook, we never would’ve crossed paths. I mean, growing up all over the world, bouncing culture to culture with a strict, conservative family, versus, you know, sleeping in tent cities with a bunch of dirty hippies, eating food out of dumpsters. Oof!

JUDY KING: You have been through a lot.

POUSSEY: Nah, It was, I mean, it was good. Well, I mean, It was hard, you know? Like, I guess being a transient, and not really having any long-term friends, but I do know three languages.

JUDY KING: Hum, wait. You know three languages?

POUSSEY: Yeah.

JUDY KING: How does a child of a crack whore learn three languages? That is remarkable!

POUSSEY: Excuse me?

JUDY KING: What languages?

POUSSEY: English, French and German. Did you just call my mother a crack whore? My mother had a masters in Art History and she could barely take an aspirin.

JUDY KING: Excuse me?

POUSSEY: My dad is a major in the army. I was supposed to go to West Point. I guess you were expecting just another ghetto prison rat. At least one of us lives up to the stereotype.

JUDY KING: What, no! Sweetheart, no! You have snatched the taste right out of my mouth. I’m just parroting what your girlfriend told me about you. You came out of a cycle of poverty, blah, blah, blah. I mean, it seems to me that you two formed this relationship without talking much” (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3).

caracterizam cada vez mais o capitalismo global. Também sugere que qualquer pessoa é capaz de sair da pobreza com bons valores (Collins, 2019, p. 147).

Poussey, ao negar a imagem atribuída à mãe (“Minha mãe tinha um mestrado em História da Arte e mal podia tomar uma aspirina”), escancara para Judy King e para a audiência o preconceito contido na aceitação do estereótipo como verdadeiro, validação que confirma o querer do colonizador, isto é, que coloca a mulher negra em um lugar que ele reconheça e que aceite. Mais adiante na cena, Soso procura Poussey para pedir desculpas.

POUSSEY: E aí, você acha que estou chateada por conta do vício em crack da minha mãe ou por ter crescido pobre, negra e sem estudo na selva urbana?

SOSO: Certo, eu assisti muito a *The Wire*. Eu fiz suposições.

POUSSEY: Mas você passou tempo comigo. Quer dizer, você ao menos escutava quando eu falava? Tipo, que porra em mim, além da cor da minha pele, iria indicar que eu sou uma fuleira indigente?

SOSO: Eu não sei (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3)<sup>129</sup>.

Soso se justifica dizendo ter assistido muito ao seriado *The Wire*, e, por isso, ter tirado conclusões sobre a namorada. *The Wire* é uma série que fala do narcotráfico na cidade de Baltimore, nos Estados Unidos. Foi ao ar entre 2002 e 2008, abordando temas como violência policial e racismo institucional. A justificativa da personagem encontra o questionamento de Poussey, que serve, na narrativa, como outra oportunidade para que a audiência reflita sobre o que aconteceu. “Mas você passou tempo comigo.” Quanto tempo seria suficiente para que uma imagem de controle não fosse automaticamente atribuída a uma mulher negra?

O estereótipo está enraizado em uma negação tão profunda do diferente que o ser humano a quem ele é atribuído se torna invisível (Bhabha, 2018). Apesar da forma como Poussey se comporta, apenas o fato de que ela fala três línguas causa espanto a Judy. “Como é que a filha de uma prostituta viciada em crack aprende três línguas?”, ela pergunta. “Há uma procura do negro, solicita-se o negro, não se pode viver sem o negro, exige-se sua presença, mas, de certo modo, querem-no temperado de uma certa maneira” (Fanon, 2008, p. 151).

Chamamos atenção, ainda, para mais um marcador de estereótipo que aparece na combinação das cenas do diálogo entre Soso/Judy King e do diálogo entre Judy King/Poussey. Judy pergunta a Poussey como “a filha de uma **prostituta** viciada em crack aprende três línguas” (grifo nosso). É fato que a interação é baseada no que ela ouviu da namorada de Poussey anteriormente, porém, em nenhum momento, Soso disse a Judy que a mãe de Poussey

<sup>129</sup> “POUSSEY: And what, you think I’m upset about my mom’s crack abuse or because I grew up poor, black and uneducated in the urban jungle?

SOSO: Okay, I watched *The Wire* a lot. I made assumptions.

POUSSEY: But you spent time with me. I mean, did you even listen when I talked? Like what the fuck about me, besides the color of my skin, would indicate that I’m some indigent hood rat?

SOSO: I don’t know” (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3).

era prostituta. Os espaços vazios foram completados, por Judy, pelo estereótipo e pela discriminação.

O pacto da interpretação nunca é simplesmente um ato de comunicação entre o Eu e o Você designados no enunciado. A produção de sentido requer que esses dois lugares sejam mobilizados na passagem por um Terceiro Espaço, que representa tanto as condições gerais da linguagem quanto a implicação específica do enunciado em uma estratégia performativa e institucional da qual ela não pode, em si, ter consciência. (Bhabha, 1998, p. 66)

Neste Terceiro Espaço, o enunciado é deslocado dos sujeitos para um campo que está além deles. Neste lugar também estão os estereótipos. O termo “prostituta” aparece aí. É, também, um exemplo de como as imagens de controle (neste caso, da mãe ruim e da prostituta) podem ser combinadas para tirar da destinatária qualquer direito à empatia, ao respeito e a condições de vida dignas.

“Onde quer que vá, o preto permanece um preto” (Fanon, 2008, p. 149). Poussey pergunta o que, além da cor da pele dela, fez com que a namorada deduzisse que ela era pobre, filha de uma prostituta, sem educação. Séculos de estereótipos reforçados cotidianamente por discursos e pela cultura.

No 12º episódio da 4ª temporada, as presas fazem um protesto no refeitório contra o chefe dos guardas, Piscatella. Piscatella, um ex-militar, trata as presas com crueldade, e não acredita em uma prisão humanizada. Ele acha que as presas “não merecem nada”, porque são criminosas, e diz isso a elas. Quando usa de violência mais uma vez contra a personagem Red, chefe da cozinha, durante o almoço, as presas protestam subindo nas mesas. É um protesto

pacífico, mas os policiais agem com brutalidade. Um deles joga Poussey no chão, e a imobiliza com o joelho, até que ela morre por asfixia.

A morte de Poussey faz referência a diversos casos de pessoas negras, em sua maioria homens, mortas pela polícia mesmo sem oferecer resistência. A 4ª temporada foi lançada em 2016. Dois anos antes, em 2014, Eric Garner, de 43 anos, foi sufocado por um policial no estado de Nova

**Imagem 30.** Taystee abraça o corpo de Poussey.



Fonte: captura de tela/Netflix. *Orange Is the New Black*, temporada 4, episódio 12.

York. A personagem Taystee, inclusive, faz referência ao caso, ao confrontar Natalie Figueroa, em um diálogo que transcrevemos anteriormente.

Apesar de contrariar os estereótipos, Poussey não consegue escapar de uma morte estereotipada. Dentro do texto, isto é, dentro da série, a morte dela é explicitamente relacionada à cor através de falas das outras presas, principalmente de Taystee. No episódio em questão, no entanto, de forma isolada, a referência está além do texto.

A cena final do episódio mostra Taystee abraçando o corpo de Poussey estendido no chão, cercada por policiais em círculo, que impedem a aproximação de outras detentas. Se antes elas eram “uma ameaça” e precisavam ser combatidas com violência, agora, eles voltam as costas para elas, protegendo o luto de Taystee. Esteticamente, a tomada remete às tomadas aéreas de enterros, com um caixão ao centro (no caso, o corpo de Poussey), e as pessoas ao redor. O impacto visual desse arranjo volta a atenção para a dor de Taystee, emoção que a série quer replicar na audiência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira pessoa a conseguir fazer do cinema sua fonte de renda foi uma mulher, a francesa Alice Guy-Blaché (1873-1968). Alice produziu mais de mil filmes, alguns deles de grande porte, como é o caso de *A vida de Cristo* (1906), que tem 300 figurantes e está disponível na plataforma *YouTube*. Alice, apesar de muito inteligente, não era uma supermulher, era uma mulher, como tantas outras. O que aconteceu com outras tantas mulheres apagadas da história das artes, principalmente das mulheres impedidas de estarem em uma posição de controle, como diretoras, produtoras, cineastas?

Nos Estados Unidos, em 1960, 15% da população eram compostas por pessoas brancas, e 85% por pessoas não brancas. Em 2020, essa diferença caiu para 59,7% de pessoas brancas e 40,3% de pessoas não brancas. As projeções indicam que, em 2050, o percentual de pessoas não-brancas ultrapassará o de pessoas brancas nos Estados Unidos (53% e 47% estimados, respectivamente) (*UCLA 2021b*). No Brasil, dados do *IBGE* mostram que, já em 2016, mais de 54% da população se autodeclarou negra. Onde estão as pessoas negras na indústria do entretenimento?

Sabemos que as minorias não dizem respeito a números, mas à participação social plena. Ao chamarmos grupos de “minorias”, admitimos a existência de pessoas subalternizadas, e nos deparamos com uma escolha: fazer ou não parte de um sistema de opressão. Do lugar privilegiado que é a academia, e de uma posição ainda mais privilegiada, da pesquisa na pós-graduação, da ciência, essa escolha se torna impossível de ser ignorada. Da mesma forma acontece com as artes.

Combater a subalternização de grupos de pessoas tem sido uma escolha cada vez mais frequente das *sitcoms* deste século. Embora por um lado a decisão atenda a um clamor social por respeito e justiça (e agradar à audiência torna o produto mais atrativo – vendável), por outro, o movimento parece vir, também, de convicções pessoais de criadores, produtores, escritores e artistas, como é o caso de Jenji Kohan. Não podemos esquecer, ainda, que a exigência de narrativas inclusivas está longe de ser unanimidade, o que faz das produções progressistas (ficcionais ou não) um alvo de críticas e boicotes.

De todo modo, nos textos verbo-visuais que optam pela inclusão, uma maneira recorrente de combate à subalternização de públicos específicos tem sido o combate ao estereótipo. Se o estereótipo é ferramenta essencial do colonizador, a arte é ferramenta essencial do processo decolonial, ao expor o estereótipo como tal. A metaficção e a intermedialidade facilitam esse processo, já que têm um caráter potencialmente crítico ao construir pausas na trama para dizer novamente o que talvez tenha passado sem ser notado pelo espectador. Apesar de ainda termos estereótipos sendo reproduzidos na ficção, a presença deles destacada de criticidade é cada vez menos usada e cada vez menos aceita. A aceitação do público caminha em paralelo com a percepção da sociedade sobre o que caracteriza uma visão reducionista de um personagem ou um grupo de personagens, em uma relação de influência mútua entre televisão e comportamento social.

As ferramentas para expor o estereótipo passam pela linguagem do colonizador. Hutcheon, analisando especificamente os espaços narrativos dos feminismos, reconhece que a própria metalinguagem é ligada aos discursos dominantes (no caso, o patriarcado, o sexismo), mas que essa conexão é tanto inevitável quanto necessária:

a posição do pós-modernismo é aquela que deseja contestar os modos culturais dominantes (patriarcado, capitalismo, humanismo etc), ao mesmo tempo sabendo que não pode se desembaraçar completamente deles: não há posição fora dessas metanarrativas de onde se lançar uma crítica que não esteja comprometida, de alguma forma, com elas. E isto se derrama igualmente sobre a política, não menos real e inevitavelmente comprometida, do pós-modernismo. De fato, é justamente seu comprometimento que torna suas políticas reconhecíveis e mesmo familiares para nós (Hutcheon, 2000b).

Essa impossibilidade de total desconexão das convenções (pois isso tornaria o código irreconhecível, impedindo a comunicação) não fere o potencial político da metaficção (e de seus correlatos: intertextualidade e paródia). Da mesma forma, explorar o estereótipo para colocá-lo em uma posição de descrédito (um estereótipo kamikaze) serve ao confronto das caracterizações limitantes.

Quando olhamos para *Orange Is the New Black*, identificamos que, confirmando nossas percepções iniciais, as críticas aos estereótipos geralmente são feitas a partir da metalinguagem

e pela intermedialidade. Assim, podemos afirmar que as estratégias narrativas estão alinhadas com os objetivos divulgados pela criadora, nesse caso, de promover a diversidade e de falar de mulheres encarceradas de uma forma diferente. Dentro do texto, esse alinhamento também se confirma, pois há coerência ideológica na narrativa.

Nos dois eventos analisados, o “leilão” de Judy King e o jogo *Fantasy Inmate*, observamos que a criticidade social da narrativa é construída a partir de eventos e personagens históricos correlatos: os leilões de escravizados entre os séculos XVI e XIX, seu contexto e suas implicações históricas, no primeiro evento, e a existência de um jogo chamado *Fantasy Football*, no segundo. Apesar de ambos serem fundamentados na metaficção e na intermedialidade, a relação da audiência com esses processos difere bastante nos dois casos.

No “leilão” de Judy King, o conhecimento prévio do evento original é essencial para que o telespectador apreenda a mensagem, caso contrário, há prejuízo de compreensão das camadas de maior relevância do texto (verbal e visual), notadamente, dos tensionamentos evocados entre negros e supremacistas brancos durante toda a cena, e do olhar rebote para os horrores da escravização de negros. As marcações textuais que denotam essa ligação não funcionam sem contexto, como a resposta de Taystee ao espanto de Kasey pelo “bom” desempenho de Helen como leiloeira. “Genética”.

Essa necessidade aparece bastante diminuída quando a tarefa é entender as críticas existentes no *Fantasy Inmate*, principalmente porque o produto original não é, em si, alvo de críticas pela narrativa (nem caberia, pois o jogo não tem grandes implicações éticas ou morais); e porque as regras do jogo são explicadas em vários episódios, então, mesmo que o telespectador nunca tenha ouvido falar em *Fantasy Football*, vai entender o *Fantasy Inmate* e as críticas feitas a gamificação de vidas humanas.

Em relação às duas personagens, Poussey Washington e Piper Chapman, a questão racial marca a estereotipificação das duas: Poussey como pertencendo ao ambiente prisional, pois é negra; Piper como não pertencendo ao ambiente prisional, pois é branca. A forma como a estereotipização das duas é abordada também é similar: de forma direta, por outros personagens. Piper ouve de Healy diversas vezes que ela não é “como as outras”. Poussey, por sua vez, escuta de Soso e de Judy King que sim, ela é como as outras.

A forma de combate ao estereótipo, para as duas, é de resistência aos opressores. Piper confronta Healy, Poussey confronta Soso e Judy King. No caso de Piper, o confronto do estereótipo aparece também por algumas decisões que a personagem toma ao longo da série, como chefiar uma “gangue” de vendas de calcinhas usadas e se associar ao grupo das supremacistas brancas. O estereótipo é atacado lateralmente, com a construção de uma

personagem complexa, que deixa evidente que o reducionismo sob o qual ele se apoia simplesmente não funciona na “realidade”. O comportamento pontual de Piper também pode ser olhado à luz da fala da criadora da série, Jenji Kohan, que transcrevemos anteriormente, sobre a necessidade de se desenvolver máscaras para sobreviver ao ambiente prisional. O estereótipo atribuído a Piper não a fazia uma pessoa forte perante as outras mulheres, então, ela criou uma personagem (temporária) que tinha essa força.

Embora Piper e Poussey tenham contrariado os estereótipos atribuídos a elas, o fim das personagens não seguiu o mesmo caminho. Piper sai da prisão e se torna uma pessoa mais evoluída espiritualmente, preocupada com uma “consciência limpa” e com uma “vida limpa”, fala que, apesar de aparentar mais profundidade que os sabonetes artesanais e as dietas “detox”, não contraria a imagem da mulher branca, instruída, jovem e reconstruindo a si mesma em uma sociedade que a favorece. Poussey, por outro lado, é assassinada por um policial dentro da prisão, como vimos, e tem seus sonhos interrompidos. A decisão narrativa por esses finais pode ser vista como uma última crítica a um sistema social que mata sistematicamente certos grupos de pessoas enquanto privilegia outros.

A liberdade trazida pelo *streaming* começa pela liberdade física que esse meio dá ao telespectador, pois a Internet acompanha o usuário onde ele estiver, em oposição às telas de cinema e mesmo à televisão convencional. Não é preciso mais estar na sala de casa em uma determinada hora para ter acesso a um programa: ele está disponível na palma da mão, pelo celular ou por qualquer outro dispositivo móvel com acesso à rede. A disponibilização de conteúdos completos (como temporadas inteiras) de uma só vez, também faz parte da diminuição do grau de subordinação entre emissor e receptor; o telespectador assiste ao programa quando quiser, não apenas em um horário determinado pela emissora. Orange é resultado preliminar de uma mudança na forma de se consumir audiovisual e, como tal, é também influência desse novo contexto. Muitas estratégias de transmissão on-line em vigor atualmente foram testadas e consolidadas com o programa.

O gênero série é geralmente visto pela academia como um gênero artístico de menor valor, e, por isso, desconsiderado como objeto de estudo nas pesquisas. Essa postura, equivocada na nossa opinião, resulta em uma análise empobrecida do repertório audiovisual por deixar de lado composições narrativas complexas, que aproveitam a heterogeneidade códica do meio, o tempo quase sempre privilegiado para construção da mensagem (em comparação a um filme, por exemplo) e uma sintonia fina com as inquietações sociais e com o público. Tal sintonia é possível por conta da capacidade que os programas seriados têm de dar uma resposta mais rápida aos acontecimentos factuais (pois a produção é fracionada) e à

capacidade de construir um engajamento com a audiência (hoje, principalmente através das redes sociais), já que a relação de emissão e recepção desses programas acontece de forma continuada. Se vamos falar sobre a influência da arte no comportamento da audiência (seja na formação de uma tendência, seja no reforço de estereótipos) não podemos deixar de lado os produtos televisivos, ou muito menos desprezar os itens que mais se destacam como produtos culturais televisivos, como séries, telenovelas e demais programas seriados.

Tendo dito isso, a série *Orange Is the New Black* é subestimada pela academia, considerando quão poucos estudos foram feitos sobre ela até o presente momento. Embora na última temporada o programa assuma um tom mais panfletário, de forma geral, a série explora a metaficção e a intermedialidade como ferramentas de combate aos estereótipos de forma única, consistente e eficaz. O uso dessas ferramentas amplia a discussão para além do que está posto, levantando “questões relevantes sobre a realidade mesma – ou melhor, sobre os nossos conhecimentos e desconhecimentos da realidade” (Bernardo, 2010, p. 46).

A diversidade racial, sociocultural, religiosa e de orientação sexual dos personagens traz um aspecto inevitavelmente político para a narrativa, não no sentido partidário, mas no sentido de postura ideológica em relação a grupos minoritários cujos direitos estão sob ameaça permanente. Ao expor o estereótipo e possibilitar uma avaliação crítica através de artifícios narrativos, a série *Orange Is the New Black* faz parte da leva de obras ficcionais que vêm desafiando o *status quo*.

Nosso objetivo era problematizar o estereótipo na série e confirmar se realmente eles são confrontados pelos artifícios citados. Após análise, comprovamos nossa hipótese inicial, e verificamos que existe, ainda, muito a ser explorado em *Orange Is the New Black*, sendo o presente estudo um recorte das escolhas narratológicas da série.

Para alcançar nosso objetivo, foi necessário articular teorias de vários campos do conhecimento, já que o estereótipo tem ramificações em questões de raça, gênero, classe, idade e em qualquer outra característica que atravessa o existir humano. Abordamos essas teorias sob um olhar decolonial, já que consideramos o estereótipo como ferramenta do colonizador para justificar e manter sua posição de poder.

A natureza do nosso objeto de estudo também contribuiu para a pluralidade de fontes que embasam nossa pesquisa. *Orange Is the New Black* é um produto audiovisual que é uma série de uma plataforma de streaming. Cada um desses elementos exigiu uma contextualização específica, algumas vezes com contribuição de reportagens e artigos jornalísticos, perfis em redes sociais e pesquisa a documentos históricos.

## REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Bruno Otávio de Lacerda; SOARES, Antonio Jorge Gonçalves. O corpo negro e os preconceitos impregnados na cultura: uma análise dos estereótipos raciais presentes na sociedade brasileira a partir do futebol. Rio Grande do Sul, Brasil. **Revista Movimento**, vol. 17, n. 4, p. 265-280, out./-dec., 2011, p. 265-280. **Revista Movimento**. Escola de Educação Física.: Rio Grande do Sul, Brasil. Disponível em: <http://www.redalyc.org/>. Acesso em: 26 jul. 2022.

ALMEIDA, Daniel Mazzaro Vilar de. “Sou gay, porém totalmente discreto”: os estereótipos e a criação do ethos em um site de relacionamento gay. Minas Gerais. v. 3, p. 39-61, dez. 2011. **Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras**. [S.l.], v. 3, p. 39-61, dez. 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/revele/article/view/3930>. Acesso em: 29 jul. 2022.

ALMEIDA, Rafael Gonçalves de. A resignificação do mito de origem da favela pela arte de Maurício Hora. Rio de Janeiro. n. 46, p. 45-60, jul./dez de 2019. **Espaço e Cultura**. , UERJ, RJ, jul./dez de 2019, n. 46, p. 45–60. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/48848#:~:text=Nesse%20sentido%2C%20buscamos%20refletir%20criticamente,uma%20narrativa%20que%20%C3%A9%20vi> va. Acesso em: 12 mai. 2021.

ANDRADE, Antonio de; REIMÃO, Sandra. **Tesouras enferrujadas: a censura ao cinema e à televisão brasileira após o fim do AI-5 até a promulgação da Constituição de 1988**. VII Encontro nacional de História da Mídia, agosto de 2009. Fortaleza. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Tesouras%20enferrujadas.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2022.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas** [recurso eletrônico]. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2018.

AZEREDO, Ely. Sinais perturbadores do festival da "abertura". **Jornal dDo Brasil**. Cinema, 1979. Rio de Janeiro, 2 jan. 1980. Cinema. Disponível em: [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015\\_10&pasta=ano%20198&pesq=%22O%20%C3%BAltimo%20tango%20em%20paris%22&pagfis=41938](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_10&pasta=ano%20198&pesq=%22O%20%C3%BAltimo%20tango%20em%20paris%22&pagfis=41938). Acesso em: 20 jul. 2022.

AZERÊDO, Genilda; CORSEUIL, Anelise Reich. (Orgs.) **Cinema e literatura: poéticas e políticas da metaficção**. Campinas: Pontes, 2019.

BALIBAR, Etienne; MACHEREY, Pierre. Literature as an ideological form. In: RICE, Philip; WAUGH, Patricia (org.) (Eds.). **Modern literary theory**. Londres: Bloomsbury, 2001.

BARTHELME, Donald. **Grandes dias e outras histórias**. Rio de Janeiro: Rocco, 2019.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: \_\_\_\_\_. **O Rumor da Língua**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

\_\_\_\_\_. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: \_\_\_\_\_. *Et al.* **Análise estrutural da narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 19-62.

BARTHOLO, Letícia; PASSOS, Luana; FONTOURA, Natália. Bolsa Família, Autonomia Feminina e Equidade de Gênero: o que indicam as pesquisas nacionais? **Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada - IPEA**. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: [http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/8051/1/td\\_2331.PDF](http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/8051/1/td_2331.PDF). Acesso em: 28 jul. 2022.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018. E-book.

BDTD – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações. Brasília.  
<https://bdtd.ibict.br/vufind/>.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. 1949. Difusão Europeia do Livro, 1949, 4ª edição. Disponível em: <http://brasil.indymedia.org/media/2008/01/409660.pdf>. Acesso em: 24 ago. de 2017.

BEEGHLY, Erin. What Is a Stereotype? What Is Stereotyping? **Hypatia**, v. 30, n. 4, [Revista], 2015, p. 675–91. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24541975>. Acesso em: 15 nov. 2021.

BERMAN, Judy. Forget Game of Thrones. Orange Is the New Black Is the Most Important TV Show of the Decade. **Time**. [Revista] California, 22 jul. 2019. Disponível em: <https://time.com/5631804/orange-is-the-new-black-season-7-legacy/>. Acesso em: 27 out. 2021.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. **O que dizer quer dizer: a economia das trocas linguísticas**. Tradução: Sergio Miceli. São Paulo: Editora Edusp, 2008.

BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Winsconsin: The University of Winsconsin Press, 1985.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; SMITH, Jeff. **Film Art: An Introduction**. 11. ed. Nova York: McGraw-Hill, 2017.

BORGES, Jorge Luís. A Biblioteca de Babel. In: \_\_\_\_\_. **Ficções**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia da Letras, 2020, p. 69-79.

\_\_\_\_\_. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: \_\_\_\_\_. **Ficções**. Tradução: Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia da Letras, 2020.

BOUCHER, Ian. Casting a Wider Lasso: An Analysis of the Cultural Dismissal of Wonder Woman Through Her 1975-1979 Television Series. **Popular Culture Review** 29, n. 2, 2018. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/327418245>. Acesso em: 1 ago. 2022.

BRASIL. Congresso. Câmara dos Deputados [site]. Legislação. s.d. Disponível em: [https://www.camara.leg.br/internet/infdoc/conteudo/colecoes/legislacao/Legimp-F\\_107.pdf](https://www.camara.leg.br/internet/infdoc/conteudo/colecoes/legislacao/Legimp-F_107.pdf). Acesso em: 20 jul. 2022.

CARINE, Bárbara; FOCHI, Paulo; VARELLA, Drauzio; SADI, Andrea (Mediadora). Quando tudo começa: formando cidadãos desde a infância. Mesa redonda. 9 jul. 2022. **Festival LED - Luz na Educação**. Rio de Janeiro: Globo, 9 jul. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mdVm68iEBp8>. Acesso em: 26 jul. 2022.

CARVALHO, João Carlos de. Dialogismo e barroquismo na ficção latino-americana no século XX. **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso**, v. 11, n. 3, p. 40–58, set. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2176-457320774>. Acesso em: 20 ago. 2024.

CAVALCANTI, Céu; CARVALHO, Marina Wanderley Vilar; BICALHO, Pedro Paulo Gastalho. A Estranha Liberdade de Odiar: uma análise do processo de Ação Civil Pública contra a resolução 01/2018 do Conselho Federal de Psicologia. **Periódicus**, Salvador, n.10, v. 1, nov. 2018-abr.2019 – Revista de estudos indisciplinados em gêneros e sexualidades. Publicação periódica vinculada ao Grupo de Pesquisa CUS, Universidade Federal da Bahia – UFBA. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/27943/17153>. Acesso em: 29 jul. 2022.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

CINEMA CLÁSSICO. **Imagem dos atores Laurence Olivier e Vivien Leigh no filme *Fogo sobre a Inglaterra* (1937)**. 2019. 1 fotografia. Disponível em:

<https://cinemaclassico.com/curiosidades/vivien-leigh-e-laurence-olivier/>. Acesso em: 27 maio 2021.

CIRNE, Matheus Campos. **A circulação de imagens assíncronas: novas formas de assistir televisão**. 2016, 121 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) -. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, Biblioteca Central Zila Mamede-BCZM. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgem/wp-content/uploads/2009/09/A-circula%C3%A7%C3%A3o-de-imagens-assincr%C3%B4nicas-novas-formas-de-assistir-televis%C3%A3o.pdf> . Acesso em: 25 jul. 2022.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

COSTA, Letícia dos Santos d'Utra. A prática delitiva do estupro corretivo e a heteronormatividade compulsória: um estudo acerca da correlação entre crime e patriarcado. **Revista Direito e Sexualidade**, Salvador, v. 2, n. 1, p. 50-65, jan./jun., 2021. UFBA. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revdirsex/article/view/42615/24771>. Acesso em: 29 jul. 2022.

CRENSHAW, Kimberlé W. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. **Estudos Feministas** [on-line]. 2002, v. 10, nº 1, p. 171-188. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/mbTpP4SFXPnJZ397j8fSBQQ/abstract/?lang=pt#>. Acesso em: 7 jul. 2022.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três, 1984 (Biblioteca do Estudante). Domínio público. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select\\_action=&co\\_obra=1800&co\\_midia=2](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraDownload.do?select_action=&co_obra=1800&co_midia=2) . Acesso em: 12 mai. 2021.

**DATA REPORTAL**. Digital 2022: The United States Of America. 9 fev. 2022. Disponível em: <https://datareportal.com/reports/digital-2022-united-states-of-america>. Acesso em: 20 jul. 2022.

DINIZ, Débora. **Cadeia: relatos sobre mulheres**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. Intermedialidade: perspectivas no cinema. **RuMoRes**, [S. l.], v. 12, n. 24, p. 41–60, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/143597>. Acesso em: 26 jan. 2025.

FALLS, Ashley. Fans Saved Lucifer. In Return, Netflix Granted All Their Devilish Desires: How hi5.agency treated an especially loyal audience. **Muse by Clio**. 14 jun. 2019. Disponível em: <https://musebycli.io/film-tv/fans-saved-lucifer-return-netflix-granted-all-their-devilish-desires>. Acesso em: 22 jun. 2022.

FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FISKE, Susan T. Prejudices in Cultural Contexts: Shared Stereotypes (Gender, Age) Versus Variable Stereotypes (Race, Ethnicity, Religion). **Perspectives on Psychological Science**, N. 12, 2017. p. 791 - 799. Disponível em: <https://europepmc.org/backend/ptpmcrender.fcgi?accid=PMC5657003&blobtype=pdf>. Acesso em: 24 jul. 2022.

FORBES. **Imagem do elenco da série *Friends* (1994 - 2004)**. 2019. 1 fotografia. Disponível em: <https://forbes.com.br/escolhas-do-editor/2019/10/25-coisas-que-voce- nao-sabia-sobre-friends/>. Acesso em: 27 mai. 2021.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução: Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1999, n.p.

FREIRE, Rafael de Luna; ZAPATA, Natasha Hernandez Almeida. Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro. **Revista Significação**, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 176-201, jul-dez., 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/download/135195/136941/278756>. Acesso em: 18 jul. 2022.

GARCÍA, Patricia Martínez; AGUADO-PELÁEZ, Delicia. La reapropiación de los cuerpos de las mujeres en la ficción televisiva. Análisis de Orange is the New Black. 2017. **Investigaciones Feministas**, v. 8, n. 2, p. 401-414. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/INFE/article/download/54974/52654>. Acesso em: 14 nov. 2021.

GASS, William H. **Fiction and the figures of life**. Nova York: Vintage Books (Random House), 1972.

GARRETT, Melissa Ann. **Contemporary portrayals of blacks and mixed-blacks in lead roles: Confronting historical stereotypes of African Americans on the big screen**. 2017. 122 p. Tese (Master of Science) – Iowa State University. Iowa, 2017. Disponível em: <https://lib.dr.iastate.edu/etd/15307>. Acesso em 13 jan. 2021.

GENETTE, Gérard. Verossimilhança e motivação. In: \_\_\_\_\_. **Figuras II**. Tradução: Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.

GOES, Tony. Jovens veem menos TV tradicional, mas acompanham mais reality shows. **Folha de São Paulo**, 29 jul. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2021/07/tony-goes-jovens-veem-menos-tv-tradicional-mas-acompanham-mais-reality-shows.shtml#:~:text=A%20Pesquisa%20Datafolha%20Percep%C3%A7%C3%A3o%20sobre,19%25%20do%20p%C3%BAblico%20em%20geral>. Acesso em: 31 jul. 2022.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 340-352.

- GOUVÊA, Viviane. Censura no Brasil: o que podemos saber? **Portal Estudos do Brasil Republicano**. 12 fev. 2019. Disponível em: <http://querepublicaessa.an.gov.br/temas/136-censura-no-brasil.html#:~:text=Cento%20e%20cinquenta%20e%20um,abolindo%20a%20Censura%20no%20Brasil>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- GUNNING, Tom. An aesthetic of astonishment: early film and the (in)credulous spectator. In: WILLIAMS, Linda (Ed.). **Viewing Positions: Ways of Seeing Film**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995. p. 114-133. Disponível em: <https://blogs.ubc.ca/astu204a/files/2016/05/gunning-1.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- HAGGARD, Henry Rider. About fiction. 1887. In: OLMSTED, John Charles (Org.). **Victorian Art of fiction: essays on the Novel in British Periodicals 1870-1900**. Nova York: Routledge, 1979. p. 379-387.
- HALLET, Wolfgang. A methodology of intermediality in literary studies. In: RIPPL, Gabriele (ed.). **Handbook of intermediality**. Berlim: De Gruyter, 2015. p. 605-618.
- HANT, Myrna A. Television's mature women: a changing media archetype: from bewitched to the sopranos. **UCLA: Center for the Study of Women**, 2007. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/3357r9nz>. Acesso em: 1 ago. 2022.
- HEGINBOTHAM, Thomas. **The Art of Artifice: Barth, Barthelme and the Metafictional Tradition**. 2009. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/57736069/The-Art-of-Artifice#>. Acesso em: 21 jul. 2020.
- HJELMSLEV, Louis. **Language: an introduction**. Tradução: Francis J. Whitfield. Madison, Milwaukee e Londres: The University of Wisconsin Press, 1970. Disponível em: <https://archive.org/details/prolegomenatothe0000hjel>. Acesso em 3 abr. 2024.
- \_\_\_\_\_. **Prolégomènes a une théorie du langage**. Tradução: Una Canger. Paris: Les Éditions de Minuit, 1971. Disponível em: <https://archive.org/details/prolegomenesaune0000hjel>. Acesso em 3 abr. 2024.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: the metafictional paradox**. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- \_\_\_\_\_. **A poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Irony's Edge: the theory and politics of irony**. Nova York: Routledge, 1995.
- \_\_\_\_\_. **A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms**. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2000a.
- \_\_\_\_\_. **A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismos**. 2000b. Disponível em: [https://www.labrys.net.br/labrys1\\_2/linda1.html](https://www.labrys.net.br/labrys1_2/linda1.html). Acesso em: 30 ago. 2017.
- HUTCHINSON, Pamela. 'Two out of five stories should be hot': why pre-code cinema was a golden age for women. **The Guardian**, 14 jul. 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2022/jul/14/roles-for-women-before-the-hays-code>. Acesso em: 20 jul. 2022.
- IBGE** – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil. Rio de Janeiro, 2019. Folheto, 12 p. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101681>. Acesso em: 11 mai. 2021.

**IBGE** - Coordenação de Trabalho e Rendimento. Acesso à internet e à televisão e posse de telefone móvel celular para uso pessoal 2019. Rio de Janeiro: IBGE, 2021. Disponível em: [https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101794\\_informativo.pdf](https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101794_informativo.pdf).

**INEP** - Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. Resumo Técnico: Censo da Educação Básica Estadual 2019 [recurso eletrônico]. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, 2020. Disponível em: [https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas\\_e\\_indicadores/resumo\\_tecnico\\_do\\_estado\\_de\\_sao\\_paulo\\_censo\\_da\\_educacao\\_basica\\_2019.pdf](https://download.inep.gov.br/publicacoes/institucionais/estatisticas_e_indicadores/resumo_tecnico_do_estado_de_sao_paulo_censo_da_educacao_basica_2019.pdf). Acesso em: 12 mai. 2021.

IRVING. Cartertopia: Wonder Woman Meets Baroness von Gunther - Wonder Woman Season 1 Episode 1. [s.d.] **IRVING'S ZOO**. Canal do Youtube. Estados Unidos, c2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mtNEtko1Nu8>. Acesso em: 2 ago. 2022.

**JUSTIA**. Mutual Film Corp. v. Industrial Comm'n of Ohio, 236 U.S. 230 (1915). c2022. Disponível em: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/236/230/>. Acesso em: 20 jul. 2022.

KAROL, Michael. **Lucy a to Z: The Lucille Ball Encyclopedia**. Bloomington: iUniverse, 2004.

KERMAN, Piper. **Orange is the new black**. Tradução de Cláudio Figueiredo e Lourdes Sette. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014. E-book.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KNIGHT, Gladys L. **Female action heroes: A Guide to Women in Comics, Video Games, Film, and Television**. Santa Barbara: Greenwood, 2010. Disponível em: <https://silo.pub/qdownload/female-action-heroes-a-guide-to-women-in-comics-video-games-film-and-television.html>. Acesso em: 2 ago. 2022.

KOHAN, Jenji. *'Orange' Creator Jenji Kohan: 'Piper Was My Trojan Horse'*. **Fresh Air**. Programa de rádio. 2013. Disponível em: <https://www.npr.org/2013/08/13/211639989/orangecreator-jenji-kohan-piper-was-my-trojan-horse>. Acesso em: 14 nov. 2021.

LACEY, Nick. **Narrative and Genre: keyconcepts in media studies**. Nova York: St. Martin's, 2000.

LaMAR, Lisa; and KITE, Mary. Sex Differences in Attitudes toward Gay Men and Lesbians: A Multidimensional Perspective. **The Journal of Sex Research**. V. 35, N. 2, 1998, p. 189-96. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/233187183\\_Sex\\_Differences\\_in\\_Attitudes\\_toward\\_Gay\\_Men\\_and\\_Lesbians\\_A\\_Multidimensional\\_Perspective](https://www.researchgate.net/publication/233187183_Sex_Differences_in_Attitudes_toward_Gay_Men_and_Lesbians_A_Multidimensional_Perspective). Acesso em: 29 jul. 2022.

LAURETIS, Teresa de. Teoria queer, 20 anos depois: identidade, sexualidade e política. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 396-409.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2011.

LIPPMAN, Walter. **Public Opinion**. Nova Jérsey: Transaction Publishers, 1998.

LOTZ, Amanda D. Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes. **Feminist Media Studies**, v. 1, n. 1, 2001. p. 105-121.

Disponível em: <https://sites.lsa.umich.edu/tsebelis/wp-content/uploads/sites/45/2014/02/FMS-Postfem.pdf>. Acesso em: 3 ago. 2022.

LUCIO, Marcel. **O jogo metaficcional de Silviano Santiago na narrativa “Em liberdade”**. 2017. Disponível em: <http://www.substantivoplural.com.br/92988-2/>. Acesso em: 31 ago. 2017.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 356-377.

LUKÁCS, Georg. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: \_\_\_\_\_. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos I Karl Marx e Friedrich Engels**. Tradução: José Paulo Netto, Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARQUES, Ana Luísa Bussular *et al.* **Contando os Dias – Relatos de mulheres que vivem atrás das grades, distantes de seus filhos**. Curitiba: Íthala, 2014.

MATHEWS, Jane de Hart. Art and Politics in Cold War America. **The American Historical Review**, v. 81, n. 4, 1976, p. 762–87. JSTOR. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1864779>. Acesso em: 21 jul. 2022.

MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de *et al.* **Mulheres Privadas de Liberdade: Vulnerabilidades, Desigualdades, Disparidades Socioeducacionais e Suas Intersecções de Gênero e Pobreza**. São Paulo: Paco Editorial, 2016.

MAZZEO, Esme. Lucille Ball was 'scared' after she was publicly outed for having registered with the communist party, according to her daughter. **Insider**, 6 mar. 2022. Disponível em: <https://www.insider.com/lucy-and-desi-lucille-ball-scared-publicly-associated-communist-party-2022-2>. Acesso em: 1 ago. 2022.

MCCAFFERY, Larry. **Meaning and Non-Meaning in Barthelme's Fictions**. *Journal of Aesthetic Education*, vol. 13, n. 1, 1979, p. 69–79. JSTOR. Disponível em: [www.jstor.org/stable/3332090](http://www.jstor.org/stable/3332090). Acesso em: 11 ago. 2020.

MCGARTY, Craig. Stereotype formation: revisiting Hamilton and Gifford's illusory correlation studies. In: SMITH, Joanne R.; HASSLAM, Alex (Eds.). **Social psychology: revisiting the classic studies**. Londres: Sage, 2017.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.

MERRIAM-WEBSTER, Incorporated. **That's so meta: things are about to get meta**. Merriam-Webster dicionário on-line. [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/wordplay/meta-adjective-self-referential>. Acesso em: 20 ago. 2024.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA. **Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias: Infopen**. 2014. Disponível em: <http://www.justica.gov.br/noticias/mj-divulgara-novo-relatorio-do-infopen-nesta-terca-feira/relatorio-depen-versao-web.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2017.

MINTZ, Lawrence E. Ideology in the television situation comedy. **Studies in Popular Culture**, v. 8, n. 2, 1985, p. 42–51. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23412949>. Acesso em: 30 jul. 2022.

MORETTI, Franco. O século sério. Tradução: Alípio Correa e Sandra Correa. **Revista Novos Estudos CEBRAP**. Nº 65, março, 2003, p. 3-33.

**NIELSEN.** Nielsen Estimates 121 Million TV Homes in the U.S. for the 2020-2021 TV Season. 28 ago. 2020. Disponível em:

<https://www.nielsen.com/us/en/insights/article/2020/nielsen-estimates-121-million-tv-homes-in-the-u-s-for-the-2020-2021-tv-season/>. Acesso em: 19 jul. 2022.

**OLIVEIRA,** Luciana de. Pessoas trans vivem sob 'tolerância frágil', diz pesquisadora que contabilizou 140 mortes em 2021. **Portal G1**, 28 jan. 2022. Disponível em:

<https://g1.globo.com/politica/noticia/2022/01/28/pessoas-trans-vivem-sob-tolerancia-fragil-diz-pesquisadora-que-contabilizou-140-mortes-em-2021.ghhtml>. Acesso em: 29 jul. 2022.

**ORANGE Is the New Black.** Jenji Kohan. Los Gatos: Netflix, 2013.

**OYĚWÙMÍ,** Oyèrónké. **Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas.** Tradução para uso didático de: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of

Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8. Disponível em: [https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9\\_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD\\_-\\_conceitualizando\\_o\\_g%C3%AAnero\\_os\\_fundamentos\\_euroc%C3%AAntrico\\_dos\\_conceitos\\_feministas\\_e\\_o\\_desafio\\_das\\_epistemologias\\_africanas.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_conceitualizando_o_g%C3%AAnero_os_fundamentos_euroc%C3%AAntrico_dos_conceitos_feministas_e_o_desafio_das_epistemologias_africanas.pdf). Acesso em 30 jan. 2026.

**OSBORN,** Jacob. 100 best sitcoms of all time. **Stacker**. 18 nov. 2021. Disponível em:

<https://stacker.com/stories/1629/100-best-sitcoms-all-time>. Acesso em: 31 jul. 2022.

**PINTEREST.** **Fotomontagem de quadros de uma cena do 10º episódio da 14ª temporada de Grey's Anatomy** 2018. 1 Fotomontagem. Disponível em:

<https://br.pinterest.com/pin/626141154428790382/>. Acesso em: 27 mai. 2021.

**PORTAL G1.** **Imagem do elenco da série Sex and the City (1998 - 2004).** 2021. 1

fotografia. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/01/11/sex-and-the-city-tera-nova-temporada.ghhtml/>. Acesso em: 27 mai. 2021.

**PLATÃO.** **A República.** Tradução: Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

**PRESS,** Andrea. Gender and Family in Televisions Golden Age and Beyond. **Annals of the American Academy of Political and Social Science**, v. 625, The End of

Television? Its Impact on the World (So Far). 2009, p. 139-150. Disponível em:

<http://www2.units.it/dotstoriafil/TVgenderandfamily.pdf>. Acesso em: 31 jul. 2022.

**QUEIROZ,** Nana. **Presos que menstruam.** Rio de Janeiro: Record, 2015.

**RAJEWSKY,** Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva

literária sobre intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45

**REYES,** Vanessa de los. **I love Ricky: how Desi Arnaz challenged American popular culture.** Tese de Mestrado. Universidade de Miami, Oxford, 2008. Disponível em:

[https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws\\_etd/send\\_file/send?accession=miami1209136075&disposition=inline](https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=miami1209136075&disposition=inline). Acesso em: 1 ago. 2022.

**ROSEANNE Official Trailer (HD) ABC Comedy Revival Series.** Publicado pelo canal

JoBlBlojo Streaming & TVv Trailers. [canal do YouTube] **ROSEANNE Official Trailer**

- (HD) **ABC Comedy Revival Series**. [Ss. 1.] C2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9bA1OprsuXo>. Acesso em: 3 ago. 2022.
- ROMM, Tsilia. The stereotype of the female detective hero on television: a ten year perspective. **Studies in Popular Culture**, v. 9, N. 1, 1986, p. 94–102. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23412903>. Acesso em: 1 ago. 2022.
- ROSENFELD, Megan. On the Trial of the Blacklist. **The Washington Post**. 3 jan. 1981. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/1981/01/03/on-the-trial-of-the-blacklist/a3c4ff70-696e-43db-a0cb-f3c57a0eb903/>. Acesso em: 21 jul. 2022
- SAKAMOTO, Leonardo. **Bolsonaro atacava Bolsa Família por achar que pobre não gosta de trabalhar**. Portal UOL, 30 out. 2021. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/colunas/leonardo-sakamoto/2021/10/30/bolsonaro-sente-odio-do-bolsa-familia-porque-culpa-os-pobres-pela-pobreza.htm>. Acesso em: 28 jul. 2022.
- SBARDELLATI, John; SHAW, Tony. Booting a Tramp: Charlie Chaplin, the FBI, and the Construction of the Subversive Image in Red Scare America. **The Pacific Historical Review**, v. 72, n. 4, nov. 2003, p. 495-530. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3641143>. Acesso em: 22 jul. 2022.
- SCOLARI, Carlos A. **The Grammar of Hypertelevision: An Identikit of Convergence-Age Fiction Television (Or, How Television Simulates New Interactive Media)**. In: Journal of Visual Literacy. 2009. v. 28 N. 1, p. 28-50. Disponível em: [https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27653/scolari\\_jvl\\_grammar.pdf?sequence=1](https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27653/scolari_jvl_grammar.pdf?sequence=1). Acesso em: 22 jul. 2022.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet: príncipe da Dinamarca**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011 [1599-1602]. E-book.
- SOUSA, Rainer Gonçalves. **A invenção da televisão**. História do Mundo, on-line: Rede Omnia, c2022. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/a-invencao-da-televisao.htm>. Acesso em: 17 jul. 2022.
- SOUZA, José Inacio de Melo. E as famílias na sala de jantar: aprendendo a ver televisão. **Revista USP**, São Paulo, n.69, p. 159-180, março/maio 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13522>. Acesso em: 18 jul. 2022.
- STAM, Robert. **O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- TOLEDO, Livia Gonsalves. **Estigmas e estereótipos sobre as lesbiandades e suas influências nas narrativas de histórias de vida de lésbicas residentes em uma cidade do interior paulista**. Dissertação. Universidade Estadual Paulista, 2008. 232p. Disponível em: [https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/97601/toledo\\_lg\\_me\\_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/97601/toledo_lg_me_assis.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 9 ago. 2022.
- TIME. **The transgender tipping point: America's next civil rights frontier**. **Time** [Revista], 9 jun. 2014. Disponível em: <https://time.com/magazine/us/135460/june-9th-2014-vol-183-no-22-u-s/>. Acesso em: 16 nov. 2021.
- TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura: textos dos formalistas russos**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 305-355.
- TUMBLR. **Gif de uma cena do 8º episódio da 2ª temporada da série *Modern Family***. 1 Gif. Disponível em:

[https://31.media.tumblr.com/3dfe1eaaed658920732e165002835e57/tumblr\\_mng8bvaV1y1s4yfn5o1\\_500.gif](https://31.media.tumblr.com/3dfe1eaaed658920732e165002835e57/tumblr_mng8bvaV1y1s4yfn5o1_500.gif). Acesso em: 27 mai. 2021.

The Film Experience. **Imagem dos atores Laurence Olivier e Maggie Smith no filme *Otelo* (1965)**. 2020. 1 fotografia. Disponível em: <http://thefilmexperience.net/blog/2020/10/9/ranking-laurence-oliviers-oscar-nominations.html>. Acesso em: 27 maio 2021.

UCLA. **Hollywood diversity report 2021 – part 1: film** [on-line]. Los Angeles: UCLA, 2021. Disponível em: <https://socialsciences.ucla.edu/wp-content/uploads/2021/04/UCLA-Hollywood-Diversity-Report-2021-Film-4-22-2021.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2022.

UCLA. **Hollywood diversity report 2021 – part 2: television** [on-line]. Los Angeles: UCLA, 2021b. Disponível em: <https://socialsciences.ucla.edu/wp-content/uploads/2021/10/UCLA-Hollywood-Diversity-Report-2021-Television-10-26-2021.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2022.

UNICEF; UNFPA. **Pobreza menstrual no Brasil: desigualdades e violações de direitos**. 2021. Disponível em: <https://www.unicef.org/brazil/relatorios/pobreza-menstrual-no-brasil-desigualdade-e-violacoes-de-direitos>. Acesso em: 2 nov. 2021.

VALLADARES, Licia. A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 05-34, out. 2000. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69092000000300001&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092000000300001&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 10 mai. 2021.

VARELLA, Drauzio. **Prisioneiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VARNHAM, Eduard. ‘I Love Lucy’: Lucille Ball’s Role Was Groundbreaking for Breaking Ageist Boundaries. **CheatSheet**. 30 nov. 2020. Disponível em: <https://www.cheatsheet.com/entertainment/i-love-lucy-lucille-balls-role-was-groundbreaking-for-breaking-ageist-boundaries.html/>. Acesso em: 1 ago. 2022.

WALLACE, David Foster. E Unibus Pluram: a televisão e a ficção dos EUA. Tradução: Bruno Silva Nogueira. In: NOGUEIRA, Bruno Silva. **Ficções culpadas: uma discussão de temas do romance Graça Infinita à luz do ensaio E Unibus Pluram: a televisão e a ficção dos EUA, ambos de Davis Foster Wallace**. [Dissertação]. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2020. 186p. p. 81-136. Disponível em: <http://www.prppg.ufpr.br/siga/visitante/trabalhoConclusaoWS?idpessoal=76573&idprograma=40001016016P7&anobase=2020&idtc=1571>. Acesso em: 11 jul. 2022.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. Londres e Nova York: Routledge, 2002. *E-book*. 186 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203131404>. Disponível em: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203131404/metafiction-patricia-waugh?context=ubx&refId=e5e8eaab-216c-4001-88d1-ec584195db0c>. Acesso em: 18 mar. 2024.

**WORLD BOOK, INC.** The World Book encyclopedia. Chicago: World Book, 2003.

XAVIER, Nilson. **Alô, Doçura!** TV Tupi. Teledramaturgia. [s.l.], c2015. Disponível em: <http://teledramaturgia.com.br/alo-docura-tupi/>. Acesso em: 1 ago. 2022.