

A dramédia como gênero híbrido em *Orange Is The New Black*: a dramédia personalista, a *advocate dramedy* e a dramédia humana¹

Anderson Lopes da Silva²
Universidade Federal do Paraná
Valquíria Michela John³
Universidade do Vale do Itajaí

Resumo: Este artigo objetiva discutir o conceito de dramédia a partir da série *Orange Is The New Black* (OITNB), uma ficção seriada produzida e exibida pela Netflix. A hipótese levantada é que a dramédia é um gênero híbrido e não um subgênero derivado. Como apoio secundário, a trama da série é caracterizada como uma narrativa complexa e dotada de uma serialidade ergódica. A metodologia utilizada é o tensionamento teórico-prático acerca de reflexões publicadas sobre o tema, mas que apresentam lacunas já que não tratam de produções originais via *streaming*. As considerações finais apontam para uma tentativa de categorizar as três temporadas desta série a partir de uma tipologia que engloba a dramédia personalista, a *advocate dramedy* e a dramédia humana.

Palavras-chave: dramédia, série, *streaming*, gênero híbrido, OITNB.

Introdução

As séries televisivas, sobretudo as americanas, têm gerado diversas análises que buscam, entre outros aspectos, compreender seu sucesso e alcance. Conforme Esquenazi (2011, p. 75), “a produção de séries não é um mero fenômeno econômico e social. É também herdeira de gêneros narrativos criados pouco a pouco desde inícios do século XIX”. Sucesso este que atravessa fronteiras geográficas, de idiomas e culturas e o próprio meio original de veiculação do conteúdo, evidenciando o processo da expansão dos modos de ver (e de compartilhar) o conteúdo televisivo, cada vez mais visto em “múltiplas telas” (OROZCO, 2011). Dentro deste cenário, classificado de diversas formas pelos autores, mas visto por muitos como uma verdadeira “revolução cultural e de costumes” (JENKINS, 2009) está o conteúdo disponibilizado pelo sistema de *streaming*, serviço que cresce significativamente a cada ano e já é apontado como o sucessor da TV tradicional.

Entre esses serviços, o de maior sucesso e visibilidade é o Netflix. Com mais de 60 milhões de usuários no mundo, dos quais 2,5 milhões estão no Brasil, a estimativa é que já

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestre em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM/UFPR). Jornalista (FACNOPAR) e Especialista em Comunicação, Cultura e Arte (PUCPR). E-mail: anderlopps@gmail.com.

³ Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGOM/UFRGS). Professora do Curso de Jornalismo na Universidade do Vale do Itajaí (Univali). Pesquisadora do grupo Monitor de Mídia. E-mail: vmichela@gmail.com.

no próximo ano o serviço terá mais “audiência” do que o conjunto das principais emissoras de TV aberta nos EUA. Segundo o analista financeiro Barton Crockett⁴, a previsão é que em 2016 “a audiência do serviço de streaming Netflix ultrapasse o público total das emissoras ABC, NBC, CBS e Fox”.⁵ O sistema disponibiliza o acesso a séries e filmes de outras empresas, mas sua principal marca é a produção de séries originais, disponibilizadas integralmente ao usuários, em sintonia com o fenômeno do *binge-watching*, o hábito cada vez mais frequente de ver todos os episódios de uma série de uma única vez. Não há, portanto, a preocupação com o episódio piloto como na TV tradicional, o que confere maior liberdade criativa aos produtores e roteiristas das séries e oportuniza ao usuário do serviço ver sua série preferida como e quando quiser.

Entre as séries de sucesso do Netflix está o foco de interesse deste artigo: a dramédia *Orange Is The New Black* (OITNB). A série retrata o cotidiano de mulheres infratoras nos Estados Unidos, país com a maior taxa de população carcerária do mundo.⁶ Atualmente, as mulheres representam 7% da população nas prisões dos Estados Unidos⁷. Esquenazi (2011) afirma que “as séries televisivas continuam a ser um dos principais vetores da manifestação pública de minorias” (p.140). E OITNB evidencia o aspecto apontado pelo autor ao levar aos espectadores o cotidiano de mulheres detentas, utilizando para tal um gênero que ainda divide a concepção, tanto teórica quanto dos próprios produtores, quanto ao seu lugar como gênero narrativo – a dramédia. Este artigo discute, justamente, em que medida a série pode ser lida como uma dramédia e busca avançar na concepção teórico-conceitual de como pensar este gênero em categorias específicas da dramédia personalista, da *advocate dramedy* e da dramédia humana.

O gênero dramédia: um gênero híbrido ou um subgênero?

O gênero⁸ dramédia, como o nome pressupõe, é a fusão (em maior ou menor nível ou em escala equitativa) do drama e da comédia (o que, por sua vez, também leva às vezes

⁴Economista do banco de investimentos FBR Capital, Crockett levou em consideração o fato de que o público do Netflix cresce 40% ao ano. Também usou a informação de que 10 bilhões de horas de vídeo foram acessadas nos quatro primeiros meses de 2015. Fonte: Revista Meio e Mensagem. Disponível em: <<http://migre.me/qMBbl>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

⁵ Idem.

⁶São 756 para cada 100 mil habitantes. Fonte: *World Female Imprisonment List, International Centre for Prison Studies de, Roy Walmsley*. Disponível em: <<http://migre.me/qMBdU>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

⁷Em 1997, o número de mulheres encarceradas era de cerca de 11 mil. Em 2004, esse número cresceu 757%, ou seja, subiu para mais de 111 mil. Fonte: *Women Behind Bars: The Crisis of Women in the U.S Prison System*, de SiljaTalvi. Disponível em: <<http://migre.me/qMBd2>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

⁸ Optou-se por não realizar aqui a discussão dos conceitos de gêneros ficcionais e/ou gêneros e formatos televisivos. A perspectiva que norteia esta discussão é a proposta por Martin-Barbero (1997) e a desenvolvida por Borelli (1996), que já

à denominação comédia dramática). O campo do audiovisual, cinema e televisão, é o espaço onde o termo adquire muito sentido por lidar com emoções similares e ao mesmo tempo distantes conforme o contexto (como o choro e o riso) a partir de imagens, sons e a junção destes dois elementos numa narrativa ficcional.

A mistura de um gênero ao outro não cria subgêneros derivados, como se poderia supor ou como alguns autores afirmam, tal qual Taflinger (1996) e Schrott (2014) - esta última não usa o termo dramédia, mas “comédia dramática”, deixando o substantivo composto e lhe tirando seu caráter híbrido até mesmo na construção do vocábulo. O entendimento da dramédia, neste trabalho, é de que ela é um gênero híbrido, não um gênero que se apropria da comédia e do drama e que, por isso, seria apenas um subgênero com características herdadas destes polos de origem. O gênero é híbrido porque ele produz não a repetição de dois outros gêneros, mas sim um terceiro elemento com características novas, com fusões (a princípio destoantes) que produzem sentidos consoantes.

A dramédia como gênero híbrido lida com uma visão de hibridização que não se restringe apenas às reflexões sobre fusões, acomodações, crioulizações, sincretismos, traduções e adaptações híbridas, mas que leva a pensar a hibridização também em seus resultados, suas consequências e impactos. Em outras palavras, da mesma forma que os elementos primários que co-criam a hibridização deste gênero são distintos entre si (como exigência *per si* para que os processos hibridizadores ocorram no novo gênero criado), os elementos provenientes de tal mistura já não se caracterizam mais apenas por elencar esta ou aquela característica advinda de seus elementos originários. O terceiro elemento criado pela mistura de dois outros possui aspectos que o tornam singular, *sui generis*, híbrido e diferente e não apenas uma “antonomásia” por excelência.

De acordo com Altman (1986, tradução nossa), no contexto cinematográfico, novos gêneros podem surgir de uma ou duas maneiras, a saber: A) a partir de um dado conjunto relativamente estável de semânticas é desenvolvido, por meio de experimentação sintática, uma sintaxe coerente e durável, ou B) a partir de uma sintaxe já existente que adota um novo conjunto de elementos semânticos. Nesse sentido, se trazemos a explicação para o campo da ficção seriada exibida via *streaming*, podemos entender os elementos semânticos como os genéricos “blocos de construção” dos quais os programas e seus gêneros são construídos - aqueles elementos como personagens de ações, traços comuns e recursos

retoma perspectivas como a de Bakhtin para discutir a questão dos gêneros ficcionais, onde se incluem os midiáticos. O que se ressalta é que se realizou diretamente a análise do gênero dramédia partindo da perspectiva de que a noção geral de gênero ficcional está ancorada nas proposições dos autores acima citados.

técnicos, tais como locais e cenas típicas ou recorrentes. Por sintaxe, ou traços sintáticos, entendemos aquilo que descreve as formas como estes elementos são relacionados e combinados. Ou seja, a dramédia seria a combinação recorrente de elementos semânticos e sintáticos (do drama e da comédia) que cria um tipo convencional ou categoria de programa chamado de gênero, como afirma Vande Berg (2015). Assim, a partir dessa definição pode-se dizer que a dramédia caminha tanto pela primeira como pela segunda possibilidade apresentada por Altman (1986), com um maior destaque para o segundo caminho.

Um fato interessante sobre o assunto é que a dramédia não tem uma classificação que a distinga em suas minúcias, isto é, que consiga delimitar até que ponto um dramédia tende mais aos aspectos cômicos ou dramáticos, justamente por ser um gênero híbrido. Entretanto, uma tentativa de classificação pode ser vista em García a García e Gómez Martínez (2009, p. 49) que citam, no contexto das emissoras espanholas TVE, A3 e T5, pelo menos quatro formas de leitura do gênero: a dramédia de ação, dramédia familiar, dramédia juvenil e dramédia profissional (todas com uma característica peculiar: a tendência a predominar as sequências cênicas múltiplas de unitramas, ou seja, vários núcleos de uma mesma trama).

Sem muito detalhamento conceitual da classificação é possível compreender que cada leitura da dramédia foi dada pelos autores a partir de sua temática principal, que atenta para o *plot* que sustenta a história e uma (ainda que vaga) ideia de segmentação de público nas audiências. Em outras palavras: elas seriam familiar por conter elementos tradicionais que destacam o enredo em volta de uma família, de ação por conter elementos típicos de séries que lidam com o tema, juvenis pelo foco voltado às tramas do universo dos jovens e profissional por ater-se à uma história em torno de um ambiente profissional específico – todas com as pitadas do drama e da comédia no desenrolar das situações e conflitos.

Já Taflinger (1996) lê a dramédia não como um gênero híbrido, mas como um subgênero das *sitcoms*, destacando a dramédia (*Dramedy*) junto à comédia de ação (*Actcom*) e à comédia doméstica (*Domcom*). Mesmo não concordando de todo com o pensamento de Taflinger⁹, ainda assim, são pertinentes as explicações do pesquisador sobre o que é uma dramédia e seus dois tipos essenciais: a dramédia humana (*human dramedy*) e a *advocate dramedy*¹⁰. São, a partir dessas duas definições, explicadas mais ao fim do

⁹ Uma vez que entendemos a dramédia como um gênero híbrido e não um subgênero

¹⁰ Optou-se aqui por utilizar o termo em sua versão original já que não há uma tradução literal para *advocate*, no sentido dado por Taflinger. Uma alternativa seria “dramédia de advocação”, neologismo criado por Ricardo Aleixo (2014, p. 18) em “Fawly Titles: a legendagem abusiva de uma sitcom” (monografia do curso de graduação em Letras – Tradução, da Universidade de Brasília).

trabalho, e da proposta de uma terceira categoria, a dramédia personalista, que as três temporadas de série são discutidas e lidas neste artigo

Uma breve descrição da série *Orange Is The New Black* ¹¹

Lançada em 11 de julho de 2013 pelo serviço de *streaming* Netflix, OITNB tem três temporadas produzidas e disponibilizadas aos usuários do serviço e uma quarta temporada já confirmada para junho de 2016. Cada temporada conta com 13 episódios que têm cerca de 50 minutos de duração cada. Baseada no livro homônimo de Piper Kerman, que conta sua verídica história de passagem pelo sistema correcional americano ao longo de 13 meses, A história narra a trajetória de Piper Chapman, presa por associação ao tráfico de drogas¹², dez anos depois de ter cometido o crime. Piper deixa para trás o recente sucesso profissional, o noivo e os preparativos para o casamento. Na nova vida, sentirá as dificuldades de adaptação ao novo ambiente e o convívio com as outras detentas.

A trama, sobretudo na primeira temporada, gira em torno de Piper Chapman (Taylor Schilling), uma jovem branca, de classe média alta que teve seu até então único relacionamento homossexual com Alex Vause (Laura Prepon), traficante internacional de drogas. A história da série começa 10 anos após esse acontecimento, explicado pelo espectador pelo recurso do *flashback*, uma das marcas da narrativa. A cada episódio, um pouco da vida antes do ingresso na prisão de cada uma das novas colegas de Piper vai sendo apresentada ao espectador. Quando a história começa, Piper está noiva de Larry (Jason Biggs), um escritor de Nova York. Ela decide se entregar para cumprir a sentença de 15 meses a que fora condenada. Dentro da prisão federal de segurança mínima de Litchfield, vê sua vida mudar completamente. Após algum tempo, descobre que Alex também está presa na unidade. A série foca esse relacionamento conturbado, mas também, ou sobretudo, evidencia os guetos da prisão (brancas, negras, idosas, latinas, entre outros) e as histórias que levaram essas mulheres à prisão, além de demonstrar as relações de poder dentro do sistema, tanto o oficial quanto o das próprias detentas.

A série tem, entre outras características singulares, o “compromisso” com a questão feminina. É uma série sobre mulheres, produzida por uma mulher (Jenji Kohan), baseada na história real de uma escritora e que evidencia, de um modo geral sem idolatrar nem

¹¹ Este artigo contém *spoilers* referentes às três temporadas já exibidas. Recomenda-se que o leitor veja a série antes de continuar a leitura deste trabalho.

¹² Assim como na narrativa real que lhe deu origem, Piper é presa por auxiliar sua namorada no transporte de drogas. No caso de Piper, por transportar uma mala de dinheiro do tráfico.

demonizar, o complexo cenário da criminalidade feminina. Se as mulheres detentas ainda encontram um significativo silenciamento (PERROT, 2007) na história das mulheres, OITNB possibilita, pelo riso e pelo choro, o adentramento a esse universo ainda pouco conhecido e explorado. Além disso, a série traz ainda a complexa relação narrativa entre ficção e realidade, justamente por ser uma adaptação de uma autobiografia. Como adaptação, porém, o roteiro caminha, ao longo das três temporadas, para certo distanciamento da narrativa que lhe deu origem o que é visto pela própria Piper da “vida real” como positivo. Como afirma Piper Kerman, “É importante lembrar que Kerman e Chapman não são a mesma pessoa. A trama de Chapman se desenvolve de diferentes maneiras além do livro. Era importante ela ter liberdade de criar. Não é docudrama, era para ser algo diferente”.¹³

A Piper da vida real, que hoje atua em uma ONG que apoia mulheres recém-saídas da prisão, levou a atriz Taylor Schilling para conhecer unidades prisionais e conversar com as detentas. “A experiência foi engrandecedora. Fiquei impressionada com as histórias que ouvi. Todas estavam lá por crimes não violentos. Meus olhos se abriram para os problemas do sistema prisional nos EUA”, comentou a atriz¹⁴. Aspecto que também reforça a diminuição do limiar entre realidade e ficção, o que contribui, em termos narrativos, para a construção de personagens mais complexas e que tendem a propiciar maior identificação com o público. Neste sentido, parece claro que uma das “fórmulas de sucesso” da série é, justamente, construir seus personagens a partir do que Jost considera um dos principais motivos para o efetivo sucesso e alcance das séries americanas. Piper, que progressivamente deixa de ser “a” protagonista para ser “mais uma” das protagonistas da série, assim como as demais mulheres, evidencia que “o golpe de gênio de certos roteiristas” é investir em personagens mais complexos, ou seja, romper “com o jugo da psicologia implementado pelo discurso realista, que se baseia em traços estáveis e intangíveis (com o perverso, o bom, o terno, o ingênuo, o distraído, etc.), para tocar de uma vez naquilo que há de mais humano e de mais social em nós” (JOST, 2012, p. 30).

Já no campo teórico-conceitual, esta dramédia pode ser lida como uma narrativa complexa imbuída de uma serialidade ergódica que permeia toda a sua estrutura. Nicolás (2013, p. 252), entendendo a serialidade das produções da Netflix como obras que subvertem a lógica da produção televisiva tradicional, caracteriza as ficções seriadas em

¹³ Em entrevista ao jornal O Estado de S.Paulo, em 22 de julho de 2013. Disponível em: <<http://migre.me/qMBoh>>. Acesso em: 30 jun. 2015.

¹⁴ Idem.

streaming como dotadas de uma serialidade ergódica¹⁵, isto é, séries que demandam um esforço maior do leitor/espectador para “atravessar a obra”, ou seja, para produzir sentido no processo de fruição, ligando pontos desconexos ou nebulosos da trama e dando significação a eles, dando sentido a uma rede de leituras sobre a narrativa. A série é vista, desse modo, também como uma narrativa dotada desta serialidade ergódica.

O uso do termo serialidade ergódica, por Nicolás (2013), faz um bom paralelo com a conceituação de narrativa complexa, discutida por Mittel (2012). O ponto de encontro dos dois conceitos está não apenas no consenso de que algumas narrativas possuem estruturas mais complexas em termos diegéticos que outras, mas também no que Mittell (2012, p. 32) fala sobre a constante hibridização das formas seriadas clássicas. A mesma tônica de reflexão, onde as categorias *serial* (episódica) e *serie* (contínua) são vistas como processos híbridos em ficções mais complexas, é também discutida por Nicolás (2013, p.253-254) quando de sua fala sobre as duas modalidades de serialização presentes em *Arrested Development* (na versão da Netflix), por exemplo. Para Nicolás, a hibridização das duas serialidades produz uma narrativa que desvela as conexões ocultas entre um episódio autoconclusivo e a solução de conflitos maiores no arco dramático de uma temporada (e, por conseguinte, na produção de sentido de uma série em sua totalidade). No caso desta dramédia tanto a característica *serial* quanto a *serie* se fazem presentes nas três temporadas.

Sobre a tentativa de categorizar cada um das temporadas desta série sob a ótica da dramédia, além da tipologia apresentada por Taflinger (dramédia humana e *advocate dramedy*), os autores sugerem uma terceira tipologia: a dramédia personalista. O termo dramédia personalista, mesmo sendo um neologismo conceitual, busca tentar explicar um tipo de dramédia que tem na figura de um personagem o desenrolar de sua trama, ou seja, algo que liga o fio narrativo a outros núcleos, mas sempre tendo o protagonista como o condutor da história: as situações, os personagens e os conflitos gravitam (direta ou indiretamente) em torno desta figura central. A primeira temporada, que será mais bem explicada logo abaixo, dá exemplos de aplicação desta tipologia.

A 1ª temporada¹⁶ de OITNB: a dramédia personalista

¹⁵ O autor faz empréstimo do adjetivo ergódico do campo literário, já que o tema é discutido por Espen J. Aarseth (1997, p. 136), em “**Cybertext: perspectives on ergodic literature**” (Londres: The John Hopkins University Press, 1997).

¹⁶ Disponibilizada pelo Netflix em 11 de julho de 2013.

Canton (2005) aponta o desenvolvimento do gênero dramédia como algo intimamente ligado ao seu papel na sociedade moderna, por meio das representações sociais e também por meio do duplo reflexo: o da projeção e o da identificação criada nos espectadores. É esta sociedade moderna citada por Canton que, ativamente conectada na internet, ainda consome produtos ficcionais parecidos com os da televisão, só que por outra lógica de exibição e consumo, como nos mostra o fenômeno de *binge-watching*. Esta prática é definida por Jenner (2014) como o consumo de ficção seriada no qual o espectador consome seguidamente episódios de sua série por três ou mais horas: algo só possível pela lógica de exibição das ficções seriadas de *streaming* (como Netflix, Hulu, Amazon Instant Video, Crackle e Yahoo! Screen).¹⁷

Aqui propomos a classificação do gênero híbrido da dramédia com foco específico sobre a dramédia personalista. Mesmo tendo traços recorrentes da dramédia humana e da *advocate dramedy*, é a dramédia do tipo personalista que se apresenta como a mais significativa do 1º ao 13º episódios da primeira temporada.

O adjetivo personalista é justificado por ser uma trama adaptada de um livro que trata da figura protagonista de Piper Chapman. Tal protagonismo é mantido na dramédia com a diferença que na obra literária a história verídica é narrada em primeira pessoa, ou seja, um relato de memórias sob o ponto de vista de Piper. Todavia, em ambas as expressões a figura central não é trocada. O personalista diz respeito a uma dramédia que tem em Piper (antes e durante a prisão) a sua figura de ancoragem, seu *plot*¹⁸ e argumento direcionador. Os que ficaram lá fora e possuem relação com Piper são constantemente trazidos à trama, como o noivo Larry, a amiga Polly e a família da presidiária.

Aqui não se deve confundir o termo personalista como individualista, isto é, como uma dramédia que trata unicamente de Piper e somente de suas histórias. A série aborda a vida das outras detentas dando um tratamento especial que aborda suas vidas pregressas e o presente na prisão, deslocando em vários episódios a atenção sobre uma ou mais histórias

¹⁷Numa tentativa de especificar o que se entende por *binge-watching*, a própria Netflix realizou (por meio da Harris Interactive, empresa de pesquisa de mercado), em novembro de 2013, um *survey* online com 3.708 adultos a partir de 18 anos (nos EUA) perscrutando a forma como eles consumiam o serviço de TV por *streaming*. De acordo com os dados veiculados, 73% dos entrevistados entendem o *binge-watching* como uma atividade de consumir entre 2 a 6 episódios de uma mesma série de uma única vez, de uma “única sentada” em frente ao computador ou à TV com acesso ao site. Do total de entrevistados, 79% dizem que assistir a série dessa maneira a torna melhor ou mais interessante e 61% deles fazem isso de modo regular ao consumirem os episódios. Estes espectadores, como a imprensa norte-americana já começa chamar, são os *binge-watchers*. Disponível em: < <http://migre.me/qst3z>>. Acesso em: 12 out. 2014.

¹⁸Na dramaturgia é o conflito o que rege trama. Ele pode ser básico, ou seja, as situações que vão levar a pontos de virada e que fazem a história andar (não deixando espaço para as tradicionais “barrigas” – onde nada acontece), mas também pode ser o conflito que determina o rumo geral de uma narrativa, o conflito maior que dá sentido à trama. É ao redor dos conflitos fundamentais que giram todos os conflitos básicos e os outros elementos dramáticos. De acordo com Barreto (2004), tal conflito principal é o assunto fundamental do roteiro: “[...] é ele que fornece o impulso dramático que move a história para sua conclusão. É o centro da ação dramática. Na linguagem do roteiro, é o ‘*plot*’”. (pág.56).

correlatas (a partir dos *flashbacks*). O adjetivo personalista, por sua vez, também é deslocado (em maior ou menor grau) da protagonista para os seus pares, ou seja, para os *subplots*¹⁹ que a envolvem. Todavia, é a chegada e adaptação de Piper que inicia e fecha o arco dramático desta temporada.

Logo, entende-se aqui como dramédia personalista a trama de OITNB por tratar da história de vida de uma protagonista e, de modo secundário, por ater-se também a história de outras personagens dando lhes um caráter personalizado, um caráter de peculiaridade a cada detenta, sua trajetória, personalidade, orientação sexual, identidade de gênero e motivações que explicam alguns de seus comportamentos. Na argumentação empreendida aqui, essa dramédia consegue dar um tratamento personalizado a cada personagem realçando o que há de particular numa situação onde as detentas não são consideradas mais um número em meio a tantos outros, além de estarem caracterizadas pelo uniforme (que as padroniza) e estarem numa posição de quase apagamento de sua identidade frente a tantas outras presidiárias (como parte, implícita, de sua pena). A discussão centra-se, então, na figura das múltiplas *personas* exercidas por cada uma dos personagens e apresentada nesta dramédia personalista.

Sem o intuito de “psicologizar” o tratamento dado às personagens desta ficção, é interessante observar que as *personas* criadas pelas detentas dizem muito sobre como elas precisam se posicionar frente às questões de sobrevivência individual, pertencimento do grupo (especialmente pela discussão dos guetos étnicos que vão se formando no interior da prisão), representação de sua sexualidade, negociações básicas (até mesmo para a manutenção de um poder relacional sobre personagens e grupos) e outros temas em relação aos seus pares de convivência interna (tanto as presidiárias quanto os carcereiros e outros funcionários da prisão) e externa (familiares e amigos). A *persona* é a forma como elas encontram para viver em relação e, mais do que isso, é a forma encontrada para “apresentar-se” ao outro. No contexto da alteridade, o termo é usado aqui no sentido de uma representação da identidade e não da identidade em si, ou seja, mas uma representação que condiz com o significado original do verbo *personare* em latim: “soar através de”.

¹⁹ Os conflitos secundários seriam os *subplots*. Tanto no cinema, nas novelas, nos livros ou no teatro, é o *plot* que faz um bom roteiro; é ele o dorso dramático do roteiro. Entretanto, sem os contextos representados pelos *subplots* a história se torna fraca e desinteressante. Em outras palavras, a dramaticidade só ganha força por meio de outros conflitos e intrigas paralelos, pequenas histórias que direcionam o interesse do espectador para novos caminhos e até por meio de outros conflitos fundamentais que possam surgir no decorrer da trama (BARRETO, 2004, pág. 57).

A 2ª temporada²⁰ de OITNB: a *advocate dramedy*

Não menos importante é o comentário de Hilmes (2014, p. 350, tradução nossa) de que algumas das características principais da dramédia em relação aos seus gêneros formadores está na sofisticação de seu humor inteligente frente à comédia ordinária e a ausência completa da claqué (trilha de risos gravada), que, de acordo com a autora, conquista e respeita o senso crítico do espectador trazendo mais realismo e verossimilhança à narrativa. Esta ausência completa da claqué é mais um argumento contra a classificação da dramédia como subgênero do *sitcom* apresentada por Taflinger (1996), já que muitas *sitcoms*²¹ têm na claquete sua âncora como o gatilho para o riso coletivo.

Mesmo tendo, como na primeira temporada, resquícios da dramédia personalista, aqui se sobressai a *advocate dramedy*, ou seja, as tensões em torno de pontos de vista distintos e disputados que levam a trama para um patamar além do que orbita ao redor da personagem Piper Chapman. O chamado protagonismo coral mostra-se de forma mais evidente que na primeira temporada.

Os personagens na *advocate dramedy* possuem fortes tendências à ironia, ao sarcasmo e ao que se chama de “humor negro”, ou seja, recorrer ao humor para lidar com acontecimentos extremamente sofríveis ou situações-limite. Na segunda temporada a chegada de Vee é que o desloca a dramédia centralizada em Piper para a *advocate dramedy*: os personagens começam a apresentar visões muito díspares entre si e, para além de uma simples controvérsia, as discussões levam ao estímulo da segregação. Em outros termos, Vee fortalece o grupo das presidiárias negras e cria uma separação determinante entre estas e as presidiárias brancas e latinas.

Na dramédia do tipo *advocate* é possível perceber que a segunda temporada possui *plots* que giram ao redor dos guetos étnicos já citados, entretanto, há um acréscimo da disputa pelo espaço na prisão. Desde o embate entre Vee (líder das negras) e Red (líder das brancas) até o domínio da cozinha que sai das mãos desta última e vai para Gloria (líder das latinas), a violência é potencializada e ganha contornos atípicos com as relações de poder desestabilizadas e a paranoia que se instala entre os três distintos grupos. As personagens advogam e defendem seus pontos de vista de modo ferrenho.

²⁰ Disponibilizada pelo Netflix em 06 de junho de 2014.

²¹ Para se aprofundar mais sobre o tema das *sitcoms*, recomendamos a obra de Christian Pelegrini (2014): “**Sujeito engraçado**: a produção de comicidade pela instância enunciativa de *Arrested Development*” (tese de Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais, da Universidade de São Paulo).

Uma característica forte da *advocate dramedy* é a existência de três categorias generalistas de personagens: personagens que são aliados à personagem principal, personagens que são opostos ela e personagens neutros. Os aliados são aqueles que possuem ponto de vista similar à protagonista, os de oposição são diametralmente distintos em sua forma de ver e lidar com os conflitos que surgem na trama e os neutros, em tese, são pacificadores e clarificadores dos embates. O interessante da narrativa complexa da série é que ela não permite maniqueísmos ou representações rasas de personagens que possam limitá-los a uma ou outra categoria destas, todavia é possível ver que estas definições em personagens aliados (Alex, Morello, Nicky Nichols, etc.), opositores (Vee, Suzanne, Mendez (Pornstache), etc.) e neutros (Sophia Burset, Poussey, Daya, etc.) em relação à protagonista. A grande diferença (justificada pela complexidade e a serialidade ergódica da história e também pelo foco personalista não ser tão presente nesta temporada), é que os personagens são esféricos e revezam-se ora num papel, ora em outro papel (algo pouquíssimamente realizável no quadrilátero melodramático, por exemplo). A própria localização da trama (um presídio) denota o caráter volúvel e sempre dúbio (por isso aceito) das personagens.

As oscilações e tensões nos pontos de vista são representações personalizadas de aspectos dos problemas políticos ou sociais que afligem tanto no nível diegético ficcional (o enredo da trama) quanto no nível extra-diegético (que proporciona debate e agendamento de discussão sobre os assuntos que também são da ordem da realidade). O personagem Sam Healy, o orientador das detentas, é um exemplo de representação de racismo velado, sexismo, misoginia, machismo, lesbofobia, transfobia e homofobia. E contra ele, os personagens da *advocate dramedy* se posicionam, nem sempre refletindo ou desconstruindo esses problemas. Muitas das vezes elas agem por meios não diplomáticos (o que é profundamente compreensível no contexto onde estão). Como Taflinger (1996, s/n, tradução nossa) coloca: “Os personagens da *advocate dramedy* não pensam, eles reagem. Suas ações e palavras não são motivadas pelo pensamento racional, mas por uma resposta automática quase pavloviana a qualquer oposição ou apoio para as suas ideias e crenças”. Suzanne (Crazy Eyes), além de seus problemas mentais, é manipulada por Vee e mostra-se como um exemplo claro deste tipo de personagem.

A 3ª temporada²² de OITNB: a dramédia humana

²² Disponibilizada pelo Netflix em 12 de junho de 2015.

O que nos permite pensar no gênero dramédia como um gênero híbrido também está na fala de Arlindo Machado (1999) sobre a tensão entre encarar a definição de gênero não como algo canônico e de estrutura inflexível, mas algo que se deixa produzir novas significações e de peculiares estruturas - novamente: está é uma reflexão calcada no ambiente televisivo, mas que pode ser reconfigurada aqui a partir do olhar da ficção seriada exibida via *streaming*. De modo muito claro, ele diz que a concepção que temos sobre as obras fundantes feitas no século XX “não se encaixam facilmente nas rubricas velhas e canônicas e quanto mais avançamos na direção do futuro, mais o hibridismo se mostra como a própria condição estrutural dos produtos culturais” (MACHADO, 1999, p. 144).

Seguindo este viés, torna-se nítida a observação trazida neste artigo de que dramédia não é um subgênero ou um simples derivado de fácil compreensão, seguindo uma lógica superficial de que basta entender como se dá o entendimento dos signos componentes do drama e da comédia para caracterizar a dramédia. Pelo contrário, analisada como um híbrido, a dramédia mostra-se como um gênero cheio de nuances e possibilidades de leitura que ultrapassam as fronteiras impostas tanto pelo drama quando pela comédia vistos de modo isolado. Ou como explica Machado (1999, p. 144), numa discussão imbuída das teorias bakhtinianas: “Os gêneros são categorias fundamentalmente mutáveis e heterogêneas (não apenas no sentido de que são diferentes entre si, mas também no sentido de que cada enunciado por estar “replicando” muitos gêneros ao mesmo tempo)”.

Tal qual nas duas temporadas anteriores, as dramédias do tipo personalista e *advocate* perpassam a trama do início ao fim, entretanto, esta temporada traz a dramédia humana como um tipo específico de leitura da temporada. Até mesmo a escolha do tema “fé” como o foco dos episódios aponta para uma compreensão baseada na humanidade de mulheres criminosas e sempre condenadas (tanto pela justiça, quanto pela sociedade). O protagonismo coral é o que rege todos os 13 episódios.

Os personagens da dramédia humana estão em evidência a partir de suas fraquezas e falhas, ao contrário da dramédia personalista (que não permite muito vislumbrar mais profundamente outros que não a protagonista) e da *advocate* (onde o conflito e violência mostram apenas uma das múltiplas facetas do ser humano: a disputa pelas relações de poder). Os personagens tendem a tentar resolver seus problemas (ou o dos outros): um problema que é imposto pela natureza do mal social ao qual eles estão imbuídos (a privação

da liberdade configura um típico específico de mal social físico, emocional e até espiritual, como se pode ver na série).

Com uma guinada que sai da potencialização da violência para uma tentativa de compreender o ser humano em suas dores, Taflinger (1996, s/n, tradução nossa) caracteriza os personagens deste tipo de dramédia como “compassivos, humanos e que tentam acreditar que cada pessoa é um indivíduo digno de respeito e consideração pessoal”. Exemplos dessa caracterização são as seguintes personagens: Soso, que entra em profunda depressão e tenta o suicídio por não conseguir se inserir em nenhum dos grupos da prisão (ela não é negra, não é latina e não é vista como “integralmente” branca porque possui traços asiáticos em sua aparência) – ela é socorrida por Poussey, Taystee e Suzanne e, no último episódio, começa a se sentir parte do grupo destas (criando até a possibilidade de um relacionamento entre Poussey e Soso). Poussey, que, para tentar fugir de sua realidade carcerária, desenvolve o alcoolismo de tal forma que começa a fantasiar esquilos roubando sua garrafa de “maria-louca” – ela é ajudada por Taystee, que era quem escondia realmente sua bebida. Tiffany (Pennsatucky), que, mesmo deixando de lado seu fanatismo religioso, ainda se pune pelos seis abortos que fez e se sente culpada pelos estupros e relações abusivas que sofreu durante a vida e agora dentro da prisão pelo oficial Charlie (Donuts) – nas duas situações ela é ajudada por Big Boo que a conforta e planeja uma vingança contra o oficial, mas não a executam (mais uma faceta da compaixão e alteridade presente nesta temporada).

Sophia Burset começa a sofrer ataques de outras presidiárias que não aceitam sua transexualidade, chegando não apenas a humilhá-la com ofensas transfóbicas, como a agredi-la fisicamente – aqui há uma mostra clara de como a empatia humana nem sempre é ativada, já que ela é encarcerada na solitária injustamente e não recebe apoio de ninguém em sua defesa, todavia, o remorso em torno da omissão recai em Gloria Mendoza, Irmã Jane Ingalls e Joe Caputo. Há outras situações que desvelam a impotência (quando todas as detentas são obrigadas a dormir por dias em suas camas sem nenhum colchão, já que eles foram queimados por estarem infestados de percevejos), a corrupção (Aleida Diaz, mãe de Daya, que quer vender o neto para uma mulher que pensa ser avó da criança), a vingança (Piper “planta” drogas e objetos ilegais no quarto de Stella para incriminá-la, no dia em que esta ganha a liberdade, como vingança por Stella ter-lhe roubado o dinheiro que acumulou com o “negócio das calcinhas usadas”) e a omissão (o oficial Bennett, que, aparentemente, resolve fugir das obrigações e dos perigos de ser pai de uma criança gerada na prisão). Elas

são lidas como características nada elogiáveis, mas que são presentes na figura humana e, por conseguinte, neste tipo de dramédia.

O tema da fé como o pano de fundo de direciona as situações da história, representa uma marca clara da dramédia humana nesta série. O destaque que Norma recebe é uma forma de representar não apenas o desejo de compreensão das outras detentas, como uma maneira de redenção e “purificação” dos pecados. A fé mostra-se como um recurso amenizador das dores humanas. Há nesta dramédia um misto de racionalidade e emotividade que, tal qual ocorre em qualquer pessoa, entram em conflito no momento do desespero. Como Taflinger (1996, s/n, tradução nossa) expõe: os personagens, não sendo previsíveis, “são capazes de [passar pela] depressão, alegria, amor, ódio, raiva, serenidade, sentimentalismo, piedade, inteligência e estupidez”. E a fé, no contexto da temporada, é elo que permeia todos estes sentimentos e desafia os personagens a vislumbrar uma possibilidade de vida que não a vivida dentro do presídio.

Considerações finais

Não pretendemos, nessas considerações finais, retomar as inferências a respeito dos aspectos abordados e silenciados nas pesquisas sobre dramédia, uma vez que dedicamos aqui um terço da discussão para este fim. Pretendemos, no entanto, nos ater a algumas considerações que consideramos relevantes nessa reflexão.

A primeira delas diz respeito a afirmação, com base em argumentações de outros autores e contribuição nossa, de que não é possível compreender o gênero da dramédia como um subgênero ou mero derivado da comédia e do drama. Dramédia é um gênero híbrido, com peculiaridades próprias, subdivisões que acompanham sua especificidade e uma hibridez que pode ser analisada em outros meios que não a televisão, como é o caso da ficção seriada via *streaming*.

A segunda está na tentativa de leitura do gênero dramédia na série *Orange Is The New Black* (OITNB), ressaltando que a produção configura-se como uma narrativa complexa dotada de serialidade ergódica. Ao propor uma terceira categoria, para além das classificações de dramédia humana e *advocate dramedy*, a dramédia personalista mostra-se como um neologismo conceitual que ainda precisa ser mais bem aprofundado, mas que atende com eficácia o exercício de compreensão da primeira temporada.

Ainda sobre a leitura das três temporadas, analisando em cada uma delas um tipo de dramédia que mais se intensificou, foi possível perceber que o caráter esférico das personagens também acompanha a gradativa evolução da trama em, não apenas contar uma história, mas saber quais estratégias narrativas se adequam dando ao mesmo tempo coerência a cada episódio, coesão àquela temporada e unidade à série por completo.

Um exemplo disso é o episódio que encerra cada temporada (*season finale*): A) No fim da 1ª temporada o espectador se depara com a dúvida sobre o destino de Pennsatucky agredida violentamente por Piper, num ataque de fúria incontrolável (a evolução da protagonista, mostrando a sua adaptação em meio a um ambiente hostil até à sua “maturidade” como detenta, fica clara já que a dramédia personalista tem na figura dela a abertura e o fechamento do arco dramático). B) No fim da 2ª temporada o *cliffhanger* é outro, já não é mais focado em Piper, mas sintetiza bem a potencialização da violência e as disputas de poder entre os grupos étnicos: Rosa, a detenta que estava com câncer em estado terminal, foge com a ambulância e atropela Vee, a figura mais vilanesca de toda a temporada, que, inclusive, havia sido grosseira com ela nos episódios iniciais desta segunda parte da trama. C) No fim da 3ª temporada o espectador não tem nenhum tipo de gancho que seja do tipo de suspense, mas a cena é arrebatadora aos moldes da dramédia humana ao mostrar quase todas as personagens escapando por uma grade e indo em direção ao lago: lá elas nadam, brincam e se divertem num raro momento de liberdade, esquecendo a fragilidade de suas situações, além de se sentirem (por poucos minutos) donas de si mesmas.

Referências bibliográficas

ALTMAN, R. A Semantic/Syntactic approach to film genre. In: GRANT, B. K. (ed.) **Film Genre Reader**. Austin: University of Texas Press, 1986, p. 26-40.

BORELLI, Silvia H. S. **Ação, suspense, emoção**: literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: EDUC/Estação Liberdade, 1996.

CANTON, Babette Surigao. **Dramedy**: the evolution of a genre and its role in modern-day society. San Diego: San Diego State University, 2005.

ESQUENAZI, Jean-Pierre. **As séries televisivas**. Lisboa: Texto e Grafia, 2011.

GARCÍA a GARCÍA, F.; GÓMES MARTÍNEZ, P. J. Narrativa televisiva: o ritmo na ficção audiovisual das séries de televisão. **Comunicação, Mídia e Consumo**, São Paulo, v. 1, n 6, jul. 2009. Disponível em: < <http://migre.me/qvYZO> >. Acesso em: 10 out. 2014.

HILMES, M. **Only Connect: A Cultural History of Broadcasting in the United States**. 4ª ed. Boston: Wasdworth, 2014.

JENNER, M. Is this TVIV? On Netflix, TVIII and binge-watching. **New Media & Society**. Chicago, v. 16, n. 4, jul. 2014. Disponível em: <<http://migre.me/qsPmo>>. Acesso em: 20 ago. 2014.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012

MACHADO, A. Pode-se falar em gêneros na televisão? **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 10, jul. 2009. Disponível em: <<http://migre.me/qvZd2>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

MITTELL, J. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. **Revista Matrizes**, São Paulo, v. 5, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://migre.me/qsQnI>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

NICOLÁS, J.C. El *flow* se estanca: el contramodelo ‘televisivo’ de Netflix. **Revista de Estudos da Comunicação**, Curitiba, v. 15, n. 38, set./dez. 2014. Disponível em: <<http://migre.me/qvWim>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

OROZCO GOMES, Guillermo. La condición comunicacional contemporánea. Desafios latinoamericanos de la investigación de las interacciones en la sociedad red. In: JACKS, N.; MARROQUIN, A.; VILARROEL, L. M.; FERRANTE, N. (Orgs.). **Análisis de recepción en América Latina: un recuento histórico con perspectivas al futuro**. Quito: Editorial Quipus, 2011.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

SCHROTT, R. N. **Escribiendo series de televisión**. Buenos Aires: Manantial, 2014.

TAFLINGER, R. F. **Dramedy: Thought-Based Situation Comedies**. 1996. Disponível em: <<https://public.wsu.edu/~taflinge/dramedy.html>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

VANDE BERG, L. R. **Dramedy**. 2015. Disponível em: <<http://migre.me/qvY5P>>. Acesso em: 10 out. 2014.

_____. **Dramedy: Moonlighting as an emergent generic hybrid**. **Communication Studies**, v. 40, 1989.