

NEGRITUDE EM SÉRIE: O ESTEREÓTIPO PROBLEMATIZADO EM *ORANGE IS THE NEW BLACK*

Juliana Miranda Cavalcante da Silva¹
Genilda Azerêdo²

Resumo

O estereótipo é uma das principais ferramentas usadas pelo colonizador para manter o poder sobre o colonizado. 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. A correspondência entre a realidade e a verdade apresentada pelo realismo ficcional passou a ser questionada com mais veemência a partir da segunda metade do século XX, com o pós-modernismo, um movimento que acompanhou a crescente demanda social por uma narrativa decolonial. Embora os estereótipos ainda acompanhem a ficção contemporânea, o que se vê com frequência é que hoje seu uso vem acompanhado de uma reflexão crítica, geralmente através da paródia, do pastiche, da ironia, da metaficção e de outras formas de autorreflexividade. É o que acontece na série da *Netflix Orange Is the New Black*, que utiliza a metalinguagem para tratar de questões como raça e gênero. Este artigo analisa como *Orange* expõe o estereótipo atribuído à personagem Poussey Washington no 3º episódio da 4ª temporada da série, com base nos estudos de Homi Bhabha e Frantz Fanon. Ao invés de focar no binômio bom/mau dos estereótipos, o artigo demonstra como a narrativa utiliza artifícios para combatê-los.

Palavras-chave: Estereótipo. Realismo. Decolonialismo. *Orange Is the New Black*. Poussey Washington.

SERIAL NEGRITUDE: THE STEREOTYPE PROBLEMATIZED IN *ORANGE IS THE NEW BLACK*

Abstract

Stereotyping is one of the main tools used by colonizers to maintain their power over the colonized. The role of art in the reinforcement of stereotypes has two factors: the attempt to represent the “truth” in fiction through realism, and the use of art, since the classical era, to cement a pattern of behaviour seen as adequate. The correspondence between the reality and the truth presented by fictional realism has been questioned more vehemently since the second half of the 20th century with postmodernism, a movement contemporary to the increasing popular demand for a decolonial narrative. Although stereotypes are still present in contemporary fiction, what is often seen is that their use is followed by critical reflection, usually through the use of parody, pastiche, irony, metafiction and other forms of self-reflexivity. That is exactly what the *Netflix series Orange Is the New Black* fosters: it uses metalanguage to talk about issues such as race and gender. This study analyzes how the show

¹ Mestranda em Letras na área de Literatura, Cultura e Tradução pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduada em Comunicação Social (jornalismo) também pela UFPB. ORCID <http://orcid.org/0000-0002-5048-6534>. E-mail: Julianamicasi@hotmail.com

² Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Doutorado em Letras (Inglês e Literaturas de língua inglesa) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2001). ORCID <http://orcid.org/0000-0003-1267-059X>. E-mail: genildaazeredo@yahoo.com.br

exposes the stereotype given to the character Poussey Washington in the 3rd episode of the 4th season, based on the works of Homi Bhabha and Frantz Fanon. Instead of focusing on the good/bad binomial of stereotypes, the study presents how the series uses strategies to confront them.

Keywords: Stereotype. Realism. Decolonialism. *Orange Is the New Black*. Poussey Washington.

1 INTRODUÇÃO

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).

O uso do estereótipo como uma ferramenta de colonização é apontado pelo filósofo indiano Homi Bhabha (1998) como a principal estratégia discursiva na construção da alteridade, marcando as diferenças entre o *eu* e o *outro* com o que ele chama de “fixidez”, isto é, um bloco de características atribuídas a uma pessoa ou a um grupo com base em um reconhecimento estético do outro ou do grupo como pertencente a uma população (negros, mulheres, LGBTQIA+, entre outras populações subalternizadas). Dessa forma, o estereótipo pode ser entendido como uma unidade cultural semanticamente independente, geral, não-individualizada, que pode ser aplicada a uma pessoa ou grupo sem que se considerem suas características próprias.

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. Ao utilizar signos reconhecíveis e verossimilhantes, mas não verdadeiros, a estrutura do estereótipo se assemelha à do realismo na narrativa ficcional (BHABHA, 1998).

Tanto o realismo quanto o estereótipo são apresentados como um modelo, como um dever-ser. Para Gérard Genette (2015, p. 75), esse dever-ser é baseado na opinião social, constituindo-se, portanto, como ideológico³, protótipo de uma realidade moldada de acordo com o que foi decidido ser desejável, e que está posta como um estímulo, quase coercitivo, para

³ 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”.

que o sujeito se adeque, mas a quê? Ao considerado oportuno, e esse conceito é variável, afinal, a verossimilhança é uma questão de julgamento subjetivo e mutável⁴, e o voto é censitário. Em se tratando do estereótipo atribuído pelo colonizador aos grupos colonizados, essa adequação é sempre a um lugar de inferioridade.

Tanto é assim que o bloco de características transmitidas pelo estereótipo é, convenientemente, construído segundo interesses do colonizador, que inventa a “fragilidade” da mulher, a “preguiça” do indígena, a “pouca inteligência” do negro e qualquer outro elemento que possa manter o colonizado como hipossuficiente e justifique a dominação. Da mesma forma, o colonizador é “inteligente”, “culto”, “confiável”.

São inúmeros os teóricos e críticos que argumentam em favor da arte e de suas múltiplas expressões – literatura, pintura, teatro, cinema, audiovisual em geral, quadrinhos, escultura – quanto ao seu potencial de desconstruir ideias sedimentadas e subverter convenções. Antonio Candido, por exemplo, em *O direito à literatura*⁵, afirma:

A literatura não é uma experiência inofensiva, mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções: seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade (2004, p. 175-6).

Chamar a atenção para as convenções, de um lado, e a ‘força indiscriminada e poderosa da própria realidade’, de outro, constitui questão crucial na investigação da representação de estereótipos, seja quando determinado objeto artístico subverte os estereótipos ou quando os reforça. A propósito, Candido ressalta o fato de que a literatura (em suas múltiplas acepções) “pode ter importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar”, cabendo, portanto, a cada artista ou escritor intencionalidades específicas na formação de subjetividades; não menos importante, é a posição crítica do leitor e espectador quando da apreciação de textos e seus modos múltiplos de representação e criação.

Por outro lado, a propagação de estereótipos pela narrativa ficcional é tão antiga quanto a própria ficção. A mulher infiel, a empregada negra, a prostituta latina, a elite branca. Todos os estereótipos podem ser encontrados, ainda, na ficção contemporânea. Porém, as mudanças

⁴ A esse respeito, Genette pontua que 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” (2015, p. 102).

⁵ Lembremos que, nesse texto, Candido concebe a literatura como “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (2004, p.174).

sociais pós-Primeira Guerra (e, com mais contundência, pós-Segunda Guerra), os avanços nas diversas áreas de conhecimento (o estruturalismo, o formalismo, a psicanálise) e, conseqüentemente, nas manifestações artísticas (o modernismo e o pós-modernismo) refletiram em um questionamento, em níveis variáveis, da realidade, do realismo e dos estereótipos. A partir da segunda metade do século XX, a linguagem, em um movimento de autorreflexividade, passa a apresentar, de modo deliberado (porque irônico e paródico), indícios de uma narrativa socialmente crítica. Esse questionamento aparece de forma tácita, com a inserção de personagens subalternizados em posições contrárias ao estereótipo (a negra executiva bem-sucedida, por exemplo), mas também de forma explícita, através do artifício da metaficção. Ao falar de si mesma, a linguagem questiona a veracidade do bloco de características, expondo sua incoerência e sua fragilidade.

Neste artigo, faremos uma breve análise de como a metaficção é usada na série televisiva *Orange Is the New Black* para abordar e questionar os estereótipos que acompanham pessoas negras. A série foi escolhida como corpus pela utilização de artifícios narrativos para tratar de questões políticas. Será analisado o 3º episódio da 4ª temporada, pois ele trabalha diretamente o estereótipo atribuído à personagem Poussey Washington (interpretada pela atriz Samira Wiley), e o confronto. Para chegar até a análise, traçamos um caminho que passa por considerações sobre realismo e ficção, e sobre o estereótipo no cinema e na televisão.

2 O ESTEREÓTIPO NEGRO EM *ORANGE IS THE NEW BLACK*

2.1 REALISMO E FICÇÃO

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 representação do real pela ficção é discutida pelo menos desde a antiguidade clássica como uma questão central, assim como a utilização política da arte como elemento de criação (e de manutenção) de um comportamento social. Já no século IV a.C., por exemplo, em *A República*, de Platão, Sócrates defende o banimento dos poetas da cidade, pois pela imitação

(da realidade) podiam incentivar maus comportamentos. Apenas seriam admitidos “os hinos aos deuses e os encômios dos heróis” (2014, p. 306). A justificativa para a exclusão da poesia da cidade era a manutenção da ordem: “E se acolheres também a musa prazenteira, seja em versos épicos ou líricos, reinarão em tua cidade o prazer e a dor em lugar da lei e da razão, que em cada caso aponta o que melhor convém a todos” (2014, p. 306). Séculos se passaram e aquilo que identificamos como objetos artísticos continuam a repercutir ora de modo revolucionário, experimental, ora de modo conservador ou retrógrado.

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

Em *Literature as an ideological form* (1978), 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):

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)⁶ (BALIBAR; MACHEREY, 1978, p. 137).

Dentro dos efeitos de ficção está a produção, pela literatura, do efeito de real. Roland Barthes (2012), em posição que corrobora, apenas neste ponto⁷, os argumentos de Balibar e Macherey, sustenta 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

⁶ 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, 1978, p. 137, tradução nossa).

⁷ Em sua fase estruturalista, Barthes entende o texto literário como sistema semiótico fechado, ao contrário de Balibar e Macherey que, como vimos, consideram a produção literária como inseparável do contexto histórico e do sistema de ideologias que a acompanha.

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 (1978). Essa identificação pode ser forjada de várias maneiras.

A segunda metade do século XIX, por exemplo, trouxe o realismo formal e a ideia de que o homem comum, cotidiano, passava a figurar na literatura. Michel de Certeau (1998), tratando do processo de fabricação, venda e consumo de uma realidade conveniente pela ficção, volta à questão do realismo formal, que apresenta um “homem ordinário”, “verdadeiro”, mas que está longe de ser “qualquer um”:

Esta personagem geral (todo mundo e ninguém) tem como papel dizer uma relação real das ilusórias e loucas produções escritas com a morte, lei do outro. Ele joga em cena a própria definição da literatura como mundo e do mundo como literatura. Além de não ser mais representado aí, o homem ordinário dá como representação o próprio texto, no e pelo texto, e ele reconhece ainda por cima o caráter universal do lugar particular onde permanece o louco discurso de uma sabedoria sábia. (CERTEAU, 1998, p. 60).

No pós-Segunda Guerra, essa abordagem sofreu uma alteração, seguindo uma mudança no sentimento social. Para se identificar (e ter valor) como sujeito, não era o bastante ser igual para pertencer, era preciso destacar-se na multidão. No ensaio *E Unibus Pluram: a televisão e a ficção dos EUA*, 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 à 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)

De fato, podemos verificar que a manipulação da estética literária para manutenção das estruturas de poder dominantes parece estar sempre no encaixe 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.

2.2 ESTEREÓTIPO, CINEMA E TELEVISÃO

Patricia Waugh (1988), ao teorizar sobre a metaficção, considera que as estruturas de poder são mantidas pela naturalização das formas de opressão com a definição do que é considerado certo, justo e normal, o bom-senso ou senso comum da sociedade. Essa naturalização é conseguida de uma forma simples: 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, com a ajuda do realismo. 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 (1984, p. 14) comenta que

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 ideology⁸.

Pensar no signo como produto escancara a intenção da indústria de ficção ao se 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.

⁸“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, 1984, p. 14, tradução nossa).

Considerando as produções audiovisuais, por décadas essa postura foi tolerada sem questionamentos. 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 foi indicado ao Oscar em 1966 por sua performance em *Otelo*, de Stuart Burge.

Figura 1. Laurence Oliver e Maggie Smith, em *Otelo* (1965).



Fonte: The Film Experience (2020).

Figura 2. Laurence Olivier e Viven Leigh em *Fogo sobre a Inglaterra* (1937).

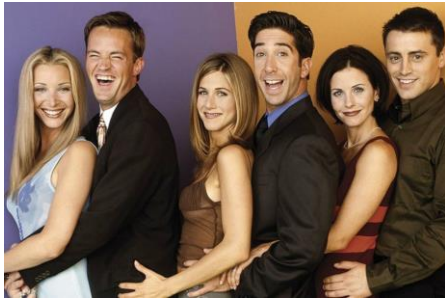


Fonte: Cinema Clássico (2019).

Os avanços no questionamento entre realismo e verdade e a crescente demanda social por um movimento decolonial (a despeito do retrocesso aparente vivido na última década), vêm se traduzindo em uma mudança, ainda tímida, no que é mostrado pela câmera. Em 2016, a hashtag #oscarsoWhite ganhou destaque como um protesto de atores (impulsionado por Spike Lee) pela falta de diversidade na indústria cinematográfica estadunidense, reproduzida no número escasso de negros indicados ao *Oscar*, a maior premiação de cinema daquele país e uma das mais relevantes do mundo, principalmente em termos comerciais. Naquele ano, assim como no ano anterior, apenas pessoas brancas haviam sido indicadas para concorrer nas 20 categorias disputadas por atores. Após um número recorde de pessoas negras premiadas em 2019 (sete), e uma queda nas indicações de pessoas não-brancas em 2020 (apenas um ator não-branco indicado), o ano de 2021 foi considerado uma vitória para a diversidade na premiação, com nove das 20 indicações sendo de pessoas não-brancas. Ainda, em 93 anos de história do *Oscar*, foi a primeira vez que um filme com toda a equipe de produção composta por pessoas negras foi indicado. *O Messias Negro*, dirigido por Shaka King, concorreu em seis categorias, entre elas, melhor filme, e ganhou em duas, Melhor Ator Coadjuvante (Daniel Kaluuya) e Melhor Canção Original (*Fight for You*, de H.E.R.).

Nos seriados, a falta de representatividade negra vai desde o apagamento total (as séries *Friends*⁹ e *Sex and the City*, 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* (atualmente em sua 18ª temporada) traz personagens negros em posição de poder, assim como *How to Get Away with Murder* (2014-2020). 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* (2009-2020).

Imagem 3. *Friends*: elenco principal é todo branco.



Fonte: Forbes (2019).

Imagem 4. *Sex and the City*: uma Nova York sem negros.



Fonte: Portal G1 (2021).

⁹*Friends*, inclusive, é acusada de ser plágio da série *Living Single*, que tem um roteiro praticamente igual, mas com atores negros.

Imagem 5. *Grey's Anatomy* – Episódio 10, 14ª temporada. Pais negros explicam ao filho como reagir a abordagens policiais.



Fonte: Pinterest (2018).

Imagem 6. *Modern Family* – Episódio 8, 2ª temporada. Em uma competição onde os times eram divididos em cores, um dos personagens cria um slogan racista.



Fonte: Tumblr.

2.3 O ESTEREÓTIPO NEGRO EM *ORANGE IS THE NEW BLACK*: POUSSEY WASHINGTON

2.3.1 Alguns dados sobre *Orange Is the New Black*

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 you¹⁰.

¹⁰Kasey: Você não sabe ler?

Brandy: Provavelmente eu sei. Não sou burra, 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.

(*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 9)

Orange Is the New Black é uma série televisiva, produzida pela plataforma de *streaming* Netflix, que contou com sete temporadas, lançadas entre 2013 e 2019. Com um total de 91 episódios (13 por temporada, com cerca de 60 minutos cada), *Orange* trata da dinâmica social na rotina de um presídio feminino, abordando as relações interpessoais entre as detentas, suas famílias, o poder e o sistema. Com frequência, a obra se vale de signos metalinguísticos para inserir o debate político no discurso, principalmente questões de raça e de gênero.

A narrativa da série tem seu ponto de partida na história da personagem Piper Chapman, uma nova-iorquina branca de classe média alta que vai parar numa penitenciária de segurança mínima, Litchfield, por um crime que cometeu 10 anos antes: o transporte de uma mala de dinheiro proveniente do tráfico de drogas a pedido da ex-namorada, figura importante de um esquema de tráfico internacional.

A trama é baseada na história de Piper Kerman, também estadunidense, branca e de classe média-alta que, em 2004, foi condenada a 15 meses de prisão pelo mesmo crime. Dessa experiência, nasceu o 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). Misturando realidade e ficção desde o início (é ficção, mas baseada em fatos reais), *Orange Is the New Black* é costurada por processos metaficcionalizados através da paródia, do pastiche, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo e de outras formas de intertextualidade.

O estilo de condução da narrativa de *Orange Is the New Black* vai na contramão do gênero *exploitation*, que dominou os enredos envolvendo mulheres presas. Ao invés da fetishização de mulheres privadas de liberdade, a série humaniza as personagens. Há outro fator que faz a diferença aqui: a presença massiva da voz feminina, na frente e atrás das câmeras. Baseada na história de uma mulher, produzida por mulheres e com um elenco principal quase que exclusivamente feminino, *Orange* se une a outras obras, precedendo grande parte delas, para dar voz às mulheres 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 aqui não pode ser minimizada: é a voz feminina que se levanta,

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.

(*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 9, tradução nossa).

fazendo-nos lembrar, por exemplo, de Virginia Woolf, em “Women and fiction”, texto originalmente publicado em 1929, quando ela justifica o ‘boom’ de romances escritos por mulheres no século XIX na Inglaterra (WOOLF, 1979).

Apesar da personagem Piper Chapman, na qual a trama é centrada de início, ser branca, a série tem negras, latinas e orientais no elenco, mulheres trans, mulheres queer, jovens e idosas. O foco sai de Chapman em diversos momentos, abrindo espaço para que as histórias dessas diferentes mulheres sejam conhecidas.

2.3.2 Problematizando o estereótipo na série

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 cena analisada neste artigo é centrada na personagem Poussey Washington. Washington apareceu nas quatro 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 neste artigo, 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.

Judy King é a estrela de um programa de culinária, *Judy King at Home*. Ela é condenada à prisão por fraude contra a Receita Federal e seu julgamento é televisado e acompanhado pelas presas de Litchfield. A personagem foi inspirada em Martha Stewart, apresentadora de TV estadunidense condenada a cinco meses de prisão em 2004 por fraude no mercado de ações. 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: 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?¹¹(*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3, grifo nosso).

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".

A série, propositalmente, coloca a afirmação de Judy minutos depois de Brook Soso ter feito uma comparação descuidada com a mesma palavra, em outra cena:

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...

¹¹ 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 expandir essas palavras de uma letra, 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, tradução nossa).

SOSO: Okay, maybe not that exactly¹². (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3).

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: 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!¹³

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

¹²Soso: 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, tradução nossa).

¹³ Soso: Você precisa entender. O racismo institucional prende as pessoas mais vulneráveis de nossa sociedade neste ciclo de encarceramento, o que, por sua vez, resulta em um ciclo de pobreza. Isso faz com que alguém como você... Alguém rica, poderosa e branca, seja virtualmente inacessível.

Judy King: Certo, então, deixa eu entender isso direito. 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. Você poderia muito bem ser um E.T. Mas você poderia encurtar essa distância.

Jude King: Como você fez!

Soso: Sim, exatamente!

(*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3, tradução nossa).

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 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, p. 28), em um trabalho de análise de personagens principais negros em filmes, identificou que estes são retratados com algumas características comuns:

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 struggles¹⁴.

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 Oyěwùmí (2004, p. 5).

¹⁴a) 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, tradução nossa).

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 mulher está presente, torna-se a esfera privada da subordinação das mulheres. Sua própria presença define-a como tal.

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. Oyëwùmí 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 “ser uma ponte” entre os diferentes (a branca salvadora), e a resposta de Judy “[criar 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: 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 much¹⁵. (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3).

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 na negra pobre com uma mãe viciada em crack combinava tanto com o esperado que nem a forma a forma de se portar da personagem, seu vocabulário, sua presença como um ser humano único despertaram qualquer desconfiância em Judy.

Fanon (2008, p. 151) coloca com precisão que “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.” O estereótipo valida o querer do colonizador.

¹⁵Poussey: Você tem que fisgar as que valem a pena, especialmente neste lugar. Sabe, é engraçado, eu e Brook, nossos caminhos nunca teriam se cruzado. Quer dizer, crescer 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: Que nada, quer dizer, foi, 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?

Judy King: Quais línguas?

Poussey: Inglês, francês e alemão. Você chamou minha mãe de prostituta viciada em crack? Minha mãe tinha mestrado em História da Arte e mal aguentava tomar aspirina.

Judy King: Como 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 uma x9 do gueto. Pelo menos uma de nós condiz com o estereótipo.

Judy King: O quê? Não! Querida, você acabou com minha alegria. Eu estava apenas repetindo o que sua amiga me falou. Que você veio de um ciclo de pobreza, e isso e aquilo. Quer dizer, acho que vocês duas entraram nessa relação sem conversar muito. (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3, tradução nossa).

Ao mesmo tempo, como coloca Bhabha (2018), o estereótipo está enraizado em uma negação tão profunda do diferente que o ser humano a quem ele é atribuído se torna invisível. 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. Em nenhum momento ela ouviu de Soso que a mãe de Poussey era prostituta, falou-se apenas em seu suposto vício em crack “ou algo assim”. 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.

Após o encontro com Judy, Soso procura Poussey para pedir desculpas.

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 know¹⁶. (*Orange Is the New Black*, 4ª temporada, episódio 3).

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 a resposta cirúrgica de Poussey: “Mas você passou tempo comigo.” Quanto tempo seria suficiente para que uma situação retratada em um seriado não fosse automaticamente aplicada a Poussey?

¹⁶Poussey: 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 tirei conclusões.

Poussey: Mas você passou tempo comigo. Quer dizer, você sequer 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, tradução nossa).

“Onde quer que vá, o preto permanece um preto” (Fanon, 2004, 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.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No último episódio da 4ª temporada de *Orange Is the New Black*, a personagem Poussey é assassinada por um agente carcerário durante um protesto pacífico no refeitório da penitenciária. A forma como ela morre (sufocada pelo peso do policial, que a imobiliza no chão e comprime seus pulmões com o joelho) é uma referência aos negros e negras que tinham sido assassinados de forma semelhante antes disso (a temporada estreou em junho de 2016), e, de uma forma tão dolorosa quanto, aos que foram vítimas desse crime depois do episódio ir ao ar, a exemplo do afro-americano George Floyd, estrangulado por um policial em 2020. Poussey é vítima de uma contradição ideológica que estereotipa pessoas, para voltar a Balibar e Macherey (1978).

O assassinato de Poussey provoca uma rebelião no presídio, em torno da qual gira toda a 5ª temporada da série. As presas querem que o assassino de Poussey seja julgado, mas encontram resistência do governo, que tentará esconder o crime. Natalie, assistente executiva do diretor da prisão e representante do estado nas negociações pelo fim da rebelião, tenta convencer uma das presas, Taystee (uma das amigas mais próximas de Poussey), que o melhor a fazer é confiar no sistema (punitivo/protetivo) do estado.

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!¹⁷ (*Orange Is the New Black*, 5ª temporada, episódio 12)

¹⁷ 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! (Diálogo entre Natalie, que representa o Estado nas negociações pelo fim da rebelião, e Taystee, prisioneira, negra. *Orange Is the New Black*, 5ª temporada, episódio 12, tradução nossa).

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, Fennel 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.

A manutenção das relações de poder entre colonizador e colonizado depende da crença na superioridade de um e na inferioridade do outro. O estereótipo, como defende Homi Bhabha (1998) e conforme tentamos demonstrar aqui, é uma ferramenta essencial para isso. A arte pode servir tanto para reforçar esse estereótipo quanto para rechaçá-lo.

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*. Como ressalta Bhabha, é importante deslocar a discussão para o caráter bom ou mau do estereótipo, e focar no que o torna possível. Entendemos que a série faz essa reflexão.

Se o estereótipo é ferramenta essencial do colonizador, a arte é ferramenta essencial do processo decolonial, ao expor o estereótipo como tal. A autorreferencialidade facilita esse processo, já que tem 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.

REFERÊNCIAS

- BALIBAR, Etienne; MACHEREY, Pierre. Literature as an ideological form. In: RICE, Philip; WAUGH, Patricia (eds.). **Modern literary theory**. Londres: Bloomsbury, 2001.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____ **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo e Rio de Janeiro: Duas cidades, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do Cotidiano**. Tradução: Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

DE LAURETIS, Tereza. **Alice doesn't**. Londres: Macmillan, 1984.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução: Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

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.

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.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. **Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas**. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8.

PLATÃO. **A República**. Tradução: Leonel Vallandro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

WALLACE, David Foster. E Unibus Pluram: a televisão e a ficção nos 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 nos EUA, ambos de David Foster Wallace**. 2020. 184 p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, 2020. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/69700>>. Acesso em 14 abr. 2021.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. Londres e Nova York: Routledge, 1988.

WOOLF, Virginia. Women and fiction. In: _____. **Women and writing**. Londres: The Women's Press, 1979.

Elementos iconográficos:

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.

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.

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 maio 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.ghtml/>. Acesso em: 27 maio 2021.

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 maio 2021.

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. Acesso em: 27 maio 2021.

Submetido: 24/08/2021

Aceito: 14/12/2021