



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
INSTITUTO DE LINGUAGENS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

MIKAEL MATOS MAIA

**O PROCESSO DE RACIALIZAÇÃO EM ADAPTAÇÕES MIDIÁTICAS
MODERNAS: UM OLHAR SOBRE A NOBREZA NEGRA NA SÉRIE *BRIDGERTON***

CUIABÁ - MT
2025

MIKAEL MATOS MAIA

**O PROCESSO DE RACIALIZAÇÃO EM ADAPTAÇÕES MIDIÁTICAS
MODERNAS: UM OLHAR SOBRE A NOBREZA NEGRA NA SÉRIE *BRIDGERTON***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagem na área de concentração de Estudos Literários.

Orientadora: Prof. Dra. Mariana Bolfarine.

CUIABÁ-MT

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

M217p Maia, Mikael Matos.

O processo de racialização em adaptações midiáticas modernas: [recurso eletrônico] : um olhar sobre a nobreza negra na série Bridgerton / Mikael Matos Maia. -- Dados eletrônicos (1 arquivo : 103 f., il. color., pdf). -- 2026.

Orientador: Mariana Bolfarine.

Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Cuiabá, 2026.

Modo de acesso: World Wide Web: <https://ri.ufmt.br>.

Inclui bibliografia.

1. Estudos da adaptação. 2. Estudos culturais. 3. Representação racial. 4. Romance histórico. I. Bolfarine, Mariana, *orientador*. II. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGEM

FOLHA DE APROVAÇÃO

**TÍTULO: O PROCESSO DE RACIALIZAÇÃO EM ADAPTAÇÕES MIDIÁTICAS MODERNAS:
UM OLHAR SOBRE A NOBREZA NEGRA NA SÉRIE BRIDGERTON**

AUTOR: MESTRANDO MIKAEL MATOS MAIA

Dissertação defendida e aprovada em 6 de fevereiro de 2026.

COMPOSIÇÃO DA BANCA EXAMINADORA

1. DOUTORA MARIANA BOLFARINE (PRESIDENTE BANCA/ORIENTADORA)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDONÓPOLIS – UFR

2. DOUTOR VINÍCIUS CARVALHO PEREIRA (MEMBRO INTERNO)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO - UFMT

3. DOUTOR DÍLSON CÉSAR DEVIDES (MEMBRO EXTERNO)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO - UFMT

4. DOUTORA DIVANIZE CARBONIERI (SUPLENTE)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO - UFMT

5. DOUTOR RENILSON ROSA RIBEIRO (SUPLENTE)

INSTITUIÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS - UFSCAR

Cuiabá-MT, 6 de fevereiro de 2026.



Documento assinado eletronicamente por **VINICIUS CARVALHO PEREIRA, Docente da Universidade Federal de Mato Grosso**, em 09/02/2026, às 23:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mariana Bolfarine, Usuário Externo**, em 09/02/2026, às 23:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dílson César Devides, Usuário Externo**, em 10/02/2026, às 08:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufmt.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **8821441** e o código CRC **4EDCA417**.

Dedico este trabalho às pessoas que mais amo e que, com carinho e apoio incondicional, caminham ao meu lado em todas as escolhas que me fazem feliz: minha mãe Cristiane, meu pai Sandro, minha querida avó Margarida e minha melhor amiga Michelly. Sem vocês, nada disso faria sentido.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, em primeiro lugar, à minha orientadora, Prof.^a Dra. Mariana Bolfarine, por ter enxergado potencial em mim e no meu trabalho. Cada orientação, palavra de apoio e incentivo foram fundamentais e jamais serão esquecidas.

À Universidade Federal de Mato Grosso, minha *alma mater* há quase sete anos, e ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem – PPGEL, minha sincera gratidão pelo ambiente de crescimento intelectual e pessoal.

Agradeço à banca avaliadora por todo o conhecimento transmitido, que foi essencial para a construção deste trabalho.

Aos professores do PPGEL, em especial à Prof.^a Dra. Ana Paula Souza, Prof. Dr. Vinicius Carvalho, Prof.^a Dra. Marinete de Souza e Prof. Dr. Leonardo Almeida, pela sabedoria compartilhada nas disciplinas e pela contribuição à minha formação e a este trabalho.

Ao Prof. Dr. Dilson Devides, que me ensinou que o cinema pode ser ciência.

Aos meus pais, Sandro e Cristiane, à minha avó Margarida e ao meu irmão Kaiky, pelo apoio incondicional ao longo dessa nova jornada. Amo vocês.

À minha melhor amiga Michelly, que ao longo de uma década de amizade, nunca deixou de me apoiar, nem por um instante.

Aos meus tios Charles e Francisca, por todo amparo e auxílio em um momento tão importante de minha vida.

Aos novos amigos que a pós-graduação me trouxe, Marcus e Carol, sou apaixonado por vocês.

Aos queridos amigos do Centro Universitário de Várzea Grande: Bruna, Marlon, Jhonathan, Guilherme, Geandra, Ludimila e Yasmin, saibam que vocês são uma parte importante da minha trajetória.

À professora Carmen, mulher admirável e amiga valiosa. A senhora é luz.

E, por fim, à Mariana, minha querida psicóloga, que me mostrou como os meus maiores medos estavam apenas na minha mente.

A todos, meu muito obrigado, de coração.

Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma.

(Antoine Lavoisier, 1785)

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise dos processos de racialização presentes na adaptação televisiva da série *Bridgerton* (2020-atualmente), produzida pela plataforma de *streaming* Netflix, partindo de uma contextualização teórica dos estudos da adaptação literária, com destaque para a discussão sobre fidelidade à obra original e o olhar do público conhecedor. A pesquisa também adentra o campo dos estudos culturais, enfatizando a representação racial na mídia contemporânea e refletindo sobre como essas transformações raciais em adaptações impactam a recepção e o significado das obras audiovisuais. A análise, de natureza qualitativa e bibliográfica, contempla aspectos fundamentais da narrativa, como casamento, papéis de gênero, questões raciais, de classe e de poder no contexto da sociedade britânica do período retratado, traçando paralelos entre o texto literário e sua transposição para a linguagem televisiva. Fundamentada em autores como Linda Hutcheon (2013), para os estudos da adaptação, e Stuart Hall (2016), para questões de representação e identidade racial, a dissertação busca compreender de que modo *Bridgerton* ressignifica temas clássicos da literatura do período regencial inglês ao incorporar debates contemporâneos sobre raça, gênero e classe em sua versão adaptada.

Palavras-chave: estudos da adaptação; estudos culturais; representação racial; romance histórico

ABSTRACT

This work proposes an analysis of the processes of racialization present in the television adaptation of the series *Bridgerton* (2020–present), produced by the streaming platform Netflix. It begins with a theoretical contextualization of literary adaptation studies, with particular emphasis on the discussion surrounding fidelity to the original work and the perspective of the knowledgeable audience. The research also enters the field of cultural studies, highlighting racial representation in contemporary media and reflecting on how these racial transformations in adaptations impact the reception and the meaning of audiovisual works. The analysis, qualitative and bibliographic in nature, addresses fundamental aspects of the narrative—such as marriage, gender roles, racial, class, and power issues within the context of British society during the period portrayed—drawing parallels between the literary text and its transposition into television language. Grounded in authors such as Linda Hutcheon (2013) for adaptation studies and Stuart Hall (2016) for issues of representation and racial identity, the dissertation seeks to understand how *Bridgerton* reframes classic themes of English Regency literature by incorporating contemporary debates on race, gender, and class into its adapted version.

Keywords: adaptation studies; cultural studies; racial representation; historical romance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Halle Bailey como Ariel no filme <i>A Pequena Sereia</i> (2023)	42
Figura 2	Capa da partitura <i>Jump Jim Crow</i> , com Thomas D. Rice em performance de blackface.....	48
Figura 3	Al Jolson em <i>The Jazz Singer</i> (1927), à esquerda, e Judy Garland em <i>Everybody Sing</i> (1938), à direita.....	50
Figura 4	Hattie McDaniel como Mammy em <i>E o Vento Levou</i> (1939)	52
Figura 5	Comparação entre a animação <i>Avatar: The Last Airbender</i> (à esquerda) e o filme <i>The Last Airbender</i> (2010) (à direita)	54
Figura 6	Scarlett Johansson como Major Mira Killian em <i>Ghost in the Shell</i> (2017)	55
Figura 7	Elenco principal do musical <i>Hamilton</i> (2015) em performance no palco da Broadway.....	60
Figura 8	A atriz Yara Shahidi caracterizada como Tinker Bell na adaptação <i>Peter Pan & Wendy</i> (2023)	61
Figura 9	Fachada da Ranger's House, em Londres.....	65
Figura 10	Fachada da Squerries Court, em Westerham.....	66
Figura 11	Cena de dança na segunda temporada de <i>Bridgerton</i>	70
Figura 12	Árvore genealógica da família <i>Bridgerton</i> apresentada nos livros...	75
Figura 13	Kate Sharma (Simone Ashley), Lady Danbury (Adjoa Andoh), Mary Sharma (Shelley Conn) e Edwina Sharma (Charithra Chandran)	77
Figura 14	Simon Hastings (Regé-Jean Page) e Daphne Bridgerton (Phoebe Dynevor)	78
Figura 15	Retrato de Charlotte de Mecklenburg-Strelitz ao lado da representação da personagem Rainha Charlotte na série <i>Rainha Charlotte: Uma História Bridgerton</i>	79
Figura 16	Daphne, Francesca e Eloise em seus debutes.....	86
Figura 17	Lady Danbury (Arsema Thomas) e seu primogênito no Grande Experimento de 1761.....	92

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	13
	DESENVOLVIMENTO.....	17
1	ADAPTAÇÕES: DOS LIVROS AOS STREAMINGS.....	17
1.1	A busca pela (in)fidelidade.....	22
1.2	Adaptações e as plataformas de <i>streaming</i>	29
2	A REPRESENTAÇÃO RACIAL NA MÍDIA.....	37
2.1	Histórico da representação racial na cultura e mídia.....	37
2.2	Os processos de racialização midiáticos.....	45
2.2.1	<i>Blackface</i>	46
2.2.2	<i>Racebending</i>	53
2.2.3	<i>Color-blind</i> e <i>color-conscious casting</i>	57
3	BRIDGERTON E A NOBREZA RACIALIZADA.....	63
3.1	Contextualização histórica e narrativa.....	63
3.2	Transformações no processo de adaptação.....	72
3.2.1	Processos de racialização em <i>Bridgerton</i>	75
3.2.2	Relações de gênero, amor e casamento.....	81
3.2.3	Classe social e poder.....	88
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
	REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

Meu interesse por adaptações literárias surgiu ainda na graduação, especialmente a partir da participação em um grupo de pesquisa e da iniciação científica que realizei sobre o tema. Esse envolvimento resultou no tema do meu trabalho de conclusão de curso e foi aprofundado pela minha paixão por cinema, que sempre me motivou a refletir sobre diferentes formas de narrar histórias através de mídias distintas.

O interesse específico por *Bridgerton* nasceu das impressões que tive, mais jovem, como parte do público leitor que acompanhou de perto o processo de adaptação dos livros para a série televisiva. Achei curioso e instigante observar as escolhas criativas envolvidas nessa transição, a ponto de transformar o assunto no tema de um trabalho avaliativo final para a disciplina de Literatura e outras linguagens, ministrada pelo Prof. Dr. Vinícius Carvalho Pereira.

Essas experiências todas tornaram claro, para mim, o quanto o tema é relevante e instigante. Foi assim que *Bridgerton* e suas adaptações deixaram de ser apenas um interesse pessoal e passaram a ocupar um espaço importante na minha trajetória acadêmica, primeiro como inspiração durante a graduação, e agora como foco central do meu mestrado. Esse projeto é, portanto, resultado de uma união entre minhas paixões e vivências, além de um desejo de contribuir para as discussões sobre adaptações, representatividade e as formas como as histórias moldam (e são moldadas pela) a sociedade.

Atualmente, o acesso às adaptações não se restringe apenas às salas de cinema, mas também a *smartphones*, computadores e videogames. Embora o vetor livro/cinema seja frequentemente citado como precursor das adaptações, é importante destacar que esse processo não se restringe apenas a esses meios. Adaptações podem abranger uma variedade de formatos, incluindo séries de TV, jogos e até mesmo parques temáticos (Hutcheon 2013, p. 22). Essa diversificação de formas ganhou ainda mais destaque no século XXI, período marcado pelo avanço acelerado da informação, que se tornou atualmente a moeda mais valiosa e impulsionou o desenvolvimento tecnológico e científico em uma escala sem precedentes. Nessa era da informação, até mesmo o processo de adaptação foi transformado e adaptado (Kaku, 2011, p. 5).

Contudo, apesar de mudanças nos padrões de adaptações, velhas discussões mantêm-se vivas e encontram novos ambientes de circulação, como os debates acerca da fidelidade de adaptações em relação às obras originais, como em narrativas do autor William Shakespeare modernizadas em adaptações atuais. Esse argumento foi e ainda é utilizado como uma forma de medir o sucesso de uma adaptação. Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação* (2013), discute como a “fidelidade ao original” historicamente serviu como parâmetro predominante para julgar adaptações, sendo constantemente invocado por críticos e pelo público para legitimar ou rechaçar novas versões de obras consagradas. Hutcheon observa que o apego à fidelidade frequentemente desconsidera as especificidades dos meios e os contextos históricos de cada reinterpretação, reduzindo a discussão da adaptação a uma comparação direta com o texto de origem.

Nos dias atuais, essa lógica é amplificada pelas plataformas digitais e redes sociais, que permitem e incentivam o compartilhamento de opiniões em larga escala. A facilidade de publicação e o alcance das postagens colaborativas permitem que comunidades inteiras expressem, em tempo real, suas opiniões, insatisfações e convicções acerca de cada detalhe das adaptações. Assim, o debate sobre fidelidade, longe de se esgotar nos círculos acadêmicos ou críticas especializadas, ganha força em fóruns, blogs, perfis e grupos online, onde divergências sobre o que constitui uma adaptação “bem-sucedida” se multiplicam.

No entanto, o questionamento que fica é se a infidelidade com a obra adaptada é, realmente, o único fator determinante na má recepção por parte da crítica e do público conhecedor de uma adaptação. A análise contemporânea revela que, embora a fidelidade ao texto original seja frequentemente utilizada como parâmetro de avaliação, especialmente por leitores ou espectadores mais conservadores, ela não esgota a complexidade das reações negativas. Assim demonstra-se importante especular sobre outros fatores determinantes, deslocando o foco da “falta de fidelidade” para um campo mais amplo, em que elementos do contexto sócio-histórico e das dinâmicas de poder também influenciam o julgamento das adaptações.

Nesse cenário, questões como raça e gênero emergem como aspectos centrais. Muitas adaptações passam a ser criticadas não só por alterações narrativas, mas por ousarem desafiar representações tradicionais, seja ao promover maior diversidade étnica, seja ao dar protagonismo a personagens femininas ou a outras identidades historicamente marginalizadas. Essas decisões de *casting* ou de

abordagem temática nem sempre encontram aceitação integral, sendo por vezes consideradas “empecilhos” por parte de um público que associa autenticidade a padrões estabelecidos. Tal postura evidencia uma resistência à transformação dos imaginários coletivos e denuncia como expectativas sobre raça e gênero ainda moldam a percepção de valor artístico nas adaptações.

Deste modo, esse questionamento será investigado em contraste a uma análise desenvolvida a partir da série adaptada *Bridgerton*, enquanto examina processos que se conectam às discussões sobre raça, como o *racebending* e o *color-blind casting*, além de outros aspectos sociais sobressalentes nas narrativas analisadas. Assim, iremos nos aprofundar em reflexões e estudos que têm como objetivo mapear essas práticas alimentadas pelo racismo estrutural, criando uma base para entender como esse fenômeno se manifesta atualmente na mídia, especialmente em adaptações.

Esta pesquisa utiliza uma abordagem qualitativa para analisar processos de racialização em adaptações midiáticas contemporâneas, com ênfase no processo de adaptação dos livros da série *Bridgerton* para a produção televisiva da plataforma de *streaming* Netflix. Para a análise, serão utilizados os livros *O duque e eu* (2013), *O visconde que me amava* (2013), *Os segredos de Colin Bridgerton* (2014), bem como suas respectivas adaptações nas três primeiras temporadas da série *Bridgerton* da Netflix. Adicionalmente, será empregado de forma breve o livro *Rainha Charlotte: A história de amor que veio antes dos Bridgertons e que mudou a alta sociedade*, juntamente com a série spin-off *Rainha Charlotte: Uma História Bridgerton*, ambos pertencentes ao mesmo universo.

A análise propõe examinar, de forma crítica e comparativa, como elementos raciais e demais aspectos sociais, como gênero, classe e casamento, são ressignificados no processo de adaptação das obras literárias para o audiovisual, identificando não apenas as transformações e permanências, mas também os tensionamentos que emergem desse movimento. Nesse sentido, busca-se compreender de que maneira a transposição para as telas pode tanto reproduzir quanto subverter estruturas sociais e narrativas consolidadas no texto de origem, evidenciando escolhas estéticas e ideológicas.

Para fundamentar essa discussão, o estudo recorre aos referenciais de Linda Hutcheon (2013), Julie Sanders (2015) e Robert Stam (2008), cujas abordagens sobre teoria da adaptação possibilitam analisar os limites e potencialidades da transposição

entre mídias. Além disso, insere-se o diálogo com autores como Stuart Hall (2016), Michelle Perrot (2007) e Virginia Woolf (2022), cujos trabalhos sobre representação, identidade e relações sociais servem de lente para avaliar o modo como questões de raça, gênero e classe são apresentadas, tensionadas ou silenciadas nas adaptações.

Para fundamentar as análises, são mobilizadas fontes variadas, como artigos acadêmicos, entrevistas, críticas e materiais de bastidores. Dessa forma, a metodologia adotada possibilita uma compreensão crítica das múltiplas camadas envolvidas no processo adaptativo, evidenciando como as adaptações têm o potencial de tanto reforçar quanto questionar estruturas sociais, relações de poder e imaginários culturais em constante transformação.

Este trabalho inicia-se com a introdução, seguida pelo desenvolvimento, que se desdobra em três capítulos. No primeiro capítulo, são explorados os estudos teóricos sobre adaptação, com ênfase especial no conceito de fidelidade explorado durante o processo de adaptação de uma obra para outro suporte midiático. O segundo capítulo dedica-se à representação racial na mídia, destacando os principais processos de racialização que ocorrem nesse contexto, como a prática do *blackface*, o *racebending* e o *color-blind casting*. Por fim, o terceiro capítulo centra sua análise em *Bridgerton*, contextualizando a presença da nobreza racializada e investigando os impactos das escolhas de adaptação, sobretudo nos processos de racialização, relações de gênero, amor, sexualidade, classe social e poder.

1. ADAPTAÇÕES: DOS LIVROS AOS STREAMINGS

A palavra Adaptação, segundo o *Dictionnaire illustré latin-français* (1934) de Félix Gaffiot, vem da palavra em latim *adaptare*, uma flexão de *Adaptō*, palavra formada pelo prefixo *ad* (para, em favor de, em) e *aptō* (ajustar, preparar, adequar). Conforme o dicionário *Michaelis on-line*, é o efeito ou produto de uma modificação dada por algum fator; o transporte de uma obra para outro gênero; e o “Processo pelo qual os indivíduos (ou as espécies) passam a possuir caracteres adequados para viver em determinado ambiente”¹.

Apesar do cunho científico, não aparenta uma definição clara e simples do que é uma adaptação midiática? Uma obra (ou produto) retirado de um ambiente (suporte) e colocado em outro, em que é necessário que haja uma adequação às necessidades deste novo espaço. Assim a obra se transforma, em prol de sua “sobrevivência”, em outras palavras, pela continuidade da sua narrativa.

As adaptações acompanham a história das artes e das culturas, sendo um fenômeno presente desde tempos remotos. Grandes nomes da literatura, do teatro e da música já recriaram narrativas a partir de obras anteriores, apropriando-se de relatos tradicionais para novos formatos e públicos. Shakespeare, por exemplo, flertou com diversas culturas e tradições, incluindo a mitologia grega, ao adaptar e reinventar histórias. Como aponta Hutcheon (2013, p. 22), “é evidente que as adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto. Ésquilo, Racine, Goethe e Da Ponte também recontaram histórias conhecidas em novas formas.”

A autora Julie Sanders, em seu livro *Adaptation and Appropriation* (2015), aborda como obras literárias são transformadas pelas adaptações e apropriações através do tempo e como esse processo favorece tanto a continuidade cultural quanto a transformação da criatividade. Sanders acredita que a adaptação não é simplesmente uma transposição de uma obra para outro formato, mas também um ato criativo resultante da reinterpretação e adequação da obra para novos contextos culturais e históricos.

¹ O verbete citado está disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/adapta%C3%A7%C3%A3o/>>.

Nesse processo, adaptar envolve escolhas que podem transformar radicalmente o sentido, a recepção e a função original do texto. O novo contexto impõe ao adaptador o desafio de negociar entre manter aspectos essenciais da obra e responder às expectativas e valores de seu tempo, muitas vezes promovendo deslocamentos, cortes e acréscimos que podem problematizar ou até contradizer o conteúdo de origem. Dessa forma, a adaptação se configura como um espaço de tensão entre fidelidade e liberdade criativa, carregada de intencionalidades, negociações e possíveis conflitos, que interroga os próprios limites do fazer artístico ao propor novas camadas de significado sobre materiais já existentes.

Por outro lado, apropriação se refere ao processo de tomada de ideias e aspectos narrativos de uma obra para incorporá-los a uma nova obra, que pode tanto subverter quanto homenagear o autor e a obra original. Diferentemente da adaptação, que busca manter uma relação mais próxima e respeitosa com a obra adaptada, a apropriação pode promover mudanças profundas no propósito da narrativa. Isso ocorre porque ela insere os elementos apropriados em novos contextos políticos e culturais, muitas vezes transformando significativamente seu sentido ou sua função. Sanders afirma que tanto a adaptação quanto a apropriação envolvem a preservação de certos elementos narrativos, ao mesmo tempo em que permitem a inclusão de novas ideias e temas, possibilitando que a obra dialogue com diferentes períodos históricos e públicos. Entretanto, a diferença principal está no grau de liberdade: enquanto a adaptação procura ser mais fiel à matriz, a apropriação se mostra mais aberta à reinvenção e reinterpretação radical do material original.

Sanders (2015) revela em seu capítulo *Here's a strange alteration': Shakespearean Appropriations* (Aqui está uma estranha alteração: apropriações shakespearianas) como William Shakespeare e suas obras exemplificam perfeitamente esse processo de adaptação e apropriação ao longo da história. Ela destaca que desde que as obras de Shakespeare foram escritas, elas têm sido reinterpretadas e adaptadas ao longo dos séculos, uma prática comum ao próprio autor, segundo Hutcheon (2013):

No entanto, é evidente que as adaptações são velhas companheiras: Shakespeare transferiu histórias de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto. Esquilo, Racine, Goethe e da Ponte também recontaram histórias conhecidas em novas formas (p. 22).

Shakespeare constantemente se utilizava de mitos, folclore e tradições literárias para criar seus textos e peças. Por exemplo, *Sonho de uma noite de verão* apresenta claras influências da mitologia grega, principalmente ao utilizar personagens já conhecidos dos mitos gregos como o herói Teseu e a rainha Hipólita, um casal que tem como cenário a grande cidade de Atenas (Sanders, 2015).

Sanders acredita que as obras de Shakespeare oferecem uma caixa preciosa de narrativas abrangentes e personagens complexos que se conectam com os mais variados públicos em diversas épocas e sociedades. Adaptar Shakespeare, assim, trata-se de tornar o seu trabalho adequado a novos espaços, preenchendo-o com significados e ideologias com o passar do tempo. Desde autores que homenageiam as obras de Shakespeare, até iconoclastas reescrevendo suas narrativas com influências políticas, a apropriação e adaptação shakespeariana demonstra não apenas um contraste entre tradição e evolução, mas também como a adaptação aparenta um campo rico em possibilidades para abordar e transformar narrativas sob as perspectivas e vontades do sujeito adaptador.

Acerca da apropriação de narrativas shakespearianas, Hutcheon (2013) argumenta:

Na Alemanha, por exemplo, as obras de Shakespeare foram apropriadas por traduções românticas e, através da afirmação da afinidade germânica do bardo, utilizadas para gerar uma literatura nacional alemã. Por estranho que possa parecer, é por essa razão que as peças do maior dramaturgo dessa cultura inimiga continuaram sendo encenadas — com variações significativas que poderiam ser chamadas de adaptações — durante as duas Grandes Guerras. Os nacional-socialistas, de fato, tornaram essas obras tanto políticas, acentuando nas tragédias a subordinação dos valores privados aos interesses públicos, quanto heroicas, com o predomínio dos temas de liderança (p. 54).

Hutcheon discute como adaptações de obras literárias podem expor aspectos do contexto histórico e cultural em que são concebidas. Ela exemplifica tomando as diversas adaptações que o livro *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, ganhou ao longo da história para os mais diversos meios, como teatro, cinema e TV. Todas essas adaptações constantemente se aproveitam de elementos vagos na obra adaptada, como, por exemplo, o “mal” personificado pelo personagem Edward Hyde, que pode se manifestar por apreensões comuns ao contexto social da época. Na adaptação de 1920, esse “mal” é relacionado à decadência da moral humana perante o consumo de álcool durante a Lei Seca, enquanto a versão de 1971 trata o impacto social do feminismo após os anos 1960.

Atualmente, tornou-se mais evidente o encontro existente entre adaptações e o período histórico, principalmente devido aos avanços tecnológicos significativos nas últimas décadas, que vêm redesenhando a forma como consumimos e compreendemos a arte. Assim, as adaptações, especialmente de obras clássicas (ou canônicas), não são mais restritas ao teatro e ao cinema tradicional, mas são expandidas para novos espaços digitais, como no caso das plataformas virtuais, videogames e experiências de realidade virtual/aumentada. Essa transformação tecnológica possibilita que adaptadores explorem novas dimensões de narrativa visual e interativas, proporcionando experiências cada vez mais imersivas. Deste modo, os elementos vagos nos textos adaptados não são apenas esclarecidos, mas também reinterpretados e reimaginados, com significados que expressam as preocupações e medos da contemporaneidade, tais como identidade em uma era digital, direito à privacidade e relacionamentos virtuais.

O contexto histórico e social atual, que é marcado por mudanças políticas e culturais rápidas, influencia como essas adaptações são produzidas e interpretadas. Podemos ver essas mudanças em como temáticas ligadas à diversidade, inclusão e representação ganham cada vez mais destaque em novas adaptações, enquanto há apenas oitenta e cinco anos, em 1940, a primeira pessoa negra a ganhar um Oscar, Hattie McDaniel era impedida de subir no palco para receber o prêmio.

Essas transformações afetam não apenas a sociedade, mas também a estrutura das adaptações. Hoje, adaptações não estão preocupadas apenas com o processo de transposição, elas se mostram atentas à necessidade de representar a diversidade de experiências humanas, de dar voz a grupos marginalizados, enquanto reconstróem narrativas para adequá-las a essas demandas, visando um encontro direto com um público global. Mas isso também está ligado à relação existente entre adaptações e a indústria midiática, discussão alimentada por Hutcheon e abordada posteriormente.

Robert Stam (2003, p. 348) aborda como as inovações tecnológicas na mídia, principalmente no cinema, conceberam um “novo espectador”, definido por presenciar experiências sensoriais e imersivas, o que redefine a forma clássica de interagir com a narrativa. Esse fato fica evidente em filmes *blockbusters* atuais, que dão mais importância para obras audiovisuais que se assemelham a videogames e vídeos da internet. Essas mudanças no cinema refletem uma evolução profunda na nossa

relação com o meio e o conteúdo, tornando evidente que a experiência sensorial e o impacto visual são os guias para o nosso consumo de entretenimento.

Esses *blockbusters*, filmes com grandes orçamentos e o uso crescente de tecnologias digitais, buscam transportar o público a um tipo de espetáculo audiovisual. Em muitos casos, isso resulta em experiências cheias e luzes e sons, em que a narrativa fica em segundo plano, tornando o objetivo central proporcionar não apenas um impacto visual, como também emocional, criando a sensação de que a experiência vivida é tangível. Acerca desta discussão, Stam (2003) argumenta:

O desenvolvimento das novas tecnologias audiovisuais representa um impacto dramático sobre praticamente todas as eternas questões confrontadas pela teoria do cinema: a especificidade, a autoria, a teoria do dispositivo, a espetatorialidade, o realismo e a estética. Exatamente como sugerido por Umberto Eco em *O pêndulo de Foucault*, que a literatura seria modificada pelo surgimento dos processadores de texto, da mesma forma o cinema e a teoria do cinema serão alterados irreversivelmente pelos novos meios (p. 349-350).

Essa transformação evidencia a tendência pós-moderna de fragmentação e desconstrução de narrativas tradicionais, em que a história é apresentada de maneira não linear ou acaba utilizando múltiplas perspectivas. Isso torna possível que a trama atue mais como suporte para momentos especiais. Em outras palavras, a narrativa serve somente como pano de fundo para explorar experiências estéticas singulares voltadas à criação de uma conexão emocional com o público, sem se importar com a continuidade ou sentido da trama (Hutcheon, 1991).

Dando continuidade a essa discussão, Hutcheon (2013) também aborda como a tecnologia influencia a adaptação, destacando o papel das novas mídias na ampliação das formas de representação. Ela observa que o público cria expectativas em torno da fidelidade na adaptação de obras canônicas e, especialmente, dos chamados “novos cânones”, como no caso das obras de J. R. R. Tolkien, Philip Pullman e J. K. Rowling. A forma com que cada indivíduo compreende mundos fictícios pode variar, ainda mais quando se trata de ficção, pois cada leitor ao entrar em contato com a obra cria imagens e interpretações únicas de elementos narrativos, como personagens, cenários e tramas descritas, influenciadas por suas experiências e criatividade.

Contudo, quando essas obras são adaptadas para um formato visual, como o cinema ou a TV, assim como no caso de *O senhor dos anéis*, dirigidos por Peter Jackson ou a série de filmes *Harry Potter*, elas oferecem a possibilidade de que esse

público comprove as suas interpretações e expectativas a partir de uma combinação de imagens, sons e performances, apoiando a imaginação do público a uma interpretação mais concreta e definida da narrativa. Essas adaptações são palimpsestos culturais, conforme descrito por Gérard Genette (2010), em que cada nova adaptação cria uma camada adicional de interpretação sobre as versões anteriores. Deste modo, elas não revelam apenas aspectos da narrativa que não foram compreendidos no passado, como também influenciam constantemente como essas narrativas são vistas ao longo do tempo. Por exemplo, em se tratando de *O senhor dos anéis*, de J.R.R. Tolkien, a forma com que Jackson construiu as paisagens da terra média geraram um ambiente familiar ao imaginário coletivo, o que faz com que as futuras gerações em contato com a obra explorem inicialmente a adaptação antes da obra adaptada.

Além disso, essas adaptações geram expectativas adicionais por parte do restante do público que aguarda ansiosamente a adaptação das suas obras, mas com uma ordem essencial, que haja fidelidade. Mesmo que exista uma compreensão de que a adaptação sofra com mudanças estruturais e criativas, esse clamor por fidelidade gerou, assim como as adaptações de clássicos ao longo da história, camadas de discussões que exploram cada personagem dentro dos processos de adaptação. Assim, a seguir discutiremos essa busca interminável pela chamada “fidelidade” na adaptação, abordando as exigências de cada persona envolvida: o autor, o adaptador e o público.

1.1 A busca pela (in)fidelidade

A ideia de fidelidade tem sido o cerne de diversos debates acerca de adaptação, principalmente ao se tratar da transposição de obras literárias para o cinema ou outros suportes. Historicamente, a fidelidade é compreendida como uma forma de correspondência entre a adaptação e a obra adaptada, sendo o foco aspectos narrativos e estruturais, como enredo, personagens, ambientação, entre outros. Esse parâmetro é usado com frequência tanto pela crítica quanto pelo público conhecedor (aqueles que têm conhecimento da obra adaptada) e gera expectativas acerca do produto da adaptação. Ambos alimentam a crença de que há uma essência que deve ser preservada durante o processo de adaptação. Contudo, essa ideia tende a tratar a obra adaptada como única e exclusiva referência no processo, o que ignora

os diversos fatores que influenciam a transposição, como especificidades da nova mídia e dos contextos nos quais a adaptação está inserida.

Para Linda Hutcheon (2013), os adaptadores desejam mais que a simples replicação de uma narrativa existente. Na verdade, eles enfrentam frequentemente críticas e comparações estéticas e até mesmo morais, pois decidem encarar o desafio que é o processo de adaptação. Eles embarcam numa busca por formas alternativas de expressão e reinterpretação de temas e enredos clássicos para diversos públicos e suportes, o que torna evidente que existem mais critérios influenciando o processo do que apenas o transporte de uma obra para outro espaço.

A adaptação não deve ser apenas tratada como uma simples cópia ou tradução de uma obra, muito menos deve ser diminuída a uma comparação tendenciosa com a obra adaptada. Na verdade, existe uma grande variedade de fatores que influenciam a motivação, o suporte e as decisões tomadas pelo adaptador (Hutcheon, 2013). Primeiro, existe o fator econômico: adaptações se constroem com frequência sobre apostas seguras, utilizando o reconhecimento e o público alcançado por essas obras que podem até ser premiadas, como no caso dos chamados *best-sellers*, como *Harry Potter*, de J.K. Rowling ou seus famigerados universos e personagens, como em franquias de TV como *Star Wars* e jogos de videogame como *The Witcher*, recentemente adaptada para série pela Netflix. Ademais, a procura por retorno financeiro não garante sucesso, uma vez que nem toda adaptação consegue alcançar o mesmo desempenho na crítica ou no mercado, por mais que haja o envolvimento de grandes corporações midiáticas (Hutcheon, 2013).

Ainda, existem as restrições legais ligadas à propriedade intelectual, uma vez que a legislação procura proteger o criador da obra adaptada e os interesses dos adaptadores, possibilitando a criação de um espaço de debate sobre autoria, direitos e os usos permitidos da obra. Neste caso, adaptações podem ser tratadas como obras derivadas, tornando-se alvos de disputas judiciais, principalmente quando irrompem o limite de inspiração e entram no espaço de cópia. Além disso, é importante considerar as questões pessoais, criativas e até mesmo afetivas do adaptador. Adaptações nascem, em diversas situações, de experiências íntimas, como a vontade de criar uma homenagem, revisitar uma narrativa, atualizar, recriar e até mesmo subverter uma obra que causou um grande impacto emocional em seu adaptador.

Dilson Devides (2018) destaca um fator adicional de grande importância, especialmente diante da realidade contemporânea – a tecnologia:

A intransigência de parte daqueles que ainda hoje sustentam a fidelidade como um parâmetro para analisar adaptações dá-se, entre outros aspectos, pelo desconhecimento, das mudanças tecnológicas ocorridas no intervalo entre obra adaptada e adaptação (2018, p. 460).

Com o passar do tempo, as mudanças nas formas de produção, distribuição e recepção de adaptações alteraram significativamente as possibilidades narrativas, estéticas e até mesmo a forma como o público se conecta a essas obras. Assim, quando críticos e espectadores desconsideram essas evoluções tecnológicas, acabam julgando adaptações de maneira anacrônica e antiquada, exigindo uma fidelidade absoluta irreal e desconsiderando os desafios e possibilidades oferecidos pelo novo suporte. Segundo Hutcheon (2013), ao pensarmos na análise de adaptações, é importante adotar uma postura que vá além do simples uso da fidelidade ao texto adaptado como único critério válido. A adaptação precisa ser entendida como um processo dinâmico e contínuo de acordos criativos, econômicos e legais, que dão origem a obras que, muitas vezes, se distanciam radicalmente da obra da qual se originaram.

Por que alguém adentraria voluntariamente essa briga moralista para se tornar um adaptador? O que motiva os adaptadores, sabendo que seus esforços não só serão comparados a versões imaginárias, numa competição que só existe na cabeça de algumas pessoas, como também serão vistos como faltosos? (HUTCHEON, 2013, p. 125).

O questionamento de Hutcheon surge do conhecimento de que o trabalho de adaptadores é abordado constantemente com suspeita e até mesmo menosprezo, quando são atingidos com críticas embasadas em ideias rígidas e em comparações constantes de suas obras com a “versão dos sonhos”, que, diversas vezes, só é tangível na imaginação do público mais apegado à fonte da narrativa. Isso surge diante da recepção de adaptações como transgressões que ferem a imaculada narrativa que deveria ser livre de qualquer alteração ou reinterpretação. Hutcheon traz à tona o paradoxo do adaptador, no qual ele deve encarar o desafio tendo consciência de que sua obra será comparada com as versões idealizadas e irá lidar com severas críticas, enquanto, ao mesmo tempo, estará atuando em um processo criativo ousado que pode lhe trazer reconhecimento e satisfação pessoal e profissional.

Embora existam várias formas retóricas que a fidelidade em adaptações assuma, ela ainda é tratada como um aspecto valioso nos estudos de cânones adaptados e nas percepções do público. Contudo, como Álvaro Hattnher (2013) nota,

“a noção de fidelidade como parâmetro em estudos de adaptação não se sustenta”, uma vez que a expectativa de uma correspondência perfeita entre adaptação e obra adaptada não leva em conta o processo complexo que ocorre. Ademais, Hattnher argumenta que o real foco das reflexões deveria ser voltado a evidenciar, principalmente para o público externo ao meio acadêmico, que, apesar do desejo de fidelidade constante, ele é inviável. Isso se deve não apenas às várias mediações envolvidas na adaptação, como também ao fato de que os significados resultantes de qualquer texto estão sujeitos a uma frequente instabilidade e diversas interpretações (Hattnher, 2013).

Para Hattnher, embora muitas vezes as adaptações causem desconforto e desagrado ao público, a realidade é que a maior parte dos filmes consumidos atualmente são adaptações de obras provenientes de outros suportes. O que demonstra um desejo do público por novas versões e até mesmo novos capítulos da história já conhecida. Hattnher chama esse fenômeno de “fome de narrativas”, um desejo por histórias que aumenta significativamente a produção de adaptações, o que faz com que o público compreenda que se trata de um simples movimento para levar uma narrativa do livro para o cinema, por exemplo.

Atualmente, é um processo que envolve múltiplos vetores, no qual existe um diálogo constante e intertextual entre obras de diversos suportes, tais quais livros, HQs, filmes, videogames e séries de TV. Tomemos como exemplo a nova série de anime japonesa *Anne Shirley* (2025), uma adaptação da obra *Anne de Green Gables* (1908), de Lucy Maud Montgomery que não apenas dialoga com a obra literária, mas também com outra adaptação japonesa mais antiga, a série animada *Anne of Green Gables* produzida em 1979. Logo, cada nova adaptação ou reinterpretação não apenas expande, como aprofunda e desenvolve o universo dentro da narrativa, o que privilegia a definição de Henry Jenkins de “narrativa transmidiática”: histórias que se transformam e se complementam em vários suportes e meios (Hattnher, 2013).

Imaginemos uma situação hipotética em que acabamos de sair de uma sala de cinema, após termos assistido a um filme adaptado de um romance. Muito provavelmente, uma das expressões mais comuns que ouviríamos dentre os espectadores seria: “o livro é melhor do que o filme”. Expressão genérica com a qual se deve tomar alguns devidos cuidados, pois não apenas espectadores ou leitores leigos como também leitores e espectadores supostamente proficientes ainda caem na armadilha dessa comparação superficial (Prochner, 2023, p. 12).

Historicamente, o cinema teve seu surgimento sob grande influência dos romances do século XIX, o que influenciou os roteiristas e diretores a se focarem ao desafio de levar obras literárias para os telões do cinema. No início, pesquisadores da área acreditavam na existência de uma relação codependente entre textos literários e obras cinematográficas, levando a tomar a fidelidade como um parâmetro válido para adaptações. Contudo, com o desenvolvimento dos estudos do cinema, surgiram novas perspectivas que voltaram o debate para aspectos mais apropriados, por conta das especificidades do suporte cinematográfico (Prochner, 2023).

Prochner (2023) argumenta que os recursos do audiovisual, que são cada vez mais sofisticados pelos avanços tecnológicos, aumentam as possibilidades narrativas com o uso de elementos artísticos importantes, como efeitos sonoros, montagem, fotografia, cortes e efeitos de imagem, entre outros. O que permite uma imersão na narrativa maior do que a permitida pela leitura de uma obra literária. A partir disso, torna-se evidente que adaptar não se resume a uma transposição rápida e prática, nem implica a simples sobreposição de uma obra sobre a outra, como se houvesse necessariamente um suporte “melhor” ou “pior”. Essa perspectiva ignora as possibilidades e liberdades criativas que cada meio proporciona, além de fragilizar a relação existente entre diferentes gêneros, como o livro e o cinema.

De acordo com Robert Stam, em seu livro *A literatura através do cinema* (2008), a crítica especializada tende a tomar uma postura negativa quando o tema “adaptação” vêm à tona, fazendo questão de esclarecer a sua crença de que o cinema estaria arruinando a literatura. Assim, seu vocabulário é geralmente preenchido com termos injuriosos como: infidelidade, traição, deformação, vulgarização, adulteração e até mesmo profanação. Todos compartilhando do mesmo ideal, de que livros são superiores em uma hierarquia criada em um imaginário classista. Assim, esse pensamento discriminatório apresenta o cinema como um gênero invasor e corrompedor, impedindo que a adaptação seja vista como é: um ato de (re)criação em outro espaço.

Apesar da ideia de fidelidade possuir algum fundamento, como a expressão de decepção dos leitores diante de filmes que não abordam certos elementos narrativos ou estéticos da obra adaptada, é imprescindível que seja reconhecido os limites deste conceito. Assim, Stam (2008, p. 20) argumenta que “algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade

de algumas adaptações e a parcial persuasão da ‘fidelidade’ não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico”.

A ideia de fidelidade, que durante muito tempo foi o centro dos estudos sobre adaptação, foi abalada pelos avanços teóricos nos estudos literários e midiáticos. Com a preocupação com a fidelidade se tornando menos importante, pesquisadores passaram a focar em outros aspectos considerados mais relevantes, como a questão de uma obra ser totalmente original ou não, partindo da ideia de que toda narrativa é influenciada por outras. Dessa forma, os debates se tornaram mais flexíveis. Em vez de discutir apenas se uma adaptação é fiel ou não, passou-se a considerar mais importante refletir sobre como um filme pode criar algo “original” a partir de um livro, sem se prender a uma cópia exata do texto original.

A *teoria da intertextualidade*, criada por Julia Kristeva a partir do “dialogismo” de Bakhtin, contribui para essa mudança de pensamento ao destacar o contínuo encontro entre os textos, em vez de exigir fidelidade estrita de um texto adaptado em relação à sua fonte. Essa perspectiva facilita a realização de estudos menos discriminatórios, nos quais adaptações são vistas como parte de um circuito de referências, releituras e citações, explorando todos os sentidos de cada obra. Ademais, o conceito bakhtiniano do autor como harmonizador de discursos já existentes e a visão foucaultiana que relativiza o autor em direção a um “anonimato difuso do discurso” (Stam, 2008, p. 21), reforçam a compreensão da arte como um processo discursivo e baseado em colaboração. Bakhtin nos leva a compreensão de que a expressão artística é uma “construção híbrida”, combinando palavras, vozes e perspectivas distintas, o que se torna ainda mais claro no cinema, onde o trabalho coletivo é a alma da produção do filme.

Por isso, a originalidade total, tanto na literatura quanto no cinema, além de ser impossível de alcançar, também deixou de ser o aspecto mais importante para valorizar uma adaptação. Se nem a literatura exige que tudo seja completamente original, então uma adaptação que muda ou “trai” o “original” não precisa mais ser vista como um grande problema. Assim, a adaptação deve ser compreendida e apreciada como um processo criativo, em que acontecem colaborações, novas interpretações e trocas constantes com outras obras (Stam, 2008, p. 21).

Esse debate sobre originalidade e intertextualidade pode ser observado nas sagas literárias *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, e *Cinquenta Tons de Cinza*, de E. L. James, ambas adaptadas para o cinema. Antes de se tornar um *best-seller*, o

romance *Cinquenta Tons de Cinza* foi criado originalmente como uma *fanfiction* inspirada em *Crepúsculo*, chegando a utilizar os mesmos nomes dos personagens principais. Apesar de E. L. James ter alterado vários elementos narrativos para publicar os livros como uma obra “original”, muitos aspectos centrais da história foram mantidos até a versão final. Já Stephenie Meyer escreveu *Crepúsculo* a partir de uma adaptação do mito dos vampiros para um contexto contemporâneo e juvenil, reinventando um tema já consagrado pela literatura clássica e pelo cinema, como em *Drácula*, de Bram Stoker, *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu e *Nosferatu*, de 1922.

Um processo semelhante pode ser observado no fenômeno *Wicked*. A história, que atualmente se consolidou como uma duologia cinematográfica, tem origem no romance *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West* (1995), de Gregory Maguire, obra que, por sua vez, reinterpreta personagens e eventos do clássico *O Mágico de Oz*. Além disso, antes de alcançar grande projeção, o universo de *Wicked* circulou também em formatos de releitura e escrita de fãs, ampliando o diálogo com o texto original. Posteriormente, o livro foi adaptado para um dos musicais mais premiados da Broadway, que ganhou montagens internacionais, incluindo produções realizadas no Brasil.

Gérard Genette, em seu livro *Palimpsestos: Literatura de Segunda Mão*, publicado originalmente em 1982, amplia o conceito de intertextualidade ao apresentar o termo “transtextualidade”, que inclui todas as possíveis conexões que podem existir entre textos. Dentro desse conceito, destaca-se a ideia de “hipertextualidade”, especialmente relevante para as reflexões acerca das adaptações. Para Genette, o hipertexto é todo texto recente, como um livro ou filme adaptado, que surge de um texto anterior, do qual se apropria e transforma, chamado de hipotexto.

Essa abordagem abre espaço para abandonar o rigor excessivo associado à ideia ultrapassada de “fidelidade”, permitindo análises mais significativas. Mais do que julgar se uma adaptação age com fidelidade ao texto original ou não, é importante perceber como ela se relaciona com outros textos, as novas camadas de sentido que cria, os espaços que preenche e aqueles que deixa vagos, bem como as respostas que oferece em diversos aspectos fundamentais no processo de transposição.

Em síntese, ao abordarmos o fenômeno das adaptações a partir da perspectiva da intertextualidade e da transtextualidade, consideramos que a fidelidade ao texto adaptado deixa de ser o critério mais importante e válido para avaliar o valor ou o

significado de uma adaptação. O diálogo, seja claro ou sutil, demonstra o valor do processo criativo, que atribui marcas próprias às adaptações, além daquelas originadas da obra-base, criando camadas de sentido que dialogam com contextos históricos, culturais e estéticos variados. Ao compreendermos a adaptação como uma prática de reinvenção, abrimos espaço para prestigiar tanto a originalidade quanto a conexão com a tradição, reconhecendo não apenas uma relação de dependência, mas de contribuição fundamental para a vitalidade das narrativas na literatura, no cinema e nas mais diversas mídias.

1.2 Adaptações e as plataformas de *streaming*

Tem-se notado, nos últimos anos, uma grande mudança na forma como conteúdos midiáticos audiovisuais são produzidos, distribuídos e consumidos. Apesar de avanços significativos na mídia ter transformado o setor, como o surgimento da TV a cabo, do VHS e do DVD, essa transformação não foi tão colossal quanto a revolução causada pelo *streaming*, “o futuro da indústria audiovisual”, como destacado por Lindoso e Andrade (2017).

Neste novo cenário, produtores são desafiados a pensar formatos mais adaptados à lógica do consumo digital, predominantemente *on-demand* (sob demanda, em português). O conteúdo passa a ser acessado por meio de múltiplos dispositivos, de smartTVs a smartphones, aumentando as possibilidades de acesso e personalização conforme a rotina e as predileções do espectador.

Acerca da definição de *Streaming*, Fontaniello e Bulhões (2022), explica:

Streaming é, por óbvio, o gerúndio de *stream*, que na origem caracteriza o fluxo de água que corre naturalmente por uma rota fixa formada por um canal; também pode ser usado para fluxo de coisas e pessoas; na tradução genérica: fluxo contínuo. Definição essa que já explica por que o termo foi adaptado para uso no fluxo de conteúdo audiovisual pela internet.

Streaming é uma tecnologia que permite a transmissão e o consumo de conteúdos digitais, como vídeos, músicas e jogos, pela internet de forma contínua e instantânea, sem a necessidade de baixar os arquivos para o dispositivo do usuário. Plataformas de *streaming*, como Netflix, Spotify e Amazon Prime Video, oferecem acesso sob demanda a um vasto catálogo de conteúdos, que podem ser assistidos ou ouvidos em diversos dispositivos conectados. Assim, a experiência do usuário torna-se mais fluida, imediata e conveniente, dispensando até mesmo o deslocamento

a cinemas ou o empréstimo em videolocadoras, atividades que, há poucas décadas, eram centrais ao consumo audiovisual.

Fontaniello e Bulhões (2022), argumentam:

As plataformas de *streaming* são tidas como uma alternativa ao *broadcasting*, já que nesta etapa de mercado o consumidor busca uma maior variedade de conteúdo, facilidade de acesso e a possibilidade *on-demand*, coisas que a TV tradicional não proporciona, mesmo em canais por assinatura.

Um dos exemplos mais simbólicos desse novo modelo, *one-drop* ou “modelo Netflix”, é a disponibilização de temporadas completas de séries de uma única vez, permitindo ao usuário “maratonar” episódios conforme sua vontade, o que gera um contraste com o lançamento semanal, ainda praticado pelo *broadcasting* (radiodifusão) e, mais recentemente, resgatado por algumas plataformas como o Disney+ em determinadas produções (Castellano; Meimaridis, 2021).

O contexto que favoreceu essa nova configuração midiática envolve a consolidação da internet como principal meio de difusão, a transformação do mercado de produção de ficção audiovisual ao longo das últimas décadas e a evolução do próprio conceito de streaming, cuja definição precisa ser revisitada para acompanhar as novas dinâmicas do setor. Para Fontaniello e Bulhões (2022), não basta, ainda, comparar *streaming* a video *on-demand* (VOD), é preciso entender que o VOD é uma característica, e não sinônimo, das plataformas de *streaming* contemporâneas. Outro aspecto importante, é o surgimento e a valorização crescente das produções originais, nativas dessas plataformas, e não apenas a migração de conteúdos do modelo tradicional, como foi feito inicialmente.

O consumo de conteúdos por meio de plataformas de streaming provocou uma profunda transformação cultural, especialmente nas formas de se assistir produções audiovisuais. Destaca-se, nesse contexto, o fenômeno do *binge-watching*, termo amplamente difundido para designar o hábito de assistir a vários episódios de uma série em sequência, prática que ganhou popularidade no Brasil como “maratonar séries”. O próprio termo traz à tona a ideia de intensidade e continuidade, apropriando-se do universo esportivo das maratonas para descrever a nova relação estabelecida entre espectador e conteúdo, agora aumentada pelos serviços *on-demand* (Alves, 2018).

Esse fenômeno não surgiu isoladamente, mas está intimamente ligado à evolução tecnológica e à mudança de paradigma na indústria midiática. Até meados

dos anos 1990, a produção audiovisual era voltada quase que exclusivamente para a televisão, que, por sua vez, ditava formatos, públicos e horários por meio de grades fixas de programação (Alves, 2018). Para Fontaniello e Bulhões (2022), com o avanço da internet e das tecnologias digitais, observa-se um deslocamento gradual desse eixo de produção para um contexto multimídia e multiformato, no qual os conteúdos passam a ser emitidos não só pela televisão tradicional, mas também pela internet. Isso possibilita ao espectador acessar séries, notícias e outros produtos audiovisuais tanto em computadores quanto em celulares, a qualquer tempo e lugar, permitindo-lhe ter aquilo que sempre desejou: controle.

Ademais, essa transição do padrão tradicional televisivo para o *streaming* representa não só uma mudança tecnológica, mas também uma redefinição da relação do público com o audiovisual, estabelecendo um novo marco para a produção e o consumo de conteúdo na era digital.

No caso específico do cinema, observa-se que, em menos de 15 anos, todos os padrões de tecnologia analógica seculares, embora aperfeiçoados, foram alterados e substituídos por dispositivos eletrônicos digitais. As transformações atravessam de forma irreversível a tríade produção-distribuição-exibição, núcleo central da atividade cinematográfica, e realimentam um ciclo de tensões e rupturas. (BARONE, 2013, p. 44)

Segundo Fontaniello e Bulhões (2022), para entender a constituição das principais características das produções ficcionais distribuídas via *streaming*, é importante retomar o momento em que o conteúdo televisivo passou a ser tratado com o mesmo rigor artístico das produções cinematográficas. Segundo os autores “Isso se deu, principalmente, no fim dos anos 1990, mais especificamente quando a HBO lançou a série *Oz* e, em seguida, *The Sopranos*” (p. 243), revolucionando o mercado ao levar para dentro da casa dos assinantes tramas complexas, personagens profundos e uma clara preocupação estética. Assim, com produções grandiosas, a HBO estabeleceu um novo padrão de produção, marcado pela narrativa sofisticada, pela estética apurada e pela ousadia temática, características que influenciariam irreversivelmente toda a indústria audiovisual.

Game of Thrones, por exemplo, segundo a revista Rolling Stone, alcançou enorme lucratividade, especialmente após o lançamento do streaming próprio da

HBO, somando cerca de US\$ 3,1 bilhões apenas em assinaturas². Além disso, o custo de produção por episódio também cresceu: de US\$ 5 a 6 milhões na primeira temporada, para US\$ 8 milhões na segunda, que trouxe o icônico episódio *Batalha da Água Negra*. Já a sexta temporada custou US\$ 10 milhões por episódio, a sétima atingiu cerca de US\$ 14,2 milhões, e a oitava chegou ao recorde de US\$ 15 milhões por episódio. O fruto desses altos investimentos foi o aumento no lucro por episódio, que subiu de US\$ 19 milhões para US\$ 88 milhões, com destaque para a sexta temporada, considerada a mais lucrativa.

Esse movimento iniciado pela HBO ajudou a mudar tanto o mercado quanto a forma como as pessoas veem o valor das produções feitas para a televisão. Isso abriu caminho para que, anos depois, as plataformas de streaming começassem a investir em séries de alta qualidade. O fenômeno ficou ainda mais forte com a chegada de serviços como Netflix, Prime Video e Hulu, que passaram a competir com a TV tradicional.

Mais recentemente, o cenário se tornou ainda mais competitivo com a entrada de conglomerados tradicionais da indústria de entretenimento, como Disney e Warner Bros. Discovery, que passaram a consolidar suas próprias plataformas de streaming. Essas empresas que apresentam um diferencial: além de apostar em novas produções exclusivas, oferecem ao público vastos catálogos cinematográficos e televisivos, construídos ao longo de décadas. Assim, Disney+ e HBO Max, por exemplo, trazem consigo o prestígio de marcas históricas e o apelo nostálgico de obras clássicas, competindo não somente em termos de inovação e praticidade, mas também na disputa simbólica por relevância cultural.

Atualmente, fica evidente que as plataformas de *streaming* se consolidaram como o epicentro produtivo e distributivo do mercado audiovisual global, fenômeno intensificado, sobretudo, pelo fechamento temporário das salas de cinema durante a pandemia de Covid-19. Para Barro e Fontaniello (2023, p. 113), essa circunstância “acelerou, de uma certa maneira, a dominância dessa mídia sobre o cinema, por exemplo”, redefinindo prioridades estratégicas das empresas do setor e alterando tanto as dinâmicas de produção quanto os modos de consumo por parte do público.

² Dados apresentados pela revista Rolling Stone Brasil na matéria “Quanto dinheiro Game of Thrones rendeu para a HBO?”, estão disponíveis em: <<https://rollingstone.com.br/noticia/quanto-dinheiro-game-thrones-rendeu-para-hbo/>>.

De acordo com Faria (2020):

Com o início da pandemia, e consequentemente o isolamento social, nossos hábitos de consumo e comportamentos foram extremamente afetados. Atividades antes corriqueiras, como frequentar restaurantes, bares, show, parques, cinemas e etc, foram retiradas do cotidiano. Assim, novas possibilidades tornaram-se opção, para tentarmos nos manter mais próximo de antigos hábitos. Diante das incertezas, o entretenimento on-line tornou-se uma forma de consumo de conteúdo, lazer e também distração e isso passou a ser seguido como o “novo normal” pela população mundial (p. 25).

Deste modo, os conteúdos sob demanda se tornaram companheiros da população durante a pandemia. Conforme reportagem da Forbes Brasil³, no primeiro ano da pandemia, plataformas de streaming como registraram um crescimento sem precedentes: em 2020, a Netflix ganhou cerca de 16 milhões de novos assinantes no mundo inteiro apenas no primeiro trimestre, e o Brasil foi um dos mercados de maior destaque nesse avanço. Outra pesquisa, realizada pela Kantar IBOPE Media apontou que, durante o isolamento, 73% dos brasileiros passaram a consumir mais conteúdo por streaming, com o tempo médio de consumo subindo de 37 minutos diários para 1h49.

Com acesso cada vez mais frequente e duradouro, essas plataformas desenvolvem um funcionamento que se assemelha a ecossistemas próprios, onde o conteúdo é constantemente monitorado e ajustado de acordo com os hábitos dos espectadores, preferências regionais e potencial de viralizar nas redes sociais. O ciclo de vida de séries, filmes ou documentários depende muito desse acompanhamento, o que pode levar tanto à renovação quanto ao cancelamento rápido dos projetos, conforme sua performance diante dos critérios de sucesso e lucro das plataformas.

Essa lógica torna o processo de produção mais ágil e conectado: se um título faz sucesso, pode gerar novas temporadas, spin-offs e conteúdos extras (como livros, podcasts ou documentários sobre os bastidores). Além disso, pode fortalecer a marca e tornar o público mais fiel. Por outro lado, o fracasso de uma produção pode fazer com que seja interrompida, mas muitas vezes levanta discussões importantes no mercado e na academia, incentivando a pensar em novos caminhos, aprendizados e estratégias para produzir os próximos lançamentos e produtos.

Acerca desta discussão, Santos Neto (2024) declara:

³ Dados apresentados pela Forbes Brasil na matéria “Um ano depois do início da pandemia, plataformas de streaming contabilizam ganhos, disponível em: <<https://forbes.com.br/forbes-money/2021/03/um-ano-depois-do-inicio-da-pandemia-plataformas-de-streaming-contabilizam-ganhos/>>.

O cancelamento de produções audiovisuais tem se tornado uma ação recorrente na cultura do streaming. Tal fato pode estar atrelado a diversos fatores, como viabilidade econômica, licenciamento, baixa audiência dentre outros. Todavia, a falta de audiência parece se configurar como a justificativa mais aceitável. Percebe-se nos últimos anos um vasto repertório de produções audiovisuais, com expressivos índices de engajamento nas redes sociais, sendo descontinuadas pelas indústrias de mídia, sem mais explicações (p. 59).

Junto com as mudanças na forma de produzir e consumir conteúdo, também está mudando o tipo de material que chega ao público. Plataformas como Netflix, Prime Video, HBO Max e Disney+ têm investido, cada vez mais, em adaptações de obras conhecidas: livros famosos, jogos eletrônicos de sucesso e até quadrinhos com um grande público. Em vez de apostar em ideias totalmente novas e autorais, essas empresas preferem histórias que já são conhecidas por alguns públicos. Para Barros e Fontaniello (2023), assim conseguem aproveitar o reconhecimento dessas narrativas, atraindo comunidades já engajadas e diminuindo o risco de um desfalque financeiro em um mercado competitivo e caro.

Essa preferência por adaptações não se deve apenas ao fato de que públicos já familiarizados têm mais chance de assistir a essas obras, mas também é impulsionada pelo uso intenso de dados pelas plataformas. Os algoritmos coletam as preferências do público e, ao mesmo tempo, também são ajustados por essas escolhas. Além disso, as plataformas olham para as redes sociais, usando tendências, engajamento e debates para decidir onde investir e quais séries renovar ou lançar. Fontaniello e Bulhões (2022), argumentam que o cenário da mídia hoje é moldado por essa relação circular entre dados, gostos do público e decisões criativas, o que chamam de “cultura do algoritmo”.

Segundo Dias (2024), os algoritmos das plataformas de streaming analisam o comportamento dos usuários e identificam interesses comuns a partir de perfis semelhantes, utilizando a filtragem colaborativa para recomendar títulos alinhados a esses padrões. Como resultado, conteúdos que já possuem apelo ou reconhecimento junto a determinados públicos, como as adaptações, passam a ser frequentemente destacados. Esse direcionamento dos algoritmos não apenas amplia a visibilidade das adaptações, mas também contribui para fortalecer sua presença nas plataformas. Com isso, fica claro como a dinâmica entre streaming e adaptações é moldada por esses sistemas.

Contudo, esta não é a primeira estratégia criada e aplicada por plataformas para garantir sucesso e lucro através de seus empreendimentos. Diversas produções de uma gama de estúdios e plataformas de *streamings* procuram encontrar uma equação que conjugue inovação e satisfação de todos os públicos, principalmente aqueles que reivindicam representações mais abrangentes e até mesmo criativas, que são difíceis de entrar em suas estatísticas de lucros. A busca por essa fórmula perfeita parece ser constantemente testada e aperfeiçoada, seja com produções rápidas e despretensiosas que podem ser canceladas facilmente ou com grandes e caras produções que podem trazer desfalques significativos a essas empresas do entretenimento. Contudo, esta última se dá com grande preparo e estudo, pois qualquer passo errado pode gerar grandes consequências, como o cancelamento de outras produções.

De todo modo, estas produções estão intrinsecamente vinculadas ao principal objetivo das super corporações que as criaram: lucrar. Assim, tornou-se comum notar o lançamento contínuo de produções que buscam alcançar essa fórmula de sucesso, sendo um desses experimentos a série *Bridgerton* (2021) da plataforma de *streaming* Netflix.

Para Barros e Fontaniello (2023) as produções de plataformas de *streaming*, como a Amazon, lidam com o desafio de equilibrar inovação e atender o *Zeitgeist* (termo alemão traduzido para “espírito da época” determinado no marketing para definir as mudanças e necessidades da sociedade e mercado financeiro), que atualmente pede por inclusão de narrativas que contam com diversidade racial e étnica em suas produções. Logo, o surgimento de adaptações, como por exemplo, a série *Anéis do poder* (2022), adaptação da saga de livros *Senhor dos anéis*, com um elenco diverso não se dá despretensiosamente, mas prevendo a satisfação do seu público pertencente a minorias raciais/étnicas.

Os autores argumentam:

[...] a experimentação artística está em constante tensão com as exigências comerciais que se impõe às produções. Desta maneira, não sejamos ingênuos ao crer que uma empresa da envergadura da Amazon produz uma série com mais diversidade simplesmente porque é necessária a maior presença de pessoas negras e de mulheres nas séries e nos filmes. Na verdade, essa adequação é uma resposta ao mercado que, nesse momento histórico, exige mais diversidade em tela, algo que boa parte da opinião pública tende a concordar no *zeitgeist* que impera. Mesmo assim, há quem não concorde com essas mudanças em personagens fictícios e usam do

reconhecimento e apreço pela obra como uma forma de reafirmação de seus preceitos racistas e misóginos (Barros; Fontaniello. p. 121, 2023).

Ademais, é possível observar como a busca das plataformas de *streaming* por adaptações está relacionada a uma estratégia de minimizar riscos e maximizar lucros. Ao investir em obras com apelo já estabelecido, espera-se garantir uma base de público fiel e engajado, ao mesmo tempo em que se tenta dialogar com as demandas sociais mais urgentes. Isso, no entanto, leva a um cenário de tensão constante: de um lado, as exigências mercadológicas pelo sucesso imediato e alto retorno financeiro, de outro, a necessidade de atender às transformações culturais e sociais, como a valorização da diversidade, equidade de gênero e representatividade (Barros; Fontaniello, 2023).

Com a consolidação do *streaming*, observa-se uma concentração de adaptações em determinados gêneros, refletindo a busca das plataformas por atender preferências recorrentes do público. Nos últimos anos, as empresas têm direcionado grandes investimentos para romances, terror/suspense e fantasia, com o objetivo de conquistar espectadores leais, gerar engajamento nas redes sociais e criar oportunidades para novas franquias.

Séries como *Bridgerton*, baseada nos livros de Julia Quinn, ilustram o enorme sucesso das adaptações de romance. No terror e suspense, títulos como *A maldição da residência Hill* e *Maldição da mansão Bly*, adaptadas dos romances de Shirley Jackson e Henry James, respectivamente, confirmam o forte apelo desses gêneros junto ao público global. Já na fantasia, *The Witcher*, adaptada dos livros de Andrzej Sapkowski e impulsionada pela fama dos jogos eletrônicos, não só se destaca pelo alto investimento em produção, mas também pela capacidade de atrair e mobilizar fãs de diversas mídias.

Além disso, um fenômeno recente é o aumento expressivo das adaptações de jogos eletrônicos e histórias em quadrinhos (HQs), consolidando essas mídias como fontes estratégicas de conteúdo para o *streaming*. Entre os exemplos mais conhecidos estão *The Last of Us*, adaptação do jogo homônimo da Naughty Dog, e *Arcane*, baseada no universo de *League of Legends* da Riot Games, ambas elogiadas pela crítica e pelo público, e que demonstram o potencial das narrativas interativas no audiovisual. No campo das HQs e mangás, obras como *Sandman*, inspirada nos quadrinhos de Neil Gaiman, e *The Walking Dead*, adaptação live-action da famosa

saga de Robert Kirkman, demonstram a intenção das plataformas em alcançar diferentes nichos de audiência.

Esse movimento mostra que as plataformas de streaming estão não apenas buscando segurança financeira, como também escolhendo obras que já possuem universos amplos e reconhecidos pelo público. Ao apostar em histórias que já provaram seu valor em outros formatos, elas aumentam as chances de sucesso e de criar novas franquias. Por outro lado, essa preferência pode reduzir a diversidade de conteúdos disponíveis e reforçar modelos já conhecidos, tornando o catálogo mais previsível.

2. A REPRESENTAÇÃO RACIAL NA MÍDIA

A maneira como diferentes grupos raciais são retratados na mídia exerce profunda influência sobre a formação de identidades, percepções sociais e dinâmicas culturais. Deste modo, este capítulo tem como objetivo discutir a representação racial e seus impactos na cultura e nos meios de comunicação, analisando como tais construções simbólicas moldam o imaginário coletivo e perpetuam, ou desafiam, estruturas de poder e desigualdade. Além disso, serão abordados e conceituados alguns dos processos de racialização midiáticos mais recorrentes e debatidos na atualidade, como o *racebending*, o *blackface* e o *color-conscious casting*, a fim de compreender como essas práticas refletem e tensionam as narrativas raciais contemporâneas.

2.1 Impactos da representação racial na cultura e mídia

A representação de identidades raciais minoritárias na mídia tem sido um dos principais debates acerca de diversidade e inclusão nos últimos tempos, especialmente diante de discussões sobre a falta de protagonismo negro em produções de grande alcance, a estereotipação de personagens indígenas, ou a escassa visibilidade de asiáticos e latino-americanos em papéis centrais no cinema e na televisão. A cada passo que a sociedade dá em direção à consciência de questões sociais importantes, como raça, gênero e sexualidade, e a forma que é tratada em diversos aspectos sociais, observam-se movimentações significativas em prol de uma significativa mudança.

Assim, é importante que haja estas representações, não apenas por refletir perspectivas culturais e comunitárias, mas por agir na promoção e valorização da igualdade e perpetuação de estereótipos. Contudo, por mais que haja importantes avanços observados hoje, é de grande importância que seja discutida a validade de ações que são realizadas sob o pretexto de promover inclusão e diversidade. Afinal, toda iniciativa com este argumento o tem como principal objetivo?

O contexto histórico da representação racial na mídia é uma área rica e densa, profundamente ligada às dinâmicas sociais e políticas de cada período ao longo da história. Desde o seu surgimento, a mídia tem tido um papel ativo na criação e disseminação de estereótipos raciais, refletindo e consecutivamente formando opiniões públicas. No início do cinema e da televisão, por exemplo, pessoas não-brancas (aquelas que se autodeclararam pretas, pardas ou indígenas, ou que têm ascendência africana, indígena ou de outras etnias não-europeias) eram retratadas frequentemente de forma caricata e negativa, o que perpetuou desinformações que alimentavam a hierarquia de poder existente. Cenários comuns da época, como a falta de diversidade nos bastidores, combinada às restrições culturais e legais do período, facilitaram a institucionalização de retratos deturpados de minorias raciais, colaborando para a marginalização desses grupos no imaginário do povo.

É de conhecimento popular o racismo cultural e suas demais faces enfrentadas no espaço midiático desde os primeiros relatos acerca dos povos negros do continente africano, durante as invasões europeias que resultaram em sua escravidão e genocídio. O autor Stuart Hall (2016, p. 170) relata que durante o período, os povos brancos retratavam o negro sob dois aspectos principais: a sua preguiça natural, que os tornavam inúteis ao trabalho pesado, apesar de seu condicionamento físico e o seu “primitivismo”, que os determinavam como povos desprovidos de cultura, refinamentos e qualquer traço de civilidade.

Além disso, era constantemente discutido e difundido entre senhores de escravos e escravocratas que os povos negros eram naturalmente impossibilitados de aprender a sua cultura, e era isso que os separavam de sua classe e costumes nobres e genuínos. Na verdade, a representação de costumes e comportamentos brancos, com exceção da prática religiosa, por pessoas negras, eram vistas como imitações cômicas e vergonhosas que divertiam os seus senhores.

Em uma de suas autobiografias, *Narrativa da vida de Frederick Douglass: e outros textos*, Douglass afirma (2021, p. 38):

Não tenho conhecimento preciso de minha idade, nunca vi qualquer registro autêntico que a contivesse. A maior parte dos escravos sabe tão pouco de sua idade quanto os cavalos sabem a deles, e é o desejo da maioria dos senhores que conheço manter seus escravos ignorantes.

Esse discurso de inferiorização não se limitou ao período escravocrata, mas atravessou séculos e se transformou em diferentes formas de representação e linguagem. Desde então, a construção da imagem de pessoas negras, indígenas e de origem oriental tem sido marcada por distorções e rebaixamentos que alimentam hierarquias raciais e culturais. Essa cadeia de discursos e práticas discriminatórias revela como o preconceito foi sendo atualizado e incluído em novas estruturas sociais, especialmente nos meios de comunicação, que passaram a reproduzir e reforçar esses estereótipos sob novas máscaras.

O racismo institucional midiático, como é chamado por Dantas e Florêncio (2018), é um fenômeno que remonta ao período de evolução da comunicação no século passado, caracterizado pela distorção e ridicularização da imagem e cultura de comunidades não brancas (negros, nativos, latinos, asiáticos etc.), estabelecendo rótulos e estereótipos discriminatórios. Entre as décadas de 1920 e 1950, por exemplo, na era clássica do cinema hollywoodiano, as pessoas negras eram frequentemente colocadas em papéis de subalternidade ou *comic relief* (traduzido para alívio cômico). Além disso, segundo Dantas e Florêncio (2018), os negros tinham sua existência ridicularizada com a prática do *blackface* em teatros e na televisão, na qual brancos encenavam personagens negros de forma hilária, fazendo depreciação de características físicas negras como o cabelo, lábios e cor da pele. Portanto, o negro só tinha lugar na tela como serviçal ou criminoso e, se desejasse mais, deveria estar disposto a participar do espetáculo com atos de injúria a si e à sua própria comunidade. Dantas e Florêncio (2018, p. 7) afirmam que:

O racismo institucional midiático sem nenhum pudor decreta, uma única e determinada maneira de ser para quem queira adentrar em seu veio, assinando e protocolando falsas ideias como: a aparência branca representa nossa sociedade e o negro deve parecer branco para avançar socialmente.

Ao passo que as lutas pelos direitos humanos nas décadas de 1960 e 1970 avançavam, houve o surgimento de movimentos sociais que se colocaram contra a

forma que a representação racial era estereotipada e cheia de preconceito. Esses movimentos, como a Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor (NAACP), pressionaram emissoras de TV e estúdios de cinema por mudanças nas narrativas, reivindicando autenticidade e igualdade nas telas (Hall, 2007). Diante disso, no final do século passado já eram significativas as vitórias e progressos que houveram para pessoas não-brancas. Contudo, esse esforço constante para garantir que a mídia promova igualdade reflete que a mesma é tão capaz de promover desigualdade racial, cabendo isso a como as narrativas são produzidas.

Mesmo no período da evolução tecnológica da comunicação e do entretenimento, pode ser observada essa linha invisível que separa cultura, crenças e costumes entre povos, como na produção de programas especificamente para o público não-branco, caso do programa musical *Soul Train* (1971–2006), produzido para a apresentação de música e cultura afro-americana, a partir de artistas de diversos gêneros musicais, como R&B, soul, funk e hip hop.

Em produções hollywoodianas, por exemplo, atores negros foram historicamente relegados a papéis de servidão, criminalidade ou humor exagerada, enquanto personagens asiáticos eram frequentemente retratados como caricaturas exóticas e misteriosas, e povos indígenas como figuras selvagens e primitivas. Mesmo em produções voltadas à diversidade, como as sitcoms *The Fresh Prince of Bel-Air* (1990-1996) e *Girlfriends* (2000-2008), percebe-se a persistência de fronteiras simbólicas que separam o “universo negro” do “universo branco”, reforçando a ideia de que determinadas culturas e modos de vida pertencem a nichos específicos, e não ao conjunto da sociedade.

O sociólogo Stuart Hall (2003) aponta a cultura como um aspecto fundamental na formação das identidades, compreendendo-a como um espaço no qual grupos e indivíduos disputam significados e afirmam suas interpretações do mundo. Em *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, o autor observa que “jamais existiram ‘culturas’ inteiramente isoladas e paradigmaticamente fixadas, numa relação de determinismo histórico a classes inteiras — embora existam formações culturais de classe bem distintas e variáveis” (p. 262), destacando o caráter dinâmico e historicamente construído das práticas culturais. A partir dessa compreensão, torna-se evidente que as representações raciais nos meios de comunicação também não são estáticas, mas atravessadas por disputas simbólicas e pelas percepções sociais de raça e identidade, que, por sua vez, podem ser transformadas e redefinidas ao

longo do tempo, muitas vezes desafiando estruturas de poder e abrindo espaço para novas narrativas e formas de visibilidade.

Contudo, essas ações de distorção de identidade, como estereótipos, tornam fortes as hierarquias sociais, privilegiando narrativas hegemônicas que bloqueiam a visão do “outro”. Este processo marginaliza grupos minoritários e cria uma barreira resistente perante as mudanças que precisam acontecer. Neste contexto, cabe reconhecer e desafiar representações inválidas e distorcidas nas mídias como forma para retirar o poder de regras culturais dominantes e parciais (Filho, 2004).

Filho (2004), utilizando das discussões de Hall e outros teóricos sociais, define estereótipos como:

Logo, a julgar apenas por esta última (e mais proveitosa) tentativa de definição, os estereótipos, a exemplo de outras categorias, atuam como uma forma de impor um sentido de organização ao mundo social; a diferença básica, contudo, é que os estereótipos ambicionam impedir qualquer flexibilidade de pensamento na apreensão, avaliação ou comunicação de uma realidade ou alteridade, em prol da manutenção e da reprodução das relações de poder, desigualdade e exploração; da justificação e da racionalização de comportamentos hostis e, *in extremis*, letais (p. 47).

Nos últimos anos, em uma tentativa de “equilibrar o jogo” e corrigir décadas de distorções e exclusões, tem-se observado um movimento crescente de produções culturais voltadas à representatividade racial. Esse fenômeno se manifesta principalmente na indústria cinematográfica e televisiva, em que novas narrativas buscam reposicionar pessoas negras, indígenas e de outras etnias historicamente marginalizadas em papéis de destaque e centralidade. O protagonismo negro, em especial, tem ganhado espaço em gêneros e contextos antes inimagináveis, como de grandes franquias de fantasia e ficção científica a adaptações literárias consagradas, transformando as formas de ver, narrar e reconhecer identidades no audiovisual nos dias de hoje.

Como visto anteriormente, adaptações são frequentemente classificadas, pela crítica especializada e pelo público, como obras derivadas, secundárias ou até mesmo inferiores, acusadas de “vulgarizar” a obra de origem. Nesse sentido, Hutcheon (2011, p. 23) afirma que “se a adaptação é vista como uma ‘vulgarização’ da história (em conformidade com alguma hierarquia de mídia e gênero imaginada), a resposta tem

tudo para ser negativa”, indicando que o descontentamento com a suposta infidelidade ao original funciona como um catalisador para críticas e reivindicações centradas na fidelidade narrativa. Contudo, em um contexto demarcado pela forte presença de processos envolvendo raças, etnias e culturas não-brancas, é possível acreditar que há um fator individual ligado especialmente às representações raciais que clamam o protagonismo. O racismo, a xenofobia, a intolerância, entre outros aspectos de caráter discriminatório, estão presentes na sociedade contemporânea e envolvem cada esfera social, como, por exemplo, a arte e a cultura, e como nós as percebemos.

Embora a segregação racial explícita observada no cinema pareça ter se tornado algo do passado, o racismo enfrentado se enraizou na tradição cultural, nas quais mudanças artísticas que fogem do patriarcalismo branco são mal recebidas pelo público. Um exemplo é a adaptação da animação *A Pequena Sereia* (1989), que gerou críticas e comentários por conta da mudança da etnia de diversos personagens por parte da Walt Disney Studios, incluindo a protagonista (originalmente branca), agora interpretada pela atriz negra Halle Bailey. Uma decisão que até responde, de forma medíocre, as reivindicações por representação racial, mas que também revela as prioridades comerciais da empresa, que busca atrair o público negro por meio de estratégias conhecidas como tokenismo⁴ racial.

Figura 1 – Halle Bailey como Ariel no filme *A Pequena Sereia* (2023)

⁴ Termo utilizado para descrever a prática de incluir pessoas pertencentes a grupos historicamente marginalizados (como pessoas negras, LGBTQIA+, mulheres, pessoas com deficiência, entre outros) de maneira simbólica ou superficial, com o objetivo de aparentar diversidade e inclusão, sem que haja, de fato, participação significativa, representatividade efetiva ou mudanças estruturais nas dinâmicas de poder. Disponível em: < <https://www.politize.com.br/tokenismo/>>.



Fonte: Walt Disney Pictures / Divulgação.

Acerca do investimento financeiro em adaptações, Hutcheon (2011, p. 25) afirma que essas obras adaptadas precisam atrair tanto os novos consumidores como o público conhecedor, por mais que haja repetição narrativa do produto discutido. Essa atração do público garante a venda não apenas da obra (livro, filme, peça de teatro, videogame etc.), como a venda de produtos derivados (itens de vestuário, discos, itens de decoração, acessórios etc.) e o aumento da popularidade e compartilhamento de dados acerca da mesma em redes sociais. Contudo, ao não prender a atenção ou agradar ao público, essa adaptação pode fracassar e causar ao estúdio ou corporação um grande prejuízo financeiro, que em muitos casos pode demarcar o início de um colapso econômico interno. Assim, ela ressalta os novos caminhos adotados no âmbito artístico e midiático, como a produção de musicais, longas-metragens, sequências ou produções derivadas de uma obra, videogames e até mesmo livros retratando histórias já narradas em um determinado suporte.

Em sua obra *Crítica da imagem eurocêntrica*, Ella Shohat e Robert Stam (2006) como o pensamento colonial europeu moldou profundamente a forma de produzir e consumir imagens no Ocidente, criando colônias eurocênticas que existem entre povos e culturas, tentando dominá-los. Para os autores, o eurocentrismo não se prende a uma perspectiva geográfica, mas forma um sistema simbólico que estrutura o olhar e define quais culturas são vistas como universais e quais são colocadas à condição de “outras”. Essa hierarquia, sustentada por séculos de colonização, cria

uma ordem onde o sujeito branco, ocidental e masculino ocupa o centro da narrativa, enquanto povos africanos, asiáticos, latino-americanos e indígenas são retratados como atrasados, exóticos ou carentes de civilização. Assim, o cinema, a televisão e outros meios de comunicação se tornam ferramentas de reprodução das desigualdades raciais e culturais, tornando ideologias coloniais em imagens que aparentemente são neutras ou naturalizadas.

Diante disso, Shohat e Stam (2006) discutem o papel político do cinema sul global (citado em seu livro *Crítica da imagem eurocêntrica* como “terceiro mundo”) como resposta ao regime visual eurocêntrico, destacando que essas produções buscam romper com as narrativas dominantes e construir um olhar descolonizado sobre os povos marginalizados. Diferente do cinema ocidental, que frequentemente exotiza ou inferioriza as culturas não-brancas, o cinema do sul global propõe uma estética comprometida com a justiça social, a memória coletiva e a reconstrução identitária.

Contudo, essa designação não se limita à localização geográfica das produções, mas reflete as desigualdades históricas impostas pelo colonialismo e pela dominação cultural europeia. Em muitos casos, essas obras foram valorizadas apenas quando reforçavam imagens de miséria, violência ou atraso, aquilo que o olhar europeu esperava ver, mas também se tornaram espaços de resistência, nos quais cineastas contestam essas representações e propõem novas narrativas centradas em perspectivas locais, plurais e descolonizadas.

A partir dessa leitura, fica claro que a questão da representação não se limita à forma como grupos racializados são retratados, como também a quem detém o poder de criar, controlar e distribuir essas imagens. Como afirmam os autores, “os grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação” (Shohat; Stam, 2006, p. 270). A ausência de pessoas negras e de outras minorias nos cargos de direção, produção e roteirização explicita uma estrutura profundamente desigual, na qual as narrativas sobre esses grupos são produzidas, em sua maioria, por olhares alheios e permeados por estereótipos e distorções.

Essa lógica de exclusão reproduz o colonialismo simbólico, no qual o poder sobre a imagem do outro é usado como ampliação do poder material e ideológico. O “fardo da representação”, como Shohat e Stam chamam, torna-se insustentável quando cada imagem negativa é transformada na face de uma comunidade inteira, enquanto os grupos dominantes continuam livres dessa generalização. Assim, a vida

das comunidades negras, por exemplo, continua sendo interpretada sob perspectiva da pobreza, da criminalidade ou da hipersexualização.

Shohat e Stam aprofundam essa discussão ao mostrar que o controle da imagem não é apenas uma questão estética, mas uma ferramenta de poder político, econômico e ideológico. A imagem, quando dominada por instituições brancas e eurocêntricas, se torna um meio de manter a ordem racial e social em alta, firmando a posição dos grupos dominantes como detentores de sentido e verdade. Essa estrutura faz com que comunidades negras, indígenas e outras populações historicamente oprimidas não apenas sejam sub-representadas, mas tenham sua existência mediada e reinterpretada por olhares externos.

Essa dominação tem efeitos significativos na vida das comunidades negras. Como destacam Shohat e Stam, o poder de representação está intimamente ligado à cidadania, à dignidade e à percepção social de humanidade. Quando as narrativas midiáticas insistem em retratar pessoas negras como violentas, subordinadas ou hipersexualizadas, contribuem para tornar legítimas as práticas discriminatórias e políticas públicas desiguais. A representação, assim, não é neutra, ela molda o imaginário coletivo e influencia as relações sociais, afetando a distribuição de oportunidades e até a resposta do Estado frente à população negra. Nesse sentido, o cinema e os meios de comunicação, quando são guiados por estruturas racistas, tornam-se extensões do projeto colonial, perpetuando formas de controle social.

Por fim, os autores apontam que o problema não se limita à invisibilidade, mas à supervisibilidade controlada, forçada a estereótipos fixos, que permitem ao sistema continuar lucrando com a imagem do “outro”. Essa estratégia de domesticação cultural, observada tanto em Hollywood quanto nas mídias globais, transforma o sofrimento e a luta antirracista em mercadoria, transformando a resistência em espetáculo. Como advertem Shohat e Stam (2011, p. 272), “o Terceiro Mundo é duplamente enfraquecido pelo neocolonialismo cinematográfico”, uma vez que o próprio sucesso global do cinema ocidental silencia e marginaliza outras vozes. Finalmente, Shohat e Stam propõem um deslocamento radical: que o cinema deixe de representar o outro e passe a dialogar com o outro, construindo imagens que reflitam a pluralidade e a potência das comunidades que ao longo dos séculos foram silenciadas.

2.2 Os processos de racialização midiáticos

As relações raciais no campo midiático não se limitam à presença ou ausência de corpos não-brancos nas telas, mas envolvem a forma como esses corpos são representados, enquadrados e interpretados dentro de um sistema simbólico moldado por séculos de colonialismo. A mídia, especialmente o cinema, tem sido um dos principais espaços de construção e difusão de imaginários sobre identidade, raça e poder, tornando-se também um instrumento de perpetuação de estereótipos e desigualdades. Nesse sentido, compreender os processos de racialização midiáticos exige revisitar os alicerces históricos da produção audiovisual e questionar quem tem o poder de narrar e de ser representado.

Como afirmam Shohat e Stam (2011), o cinema e as demais formas de mídia contemporâneas são herdeiros diretos de um sistema visual colonial, responsável por instituir e perpetuar hierarquias raciais por meio da imagem. Desde os primeiros registros cinematográficos, a representação de corpos não-brancos foi moldada por discursos de dominação, exotização e exclusão, transformando o audiovisual em um espaço de reprodução simbólica do poder colonial. Contudo, os processos de racialização midiáticos não permanecem estáticas: elas se adaptam, se disfarçam e, em alguns casos, tentam se reformular sob o discurso da diversidade.

Neste contexto, emergem práticas que exemplificam a forma como o racismo se manifesta e se transforma dentro da cultura midiática: o *blackface*, o *racebending*, o *color-blind casting* e o *color-conscious casting*. Cada uma delas revela um aspecto distinto das tensões entre representação, apropriação e visibilidade racial, e como a indústria do entretenimento ora reforça, ora tenta corrigir seus próprios mecanismos de exclusão.

Deste modo, a seguir, exploraremos cada uma desses processos, buscando compreender suas origens, desdobramentos e implicações para a construção das identidades raciais na mídia contemporânea.

2.2.1 *Blackface*

A prática do *blackface* é uma das formas mais antigas e marcantes de representação racista nas artes e na mídia ocidental. Ela surgiu nos Estados Unidos, no século XIX, e serviu como uma maneira de zombar das pessoas negras e reforçar estereótipos que sustentavam a desigualdade racial. Em espetáculos, artistas brancos

pintavam o rosto de preto e exageravam traços físicos, como lábios grandes e gestos desajeitados, além de usar uma fala infantilizada. Com isso, transformavam o corpo negro em uma caricatura, negando sua humanidade e diversidade. A análise dessa prática, como demonstram Grunewald, Andreazzi e Viana (2025), exige compreender sua inserção histórica e ideológica: ela não apenas acompanhou o processo de construção da nação estadunidense, mas ajudou a fixar imaginários que associam a negritude ao humor, à servidão e à subalternidade.

Segundo Oliveira (2020), o *blackface* foi um dos principais agentes da discriminação e segregação das populações afro-americanas nas décadas finais do século XIX e iniciais do século XX. Após a abolição formal da escravidão em 1865, o país viveu uma fase de “reconstrução radical” (1867–1877), marcada pela tentativa de inserção dos libertos na sociedade civil. No entanto, as elites políticas e econômicas do Sul resistiram a essas mudanças, promulgando códigos e leis segregacionistas, como os Black Codes e, posteriormente, as Leis Jim Crow, que mantinham a estrutura hierárquica de poder. Nesse contexto, o espetáculo se tornou um dos principais veículos de reafirmação da supremacia branca, e o *blackface* surgiu como linguagem visual e cômica que legitimava a inferiorização dos negros sob a aparência de entretenimento.

Essa prática se origina dos chamados *minstrel shows*, ou shows de menestréis, espetáculos teatrais que ficaram populares após o fim da guerra civil dos Estados Unidos. Segundo Oliveira (2020), esses espetáculos mostravam pessoas negras como palhaços, tolos e desajeitados. No começo, eram interpretados por artistas negros, mas logo foram apropriados por atores brancos, que pintavam o rosto de preto para imitar e reforçar esses mesmos estereótipos. A prática se tornou rapidamente muito popular, tanto entre as elites quanto entre o público em geral, dando origem a um gênero próprio, com músicas, danças e personagens fixos.

Um dos principais nomes desse tipo de apresentação foi o ator Thomas Dartmouth “Daddy” Rice, criador do personagem Jim Crow, em 1832. Ele ficou famoso ao interpretar a canção *Jump Jim Crow*, na qual fingia ser um homem negro desajeitado e cômico. O sucesso foi tão grande que o nome Jim Crow passou a ser usado como apelido pejorativo para pessoas negras (XAVIER; XAVIER, 2007). Mais tarde, o termo também daria nome às leis de segregação racial que dominaram os Estados Unidos entre 1865 e 1967.

Figura 2 – Capa da partitura *Jump Jim Crow*, com Thomas D. Rice em performance de *blackface*.



Fonte: Institute for Advanced Technology in the Humanities, University of Virginia.

Grunewald, Andreazzi e Viana (2025) observam que a imagem do negro caricaturado atravessou as artes visuais, a literatura e o teatro, mesmo em obras de conteúdo antiescravista. Um exemplo é o percurso do romance *A Cabana do Pai Tomás*, de Harriet Beecher Stowe, publicado em 1852. Apesar de seu tom abolicionista, a obra foi apropriada comercialmente em adaptações teatrais conhecidas como *Tom Shows*, nas quais atores brancos em *blackface* interpretavam os personagens negros de modo caricatural. Grunewald, Andreazzi e Viana (2025) demonstram que esses espetáculos, amplamente difundidos entre o final do século XIX e o início do XX, transformaram uma narrativa de denúncia da escravidão em um produto de consumo que reafirmava hierarquias raciais. John Frick (apud Grunewald; Andreazzi; Viana, 2025) classifica os *Tom Shows* como um “fenômeno teatral que unia cultura, comércio e ideologia”, sintetizando a capacidade do entretenimento de disfarçar a violência simbólica sob a forma de espetáculo popular.

Essa transposição da caricatura do palco para a tela foi decisiva para firmar o *blackface* como código estético do cinema clássico. Em 1903, Edwin Porter dirigiu

uma versão cinematográfica de *A Cabana do Pai Tomás*, com apenas quinze minutos de duração. A ironia, como apontam os autores, é que o primeiro personagem negro do cinema norte-americano foi interpretado por um ator branco pintado de preto. Poucos anos depois, o filme *The Birth of a Nation* (1915), de D. W. Griffith, elevaria o *blackface* a um novo patamar. A obra, que glorifica a Ku Klux Klan e retrata os negros como ameaça sexual e moral à sociedade branca, tornou-se um dos pilares do racismo visual moderno. O protagonista negro é interpretado por um ator branco em maquiagem escura, reforçando o estereótipo do negro bestial e violento. A influência estética e narrativa desse filme se estendeu por décadas, alimentando uma cultura visual na qual o corpo negro permanecia ausente ou deformado.

Segundo Frantz Fanon (2008), o cinema foi um dos principais espaços de formação da “*libré*”, a máscara simbólica, imposta ao sujeito negro. Em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, o autor denuncia como as representações audiovisuais perpetuam a figura do negro submisso, ingênuo e servil, o “*y’a bon banania*” (“É bom, Banania” em português) dos comerciais coloniais franceses. Fanon descreve a constância com que, nas telas, “o preto visa ao universal, mas mantém-se intacta sua essência negra: sempre servidor, sempre obsequioso e sorridente”. O *blackface*, nesse sentido, é a materialização dessa máscara, a imposição da imagem racializada sobre o corpo e a subjetividade do outro, transformando-o em símbolo do “outro” domesticado.

A análise de Donald Bogle (1973) em *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks* aprofunda essa leitura ao identificar estereótipos recorrentes no cinema estadunidense derivados dos espetáculos dos *minstrels*. Entre eles, o “*Tom*” (o negro submisso e paternalista), o “*Coon*” (o palhaço preguiçoso), a “*Mammy*” (a ama de leite fiel e dessexualizada) e o “*Buck*” (o negro hipersexualizado e violento). Essas figuras, longe de simples convenções artísticas, gerou uma gramática racial audiovisual que determinava como a negritude podia ser vista e compreendida.

Filmes como *The Jazz Singer* (1927), estrelado por Al Jolson, estabeleceram o *blackface* como performance musical e emocional. Jolson, ao interpretar o protagonista Jakie Rabinowitz, um judeu que se pinta de preto para cantar jazz, simboliza a apropriação da cultura afro-americana pelo corpo branco, um gesto que mistura desejo de imitação e controle. O sucesso comercial de *The Jazz Singer*, primeiro filme falado da história, reforçou o poder do *blackface* como mediação entre o corpo branco e a voz negra, tornando clara a contradição de uma indústria que amava a música negra, mas rejeitava o artista negro.

Essa mesma lógica se manteve nas décadas seguintes, como se vê em *Everybody Sing* (1938), em que Judy Garland surge caracterizada em *blackface* em um número musical cômico, revelando como Hollywood continuava a tratar a negritude como fantasia estética e objeto de entretenimento, e não como presença legítima em cena.

Figura 3 – Al Jolson em *The Jazz Singer* (1927), à esquerda, e Judy Garland em *Everybody Sing* (1938), à direita.



Fonte: Warner Bros. / Getty Images; Metro-Goldwyn-Mayer (MGM).

Grunewald, Andreazzi e Viana (2025) afirmam que o *blackface* não se restringiu ao teatro e ao cinema, mas atravessou a cultura material, o design gráfico e os produtos de consumo. Gravuras, brinquedos e ilustrações reproduziam feições deformadas de pessoas negras, muitas vezes sem que seus criadores originais fossem creditados. Essa iconografia racista, popularizada em revistas e livros infantis, fazia parte de uma pedagogia visual que ensinava às crianças brancas a olhar o negro como objeto de riso e diferença. O *Jim Crow Museum* na cidade de Big Rapids, em Michigan, reúne hoje esse acervo de estatuetas, anúncios e objetos, sinais da banalização do racismo que esteve no cotidiano norte-americano por mais de um século. Como observam os autores, tais materiais “devem ser combatidos”, não

apagados da memória, pois revelam a historicidade do preconceito e sua permanência nas formas contemporâneas de representação.

O caráter doutrinador do *blackface* também se manifestou nas leis e nos costumes que mantinham a separação racial. A canção *Jump Jim Crow*, popularizada por Thomas D. Rice, não gerou apenas um estereótipo cultural, mas inspirou um sistema de opressão. As chamadas Leis Jim Crow oficializaram a separação entre brancos e negros sob o lema “separados, mas iguais”, limitando o acesso da população negra a escolas, transportes, hospitais e outros espaços públicos. Segundo Borges (2007), entre 1865 e 1967, mais de 400 leis estaduais e municipais reforçaram essa divisão, mostrando que a diferença racial não era só uma questão cultural, mas também política. A arte, nesse contexto, atuava como uma extensão dessas normas, repetindo nos palcos e nas telas o mesmo tipo de exclusão presente nas ruas. O *blackface*, assim, se tornava o rosto cômico da segregação, uma forma “divertida” de sustentar uma violência institucionalizada.

Como Oliveira (2020) demonstra, as décadas que se seguiram à abolição foram marcadas por um esforço constante de manter e reorganizar o domínio branco. A liberdade legal não significou cidadania plena para a população negra, e a cultura funcionou como um dos principais meios de controle. As imagens do negro como vagabundo, criminoso ou palhaço serviam para justificar políticas de encarceramento e trabalho forçado, mostrando a continuidade entre a escravidão e o sistema prisional. Assim, o *blackface* não pode ser entendido apenas como uma prática teatral, mas como um instrumento de poder que ajudou a moldar a forma como a sociedade via a negritude e a naturalizar sua exclusão.

A crítica contemporânea ao *blackface* traz esse percurso histórico para compreender sua persistência em novas formas midiáticas. A publicidade, o cinema e a televisão do século XX continuaram a reproduzir versões da prática, mesmo quando a maquiagem literal deixou de ser usada. Séries e filmes mantiveram personagens negros reduzidos a tipos cômicos, serviçais ou violentos, uma herança direta dos *minstrels*. No Brasil e em outras partes do mundo, a estética do *blackface* também encontrou eco em programas humorísticos, desfiles carnavalescos e campanhas publicitárias, mostrando o alcance global do racismo imagético. A crítica de Fanon (2008) permanece atual: enquanto a branquitude continuar a definir o que é “universal” e o que é “particular”, o corpo negro será sempre o outro a ser representado, nunca o sujeito de sua própria imagem.

Do ponto de vista teórico, o *blackface* pode ser entendido como uma forma de apropriação cultural e apagamento da identidade negra. Ao trocar o ator negro por um corpo branco pintado, essa prática nega às pessoas negras o direito de se representar. Essa troca não é apenas física, mas também simbólica: reafirma que o olhar branco é quem define e interpreta o outro. Stuart Hall (2016) descreve esse processo como um regime de representação em que o sentido é produzido a partir da diferença racial, mas sempre em favor da dominação branca. Nesse sistema, o negro é representado para reforçar o poder do branco, e não para expressar sua própria experiência.

No cinema clássico, essa lógica continuou mesmo após o fim do *blackface* literal. Atores negros permaneceram restritos a papéis secundários, e o riso e a servidão seguiram como formas de representação. Em *E o Vento Levou* (1939), Hattie McDaniel interpreta “Mammy”, figura que representa o estereótipo da ama fiel e submissa. Sua vitória no Oscar, a primeira de uma atriz negra, revela o paradoxo do reconhecimento condicionado: premiada por representar a servidão, enquanto McDaniel não pôde sequer sentar-se com os colegas brancos na cerimônia.

Figura 4 – Hattie McDaniel como Mammy em *E o Vento Levou* (1939)



Fonte: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) / Divulgação.

Contemporaneamente, a persistência simbólica do *blackface* se manifesta em controvérsias midiáticas e políticas. Episódios recentes em que artistas, apresentadores ou foliões aparecem com o rosto pintado de preto, frequentemente sob o argumento de “homenagem”, evidenciam como o racismo histórico se reatualiza sob a forma da ignorância cultural. Grunewald, Andreazzi e Viana (2025) enfatizam que tais gestos, longe de inocentes, reinscrevem a mesma lógica colonial de desumanização. A defesa de que o *blackface* seria uma “brincadeira” ignora sua função histórica de negar aos negros o direito de se representar e de participar plenamente das indústrias culturais.

A crítica atual, tanto acadêmica quanto política, busca ir além da simples denúncia e procura entender o funcionamento estrutural do *blackface*. Essa prática atua como uma forma de poder que controla a visibilidade racial, define quem pode aparecer, de que maneira e para qual público. O *blackface* é o oposto do protagonismo negro: onde ele existe, não há representação, mas apropriação. Essa lógica ajuda a explicar, como aponta Oliveira (2020), por que a presença do corpo negro na mídia ainda é ambígua, ao mesmo tempo desejada e temida, visível e silenciada, celebrada e estigmatizada.

2.2.2 *Racebending*

O *racebending* surgiu no início da década de 2010 como forma de denúncia e protesto contra as práticas discriminatórias de Hollywood na adaptação de obras para o cinema. Segundo o site *Racebending.com*, o conceito refere-se a situações em que produtores e estúdios alteram a raça ou etnia de personagens, em especial, quando papéis originalmente não-brancos são dados a atores brancos. Embora o termo, em um primeiro momento, também pudesse designar o movimento inverso (a escolha de atores negros, asiáticos ou indígenas para interpretar personagens antes brancos), seu surgimento se deu como resposta à exclusão racial sistêmica na indústria audiovisual.

A expressão *racebending* nasceu, portanto, de uma crítica política. Ela foi criada por fãs e ativistas que se mobilizaram contra o elenco majoritariamente branco do filme *Avatar: The Last Airbender* (2010), adaptação de uma série animada inspirada em culturas asiáticas e inuítes. Conforme descreve Lopez (2012), o protesto se deu porque, apesar do desenho ter referências visuais do Oriente, os três

protagonistas do filme foram interpretados por atores brancos. A contradição entre o conteúdo cultural asiático e a ausência de atores asiáticos expôs de forma evidente como Hollywood se apropriava de elementos de outras culturas sem incluir as pessoas que as originaram.

Figura 5 — Comparação entre a animação *Avatar: The Last Airbender* (à esquerda) e o filme *The Last Airbender* (2010) (à direita).



Fonte: Nickelodeon / Paramount Pictures.

Para Nair (2023), o *racebending* trata-se de uma forma de “discriminação baseada na cor” e de reafirmação do protagonismo branco nas narrativas. Em muitos casos, não se trata apenas de substituir atores, mas de reconfigurar toda a identidade cultural de uma história. Tendo como resultado o chamado *whitewashing*: o branqueamento de personagens, culturas e mitologias. Prática que reforça e garante à branquitude o controle sobre a produção e a representação do imaginário coletivo.

O *whitewashing* é uma prática que remonta às primeiras décadas do cinema e do teatro moderno. Durante muito tempo, o corpo branco foi considerado o único capaz de interpretar qualquer papel, estabelecendo-se como um “padrão universal” de humanidade. Um exemplo dessa lógica é o filme *O Cavaleiro Solitário* (*The Lone Ranger*, 2013), estrelado por Johnny Depp no papel de Tonto, um personagem indígena norte-americano. Apesar de Depp afirmar ter ascendência indígena distante, sua caracterização foi amplamente criticada por reforçar estereótipos raciais e por excluir atores indígenas autênticos de uma representação mais fiel.

Esse tipo de apropriação também se manifesta em produções mais recentes. No filme *Ghost in the Shell* (2017), por exemplo, Scarlett Johansson interpreta a protagonista Major Mira Killian, originalmente Motoko Kusanagi, uma personagem japonesa do mangá e do anime homônimos. A escolha de uma atriz branca para um papel centralmente asiático gerou forte reação do público e da crítica, sendo vista como um caso evidente de *whitewashing*. Situação semelhante ocorreu em *Aloha* (2015), em que Emma Stone foi escalada para interpretar uma personagem de ascendência havaiana e asiática.

Figura 6 – Scarlett Johansson como Major Mira Killian em *Ghost in the Shell* (2017).



Fonte: Paramount Pictures / Divulgação.

De acordo com um relatório citado pela BBC (apud Nair, 2023), o *whitewashing* ainda é comum por duas razões principais: o racismo estrutural e o argumento econômico de que “atores brancos vendem mais”. Essa lógica é exemplificada pela declaração do diretor Ridley Scott, ao justificar o elenco de *Exodus: Gods and Kings* (2014), filme sobre o Egito antigo estrelado por atores brancos: “Não posso montar um filme deste orçamento e dizer que o protagonista é Mohammad-qualquer-coisa de qualquer-lugar. Simplesmente não conseguirei financiamento” (Bridi, 2014). A fala do diretor evidencia que o mercado audiovisual global continua a operar sob parâmetros no qual a branquitude é mais rentável.

A pesquisadora Christina Shu Jien Chong (2015) também aponta que o *racebending* negativo é sustentado por uma estrutura de poder que privilegia o olhar branco. Ele analisa o caso de *Avatar: The Last Airbender* como exemplo de “racismo institucionalizado travestido de neutralidade artística”. O anúncio oficial da direção de elenco, por exemplo, pedia “caucasianos ou qualquer outra etnia”, o que, na prática, priorizava atores brancos. Mesmo após protestos, o estúdio manteve o elenco e apenas incluiu um ator indiano, Dev Patel, em um papel secundário, o de vilão. Essa escolha simbólica reforçou a hierarquia racial: os brancos permaneceram como heróis, enquanto personagens racializados foram associados ao mal. Casos semelhantes ocorreram em outras produções hollywoodianas, como em *The Last Samurai* (2003), estrelado por Tom Cruise como o herói em meio a guerreiros japoneses.

O *racebending*, nesses contextos, não é um simples erro de escalação, mas uma ferramenta de exclusão. Como observa Konu (2024), a mídia tradicional permanece concentrada nas mãos de homens brancos que decidem o que será produzido, quais histórias terão visibilidade e quem poderá contá-las. Isso significa que a representação racial no cinema não é apenas uma questão estética, mas também política e econômica. Alterar a etnia de personagens não-brancos para atender a um público branco é, em última instância, uma forma de manter o poder sobre a narrativa nas mãos da hegemonia. Ao contrário do argumento frequentemente usado por críticos: “por que não criar novas histórias, em vez de mudar a etnia de personagens brancos?”, Konu lembra que a indústria não oferece igualdade de condições para que novas narrativas sejam criadas. Logo, o problema não é a mudança, mas quem tem o poder de decidir as mudanças.

Com o avanço das redes sociais e do ativismo digital, parte do público passou a se mobilizar contra essas práticas, criando uma nova camada de debate em torno do *racebending*. Pesquisadores como Jenkins (2025) e Bennett (2015) observam que comunidades de fãs, especialmente em plataformas como Tumblr e *Archive of Our Own*, passaram a reimaginar personagens brancos como pessoas negras, asiáticas ou mestiças, em um movimento de reapropriação simbólica. Essa vertente positiva do *racebending*, também chamada de *fan racebending*, funciona como forma de resistência cultural, ao propor novas possibilidades de identificação e visibilidade. Ainda assim, como ressalta Lopez (2012), mesmo essas tentativas enfrentam

desafios, pois podem acabar reforçando estereótipos ou sendo rejeitadas por públicos habituados à centralidade branca.

Como observa Nair (2023), o *racebending* nos obriga a reconhecer que “os filmes atuam como espelhos da sociedade, refletindo a realidade social existente e as tendências contemporâneas”. O modo como as raças são representadas, ou substituídas, não é fruto do acaso, mas resultado de decisões políticas, econômicas e ideológicas. Assim, entender como o *racebending* funciona também é compreender o poder de definir quem pode existir no imaginário coletivo, quem tem o direito de contar histórias e de ser visto como protagonista.

2.2.3 *Color-blind casting e color-conscious casting*

A discussão sobre representatividade racial no cinema, na TV e no teatro ganhou novas camadas nas últimas décadas, ainda mais com o surgimento dos conceitos de *color-blind casting* (escalação daltônica) e *color-conscious casting* (escalação consciente da cor). Dois processos que se referem a maneiras diferentes de escolher atores para um papel e não devem ser confundidos com o *racebending*. No *racebending*, a raça de um personagem já existente é modificada durante a adaptação, o que pode gerar inclusão em alguns casos, mas geralmente é conhecido pelo apagamento racial em outros.

Neste contexto, ambos surgem das tentativas de responder às desigualdades históricas na distribuição de papéis e na visibilidade de corpos racializados nas artes, mas partem de pressupostos e implicações políticas distintas. Enquanto o *color-blind casting* propõe a neutralidade racial como ideal estético e ético, o *color-conscious casting* reconhece que a raça não pode ser ignorada sem reproduzir as mesmas formas de exclusão que estruturaram a indústria do entretenimento.

Segundo Vieira (2021, p. 57), o *color-blind casting* consiste na “escolha de elenco cega à cor da pele”, em que a etnia dos atores é supostamente irrelevante para a seleção de papéis. Essa prática, como explica a autora, tem ganhado espaço em produções contemporâneas como *Rainha Cleópatra* (2023), inspirada no reinado da rainha egípcia, e *Macbeth* (2021), adaptação cinematográfica da peça de William Shakespeare. Nestas produções, personagens históricos ou fictícios são interpretados por atores de origens étnicas diversas, muitas vezes desconectadas de seus contextos originais. Na série *Rainha Cleópatra*, da Netflix, por exemplo, a

escolha de uma atriz negra para interpretar a famosa monarca funciona como uma releitura política do passado, que imagina uma antiguidade mais diversa do que aquela geralmente apresentada por uma visão de história que privilegia a Europa. Embora essa abordagem possa parecer uma forma de inclusão, Vieira alerta para o risco de que tais escolhas promovam um “apagamento da real história de lutas por grupos marginalizados”, ao criar uma “falsa sensação de diversidade” (Vieira, 2021, p. 58).

A origem da prática, contudo, é anterior ao cinema e à televisão. Thompson (2006) recorda que a escalação de atores sem levar em conta a cor da pele começou com o *Festival Shakespeare* de Nova York, fundado por Joseph Papp na década de 1950. O objetivo era democratizar o acesso ao teatro e promover a ideia de que “qualquer pessoa poderia interpretar qualquer papel”, independentemente da raça. Apesar dessa intenção progressista, o dramaturgo August Wilson, um dos dramaturgos mais famosos do teatro negro americano, criticou duramente o modelo, chamando-o de “ideia aberrante” e “ferramenta dos imperialistas culturais”. Para Wilson (apud Thompson, 2006), o *color-blind casting* ignora as especificidades da experiência negra e transforma a diversidade em uma abstração estética desprovida de compromisso político.

No entanto, muito antes das apresentações do *Shakespeare Festival*, já haviam experimentações que hoje poderiam ser aproximadas do *color-conscious casting*. Um exemplo é a produção de *Macbeth* encenada em 1936 pelo *Federal Theatre Project*, em Nova York. Adaptada e dirigida por Orson Welles, a peça que contava com um elenco inteiramente negro, deslocava o cenário original da Escócia para uma ilha caribenha fictícia. Decisão artística que conferiu à produção o apelido de *Voodoo Macbeth*.

Segundo Hopkins (2018), o modelo *color-blind* tem sido amplamente adotado nas últimas décadas, sobretudo no teatro norte-americano, mas sem produzir a igualdade que promete. A autora argumenta que, ao eliminar a raça como fator no processo de escolha de elenco, o sistema acaba reforçando desigualdades pré-existentes. Estatísticas apontam que, na temporada de 2015-2016 da Broadway, 68% dos papéis foram para atores brancos, enquanto apenas 32% foram preenchidos por atores não-brancos. Destes, a maioria foi escalada para papéis em que a raça era relevante para a narrativa, o que deixa claro que o discurso de “neutralidade racial”

ainda funciona dentro de uma lógica que favorece principalmente pessoas brancas. (Hopkins, 2018, p. 136).

Essa tensão se manifesta também no campo cinematográfico. A adaptação de *A Bela e a Fera* (2017), produzida pela Disney, foi apresentada como um exemplo de diversidade no elenco, mas pouco abordou a questão racial dentro da própria narrativa e ofereceu poucos papéis realmente relevantes a atores não-brancos. O mesmo se pode dizer da nova versão de *A Pequena Sereia* (2023), protagonizada por Halle Bailey, uma atriz negra. O filme foi saudado por romper estereótipos raciais, mas também alvo de ataques racistas nas redes sociais, tornando evidente que a simples presença de corpos negros em papéis icônicos não é suficiente para transformar as estruturas simbólicas de poder.

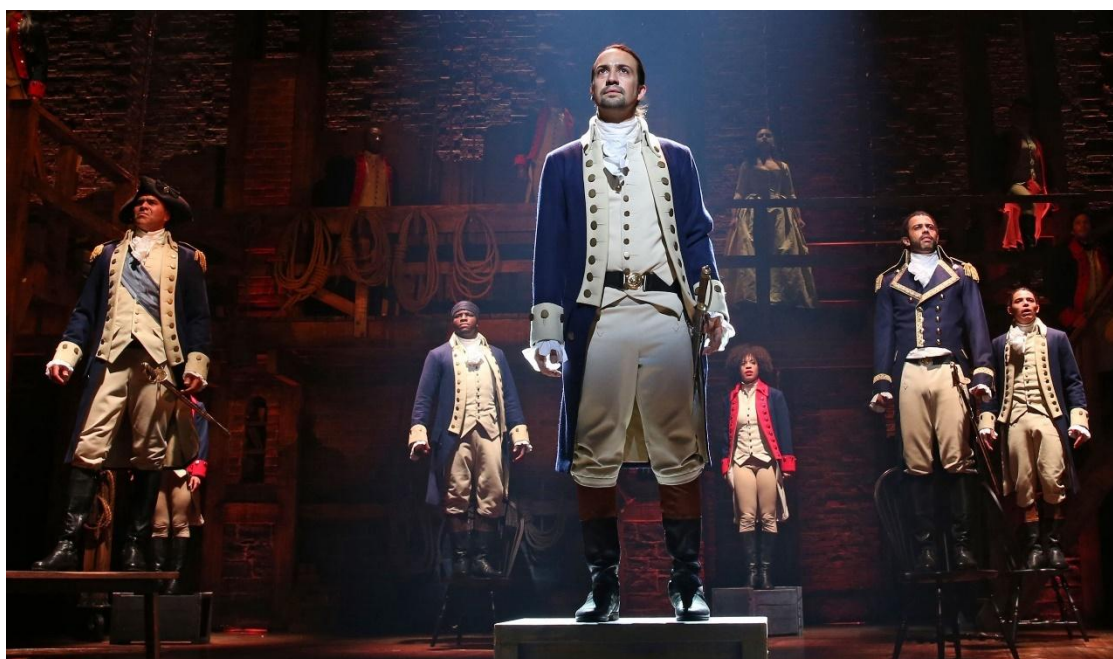
Nesse contexto, surge o *color-conscious casting* como uma alternativa crítica. Hopkins (2018) propõe que a escalação consciente da cor reconhece a importância da diversidade racial e busca de forma intencional corrigir as desigualdades históricas de representação. Trata-se de aceitar que a raça é um fator de grande importância nas relações sociais e, assim, deve ser levada em conta de modo positivo no processo criativo. O *color-conscious casting* não ignora a diferença, mas a reinscreve como potência narrativa e política. Para a autora, esse modelo se aproxima de políticas afirmativas no meio artístico, na medida em que “considerar a raça como um fator não prejudica, mas fortalece a representatividade e o equilíbrio social” (Hopkins, 2018, p. 142).

Mena (2022) observa que a diferença entre as duas práticas pode ser observada por meio da comparação entre *Hamilton* (2015) e *Bridgerton* (2020). Ambos empregam elencos racialmente diversos, mas com propósitos distintos. *Hamilton*, musical de Lin-Manuel Miranda, reconta a história dos fundadores dos Estados Unidos por meio de um elenco composto majoritariamente por atores negros e latinos, uma escolha consciente e politicamente engajada. Nesse caso, a presença de corpos racializados no palco não busca “apagar” a história, mas resignificá-la. Barack Obama, citado por Mena (2022), chegou a afirmar que o elenco de *Hamilton* “é tão diverso quanto a América em si”, reconhecendo o caráter simbólico da produção. Já em *Bridgerton*, a diversidade é apresentada aparentemente sem problematização da questão racial. Para a autora, essa ausência de reflexão pode gerar um “apagamento das experiências históricas de pessoas racializadas”, convertendo a inclusão em um simples enfeite visual.

Contudo, esse enquadramento de *Bridgerton* como um exemplo de *color-blind casting* absoluto tem sido cada vez mais questionado por novas leituras e desenvolvimentos da própria franquia. Embora a primeira temporada realmente trate a diversidade como um elemento estético sem discutir abertamente raça, as temporadas seguintes e, sobretudo, o spin-off *Rainha Charlotte* (2023) incluem reflexões mais explícitas sobre desigualdade, miscigenação forçada, segregação e mobilidade social de personagens negros na aristocracia inglesa ficcionalizada. A série passa a sugerir que a presença de nobres negros naquele universo não é acidental, mas fruto de escolhas políticas internas à narrativa, mesmo que simplificadas.

Assim, ainda que *Bridgerton* não realize um debate racial profundo ou rigoroso, ela incorpora intencionalmente elementos que reconhecem a racialização de seus personagens e seus efeitos no enredo. Por isso, argumenta-se que a produção se aproxima mais do *color-conscious casting* do que de uma escalação totalmente “daltônica”, pois deixa de tratar a raça como irrelevante e passa a integrá-la, ainda que de forma leve, à narrativa.

Figura 7 – Elenco principal do musical *Hamilton* (2015) em performance no palco da Broadway.



Fonte: Hamilton – An American Musical / Divulgação.

Historicamente, o *color-blind casting* pode ser visto como herdeiro do ideal liberal de igualdade formal, segundo o qual a cor da pele não deveria importar. No entanto, como argumenta Frantz Fanon (2008), o apagamento da raça não elimina o racismo, apenas o desloca para uma esfera simbólica mais sutil. A neutralidade racial, assim, tende a beneficiar o grupo historicamente dominante, pois parte da suposição de que o “universal” é branco. Ignorar a cor é, nesse sentido, perpetuar a branquitude como norma.

Produções como *Macbeth* (2021), estrelada por Denzel Washington, apontam para o caminho do meio. Nesse filme, a escolha de um ator negro para interpretar o rei da Escócia não é apresentada como um gesto de anacronismo histórico, mas como um ato de expansão simbólica. A tragédia de Shakespeare é reinterpretada a partir do corpo negro, dando novas camadas de sentido à obra clássica. Do mesmo modo, *A Pequena Sereia* (2023) e *Peter Pan & Wendy* (2023) revelam um movimento de transformação do imaginário infantil, com heroínas e heróis racialmente diversos. Tais produções exemplificam o que Mena (2022, p. 6) chama de abordagens “mais inclusivas, amplas e reflexivas”, em contraste com a indiferença racial do modelo *color-blind*.

Figura 8 - A atriz Yara Shahidi caracterizada como Tinker Bell na adaptação *Peter Pan & Wendy* (2023).



Fonte: Disney / Divulgação.

Ainda assim, o *color-conscious casting* também enfrenta críticas. Alguns teóricos apontam o risco de transformar a consciência racial em apenas marketing identitário, especialmente quando a diversidade é usada como capital simbólico por grandes corporações midiáticas. A série *The Witcher* (Netflix, 2019–), por exemplo, inclui personagens negros e asiáticos em um universo fictício inspirado em mitologias europeias, o que gerou tanto elogios pela inclusão quanto acusações de artificialidade. O mesmo ocorre com a nova adaptação de *Percy Jackson and the Olympians* (Disney+, 2024), cuja escolha de elenco mais diverso foi alvo de ataques racistas, mas também debates sobre fidelidade às fontes originais. Essas reações revelam que a disputa em torno da representatividade não se limita à escolha de atores, mas envolve a própria definição do que é “autenticidade” em contextos culturais em sua maioria brancos.

Do ponto de vista institucional, Hopkins (2018) propõe que a transição do modelo *color-blind* para o *color-conscious* poderia ser formalizada por meio de políticas afirmativas no teatro e no cinema, semelhantes às ações afirmativas presentes em outros setores. A autora argumenta que, assim como a Suprema Corte dos Estados Unidos reconheceu a legitimidade de políticas “racialmente conscientes”, o campo artístico poderia adotar medidas temporárias para corrigir desigualdades persistentes. Apesar de controversa, a proposta aponta para a necessidade de compreender o *casting* como um fenômeno político, não apenas estético.

No contexto latino-americano, a discussão sobre *color-blind casting* ainda dá seus primeiros passos, mas cresce à medida que produções nacionais passam a refletir sobre diversidade. Produções brasileiras como *M8 – Quando a Morte Socorre a Vida* (2019) e *Medida Provisória* (2022), de Lázaro Ramos, abordam a questão racial de forma direta, questionando o apagamento histórico de corpos negros na mídia brasileira. Ao mesmo tempo, produções publicitárias e novelas ainda reproduzem, sob o disfarce da neutralidade, a predominância da branquitude como padrão visual.

Em contraste, o *color-conscious casting* cria espaço para o que bell hooks (2019) chamou de “olhar de oposição”, um tipo de resistência em que pessoas negras passam a se ver fora das narrativas marcadas pelo olhar colonial. Nesse modelo, a cor não é ignorada, mas usada de forma intencional para dar significado à história e ao papel dos personagens. Como explica hooks (2019, p. 185), “foi o olhar opositor negro que reagiu a essas relações de olhar criando o cinema negro independente; espectadores negros podiam acompanhar o avanço das lutas por igualdade racial

pelas imagens que viam”. Isso mostra que criar novas formas de representar também é uma forma de fazer política.

Deste modo, a diferença entre *color-blind* e *color-conscious casting* não é só técnica, mas também de visão de mundo. O *color-blind casting* parte da ideia de que a igualdade vem ao ignorar as diferenças, enquanto o *color-conscious casting* entende que reconhecer essas diferenças é necessário para uma representação justa. Produções como *Hamilton* e *Bridgerton* mostram os limites e possibilidades dessas abordagens. Ademais, existe entre os dois uma diversidade de possibilidades, que evolui à medida que a indústria e o público repensam o que significa representar o outro. Logo, a mudança real só acontecerá quando as narrativas forem diversas não apenas na aparência, mas também na autoria, na perspectiva e no poder de decisão.

3. BRIDGERTON E A NOBREZA RACIALIZADA

Neste capítulo, será realizada uma análise dos processos de racialização presentes no processo de adaptação da obra *Bridgerton*, originalmente concebida em formato literário, para a série televisiva. Serão discutidas os processos e os desdobramentos das questões raciais evidenciadas nessa transposição de mídia, bem como a maneira como tais elementos foram incorporados ou reinterpretados na produção audiovisual.

Além disso, para embasar a compreensão dessas escolhas narrativas e estéticas, este capítulo também trará uma contextualização histórica e narrativa, possibilitando compreender o cenário social, político e cultural em que se insere a adaptação. Será estabelecido, ainda, um paralelo entre as características originais dos livros e as particularidades da série.

3.1 Contextualização histórica e narrativa

Julia Quinn, escritora norte-americana nascida em 1970, iniciou sua carreira na literatura sem qualquer perspectiva ou desejo de tornar-se autora. Segundo seu site oficial, Quinn inicialmente pretendia ser médica, mas, ao ter que aguardar nova data para os exames de seleção, começou a dedicar-se à escrita. Aprofundou-se nos romances durante esse período de espera, levando-a a considerar a escrita como uma profissão. A influência de seu pai, também escritor Steve Cotler, criador da série

infantil *Cheesie Mack*, foi significativa na sua decisão de seguir a carreira literária durante o primeiro ano do curso de medicina (Quinn, 2024, apud Giovelli, 2024).

Para ocupar-se durante os extensos períodos dedicados aos estudos, Julia Quinn passou a escrever romances ambientados na era regencial inglesa. Poucas semanas após ser aceita na faculdade de medicina, ela recebeu a notícia de que seus dois primeiros livros, *Splendid* (1995) e *Dancing at Midnight* (1995), haviam sido vendidos em leilão, algo raro para uma autora iniciante no gênero de romances. Segundo Giovelli (2024), “como demorou para realizar as provas de seleção, precisou esperar pelas próximas”, no entanto, quando ingressou na Escola de Medicina de Yale, Quinn já tinha três obras publicadas, o que a levou, após alguns meses de estudo, a perceber que sua verdadeira vocação era a escrita. Assim, deixou a faculdade de medicina para dedicar-se integralmente à carreira literária, vindo a se formar posteriormente em História da Arte.

A saga teve início com *O Duque e Eu* (2000) e foi concluída em 2013 (sendo finalizada em 2016 no Brasil). Publicados no Brasil pela editora Arqueiro, a saga também é composta pelos títulos: *O visconde que me amava* (2000), *Um perfeito cavalheiro* (2001), *os segredos de Colin Bridgerton* (2002), *Para Sir Phillip, com amor* (2003), *O conde enfeitado* (2004), *Um beijo inesquecível* (2005), *A caminho do altar* (2006) e, por fim, *Viveram felizes para sempre* (2013). Cada um dos livros enfoca um dos irmãos Bridgerton, explorando diferentes nuances das relações familiares, românticas e sociais da aristocracia inglesa do período da Regência. O programa segue o modelo literário de Quinn ao retratar a narrativa de cada filho Bridgerton em um livro/temporada, seguindo suas jornadas românticas e identitárias em meio a grandes bailes e palácios.

Bridgerton é ambientada no período Regencial Inglês na Era Georgiana, mais especificamente entre os anos 1714 e 1837, que incluem os reinados de Jorge I, II, III e IV, bem como o de Guilherme IV (ENGLISH HERITAGE, 2025). Este período é marcado pela elegância na moda e o investimento nas artes plásticas e na arquitetura urbana. A Regência teve seu início em 1811, quando o rei Jorge III foi declarado incapaz de governar, e seu filho Jorge, o Príncipe de Gales, desempenhou a função de Príncipe Regente até a morte de seu pai em 1820, quando ascendeu ao trono como Jorge IV (Landri, 2022).

Embora a Regência tenha durado apenas de 1811 a 1820, o termo muitas vezes é estendido para um período maior, de 1795 a 1837, incluindo os últimos anos

de reinado de Jorge III e os reinados de seus filhos, Jorge IV e Guilherme IV. O período foi conhecido como uma era de florescimento cultural e artístico inglês, com a aristocracia e nobreza demonstrando apreço pela moda sofisticada e cada vez mais moderna e pela arquitetura neoclássica simétrica influenciada pela arquitetura da Grécia e Roma antigas, a chamada arquitetura palladiana (Hohenadel, 2024). Além disso, esse estilo é conhecido pelo uso de tijolos aparentes e janelas e claraboias amplas com intenção de utilizar toda a luz natural permitida, o que é muito comum principalmente nas mansões construídas no campo pela pequena nobreza rural, a chamada “*gentry*”.

Embora Julia Quinn descreva nos livros a localização dos cenários em bairros nobres de Londres, como Mayfair, a série optou por utilizar locações, em sua maioria, situadas nas áreas rurais da Inglaterra. Segundo Sahota (2024), entre essas locações estão *Somerley House* em Hampshire, *Petworth House* em West Sussex e *Basildon Park* em Berkshire, este último conhecido por ser um cenário importante no filme *Orgulho e Preconceito* de 2005, dirigido por Joe Wright. Essa escolha permite que o público aprecie o estilo arquitetônico característico da época, que é destacado em diversos cenários, como visto nas imagens abaixo.

Figura 9 – Fachada da *Ranger’s House*, em Londres.



Fonte: Netflix, 2020.

Figura 10 – Fachada da *Squerryes Court*, em Westerham.



Fonte: Netflix, 2020.

No período em que *Bridgerton* se ambienta, a sociedade inglesa refletia um cenário majoritariamente agrário, ainda não impactado pelas profundas transformações da Revolução Industrial. Para Landri (2022), a economia dependia fortemente das estações do ano, com a agricultura desempenhando um papel central na sustentação das comunidades rurais. Contudo, com os avanços da industrialização no século XIX, essa realidade começou a mudar radicalmente. As cidades, com destaque para Londres, experimentaram uma rápida expansão e emergiram como centros de atividade social, econômica e política (Landri, 2022).

Neste período, Londres já se destacava como centro de encontro de diversas classes sociais, mas também abrigava problemas severos, como moradia inadequada, falta de saneamento básico e problemas de abastecimento de água. Com o crescimento das indústrias e o mercado em expansão, combinado aos cercamentos que expulsaram muitas famílias das áreas rurais, mais pessoas migraram para as cidades. Isso fez da capital um grande centro cosmopolita. Por outro lado, o campo era dominado por aristocratas e proprietários de terras, e abrigava a burguesia rural, com cidades que destacavam a crescente disparidade entre as classes.

Embora a história muitas vezes retrate a Inglaterra e Londres do período de *Bridgerton* de forma realista, a série cria uma atmosfera utópica e idílica. As ruas são apresentadas como limpas e adornadas com flores, enquanto parques exuberantes embelezam a paisagem. Essa realidade, porém, era privilégio de uma pequena parcela aristocrática e nobre da sociedade. Ainda assim, essa representação é

compreensível, pois *Bridgerton* se propõe a ser uma fantasia, uma fábula encantadora na mente dos espectadores, transportando-os para um mundo de sonhos e glamour. Segundo Amanda Vickery, historiadora e consultora do programa, *Bridgerton* “é uma fantasia, mas uma fantasia baseada na compreensão de um período” (Soloski, 2024).

Bridgerton efetua uma manipulação intrigante da memória histórica, reimaginando uma Inglaterra do passado com nuances de fantasia e elegância. Essa abordagem, embora cativante, levanta questões sobre a percepção histórica entre os espectadores. Para aqueles sem um conhecimento profundo da história, esta apresentação pode ser interpretada como uma representação verdadeira do período. Como Paul Ricoeur observa: “Ver uma coisa é não ver outra. Narrar um drama é esquecer outro” (Ricoeur, 2007, p. 459). Assim, a série escolhe quais aspectos da história destacar e quais omitir, criando uma narrativa envolvente, mas que pode distorcer a compreensão que há da história entre o público ao priorizar a fantasia sobre a realidade:

Pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. [...] O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução. (Ricoeur, 2007, p. XX).

Ignorando as desigualdades e desafios da época, *Bridgerton* não apenas entretém, mas também demonstra como a estética e a narrativa podem moldar nossa percepção histórica. Os cenários vibrantes e coloridos alinham-se com as narrativas igualmente ricas e envolventes, criando uma experiência visual e emocional que transcende a realidade daquele período.

Essa abordagem estética e narrativa torna-se ainda mais significativa quando considerada à luz do contexto histórico retratado. A industrialização provocou um fluxo constante de migrantes, transformando Londres em um vasto caldeirão cultural e social.

Como observa Osvaldo Coggiola (2010, p. 23):

Uma das primeiras manifestações da industrialização foi o desenvolvimento urbano. Em 1700, apenas 10 milhões dos 630 milhões de habitantes do planeta viviam em cidades. Atualmente, a população urbana é superior a população rural em praticamente todos os países, chegando em alguns casos

a superar 90% da população total. Londres chegou ao milhão de habitantes em 1800. O progresso deslocou-se para o norte; centros como Manchester abrigavam massas de trabalhadores, em condições miseráveis.

Esse rápido crescimento urbano intensificou a convivência forçada entre grupos socialmente distintos, ampliando desigualdades, mas também produzindo novas formas de interação cultural. Landri (2022) destaca que cidades modernas são formadas por múltiplas redes de sociabilidade e diferentes regimes de experiência, o que as torna espaços diversos e fragmentados. Assim, Londres surge como um cenário urbano profundamente complexo, no qual áreas aristocráticas coexistiam com distritos operários densamente povoados, cada qual com seus próprios modos de vida, tensões e convenções. As diferenças eram tão marcantes que parecia haver “diversas Londres” dentro de uma só cidade, variando drasticamente em status social, oportunidades e qualidade de vida (Landri, 2022).

Durante os meses de inverno, a busca por entretenimento e melhorias de vida levava muitas famílias aristocráticas a abandonarem o campo em direção a cidades como Bath, famosa por suas águas termais, e Londres, que oferecia uma ampla gama de atividades sociais, como teatros, bailes e mercados. Para muitas jovens, visitar Londres era quase uma obrigação social, necessária para se familiarizar com os costumes urbanos e procurar potenciais pretendentes. Entretanto, a vivência na cidade nem sempre correspondia às altas expectativas, pois frequentemente revelava desafios e aspectos menos idealizados da vida urbana.

No contexto regencial de George IV, Londres vivia uma era de desenvolvimento urbano intensivo. Segundo a *Enciclopédia Britannica* (2025) o Príncipe Regente sonhava em transformar a capital em uma metrópole de beleza excepcional, investindo em projetos grandiosos, como praças, jardins e museus, que modernizavam o ambiente urbano junto de John Nash, arquiteto responsável por diversas construções em Londres, inclusive o Pavilhão Real em Brighton. Ademais, empreendimentos como lojas, cafés e residências proviam tanto o luxo desejado pelas elites quanto satisfaziam suas emergentes necessidades de consumo.

A *gentry* passava boa parte do tempo desfrutando das diversas opções de lazer que a cidade oferecia durante suas estadias na cidade, além de aproveitar o seu benefício para as mulheres, o de se inserirem socialmente, especialmente em eventos em que sua presença significava uma apresentação formal à sociedade. As atividades de lazer eram ricas e variadas, mas os bailes e as danças eram, sem dúvida, as mais

proeminentes. Na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX, dançar era uma atividade central que servia como entretenimento para os adultos e proporcionava aos jovens uma forma respeitável de se conhecerem (Landri, 2022).

Assim, os bailes eram comuns tanto em ambientes públicos, como os salões de reunião nas cidades, quanto em ambientes privados, quando um proprietário decidia reunir amigos e vizinhos para uma noite de dança. Muitas vezes, um nobre poderia improvisar um baile logo após um jantar, criando uma ocasião social significativa e memorável.

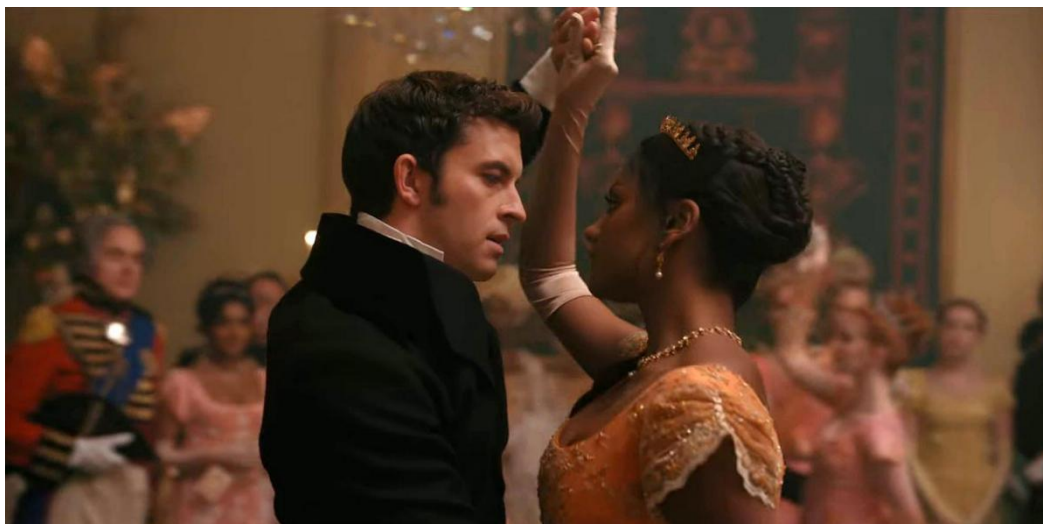
Acerca do papel dos bailes, Landri (2022) argumenta:

Os bailes eram considerados uma importante ocasião para se encontrar um marido. Para se ter um lugar respeitável na sociedade, uma mulher deveria se casar com um homem de prestígio, mas para muitas delas um bom e conveniente casamento era a única escapatória – ainda que o amor não existisse entre o casal (p. 89).

Os bailes atuam como o centro das tramas românticas dos personagens, tanto nos livros quanto na série *Bridgerton*. Nessas ocasiões sociais, a dança é justamente a oportunidade para que os personagens fiquem "a sós", mesmo que brevemente, permitindo conversas íntimas e aproximações que dificilmente ocorreriam sob a vigilância constante.

Nos livros, essas ocasiões são descritas como cenários propícios para a interação social, intrigas e trocas sutis de olhares e diálogos íntimos. Segundo Quinn (2013, p. 121) em *O duque e eu*, "Casas elegantes pontuavam amplas áreas verdes e no jardim da anfitriã da noite havia árvores e flores, arbustos e cercas vivas – cantos escuros em que um casal poderia se perder." Na série, essa dinâmica ganha vida de maneira ainda mais vibrante através da riqueza visual dos cenários, dos figurinos de época cuidadosamente elaborados e da trilha sonora selecionada para capturar a atenção do público. Esta última, por sua vez, utiliza músicas contemporâneas adaptadas para o gênero instrumental clássico, criando uma harmonia entre o moderno e o tradicional.

Figura 11 – Cena de dança na segunda temporada de *Bridgerton*.



Fonte: Netflix, 2022.

Durante os séculos XVIII e XIX, a linha entre a vida pública e privada era tênue, cuidadosamente demarcada por normas que ditavam comportamentos distintos em cada ambiente. Este cenário é vividamente retratado em *Bridgerton*, no qual a crescente sociedade urbana gerava interações constantes em teatros, parques, salões e jardins públicos. Nesses espaços, era essencial manter uma presença pública meticulosamente controlada e polida, refletindo as expectativas sociais da época.

A vida privada na série revela uma dinâmica distinta. O lar serve como um verdadeiro santuário, no qual os personagens podem finalmente abandonar suas máscaras sociais. A família Bridgerton, por exemplo, núcleo central tanto nos livros quanto na adaptação televisiva, representa mais do que um agrupamento aristocrático: ela funciona como o alicerce emocional da trama e como um contraponto direto ao mundo rígido e performático da sociedade londrina. Formada por Violet Bridgerton e seus oito filhos (Anthony, Benedict, Colin, Daphne, Eloise, Francesca, Gregory e Hyacinth), a família é marcada por fortes vínculos afetivos, senso de união e uma convivência que combina afeto, humor e conflitos cotidianos.

Apesar de oferecer a idealizada imagem de lar ideal, o ambiente oferece aos personagens um espaço de construção identitária, onde cada membro pode revelar vulnerabilidades, amadurecer e negociar suas próprias expectativas em relação ao amor, ao dever e ao desejo. Além disso, o grupo familiar funciona como motor: suas interações geram decisões, desencadeiam enredos e mostram como a vida privada, permeada por confidências e tensões internas, é tão determinante para a trajetória

dos personagens quanto os grandes bailes, alianças sociais e convenções públicas. Quinn utiliza esse espaço, nos livros, para criar cenas variadas, muitas vezes cômicas, como na interação entre os irmãos Bridgerton: “Simon deu um passo rápido para a direita a fim de desviar de Gregory, que corria atrás de Hyacinth gritando alguma coisa sobre lama e vingança” (2014, p. 33).

Contudo, essa liberdade idealizada por Julia Quinn e Shonda Rhimes é restrita a poucos personagens nas obras. Personagens fora do núcleo *Bridgerton*, como Penelope Featherington, recorrem às paredes do quarto como refúgio contra a pressão das aparições públicas, incentivadas por seus pais em busca de um casamento vantajoso. Assim, em ambas as mídias, Penelope usa a privacidade do quarto e a escrita como escape para seus sentimentos mais secretos, transformando-os em entretenimento, já que ela é a mente por trás da fictícia colunista social Lady Whistledown.

A série captura a essência do romance do século XVIII e XIX, encantando leitores que apreciam obras ambientadas no passado, como as de Jane Austen. Esses romances exploram temas como o amor, o dever social e a busca pela identidade pessoal em um mundo governado por normas rígidas e convenções sociais, oferecendo a chance de ver por outra perspectiva. Para Giovelli (2024), o apelo é ampliado pela exploração de personagens fortes e relacionamentos dinâmicos que desafiam expectativas sociais, proporcionando uma jornada emocional rica e envolvente, especialmente apreciada pelo público feminino que busca narrativas de paixão e superação.

Bridgerton, exemplifica diversos conceitos discutidos por teóricos como Mikhail Bakhtin e George Lukács sobre o romance histórico. O programa mistura realidade histórica com ficção criativa, ressuscitando poeticamente as experiências humanas do passado. Bakhtin destaca a capacidade do romance de abordar um passado histórico vivo, enquanto Lukács enfatiza a importância de ressuscitar esses momentos focando nos detalhes do cotidiano. *Bridgerton* foca mais em narrativas pessoais e emocionais do que na precisão histórica, refletindo a ideia de que “todas as formas de resgate do passado são permeadas pela consciência de que a construção verbal não é o fato” (Lukács, 1972 apud Weinhardt, 1994). Os personagens principais de *Bridgerton* não são grandes figuras históricas, em vez disso, são indivíduos de diversas origens que vivem suas experiências em meio aos acontecimentos da época.

Lukács enfatiza que o romance histórico não deve ser considerado um gênero ou subgênero separado do romance, mas sim uma extensão que incorpora as grandes características da narrativa romanesca. Sua especificidade reside na capacidade de retratar a grandeza humana em contextos históricos passados, harmonizando essas figuras em momentos decisivos com a lógica interna das ações narrativas. A arte do romancista, portanto, está em integrar essas figuras na trama de maneira coerente e significativa, possibilitando "um exame teórico da ação recíproca entre o espírito histórico e essa grande literatura que descreve a totalidade da história" (Lukács, 1972, tradução nossa).

Contudo, Lukács critica autores que utilizam o romance histórico como uma fuga do presente, pois isso pode levar a um empobrecimento da narrativa. Para ele, um bom romance histórico deve surgir da compreensão profunda da relação entre o passado e o presente, explorando como o primeiro informa e enriquece o entendimento do segundo.

Nos últimos anos, o romance histórico tem se transformado em uma poderosa estratégia de mercado para alcançar o público ávido por narrativas envolventes e escapistas. Séries e adaptações como *Bridgerton* (2020, Netflix), *Outlander* (2014, Starz), *The Buccaneers* (2023, Apple TV+) e *Sanditon* (2019, PBS) exemplificam essa tendência, explorando as ricas tapeçarias da vida aristocrática. Enquanto *Bridgerton* reinterpreta o romantismo da Inglaterra regencial com diversidade racial e uma estética contemporânea; *Outlander* mistura romance histórico e fantasia ao acompanhar uma mulher do século XX que viaja no tempo para a Escócia do século XVIII; *The Buccaneers* explora as experiências de jovens americanas em busca de casamento na alta sociedade inglesa do século XIX; e *Sanditon* adapta o romance inacabado de Jane Austen, retratando os desafios vividos em uma cidade litorânea em transformação.

Essas produções capturam a imaginação do público ao misturar romance com elementos históricos, proporcionando um vislumbre glamoroso e, muitas vezes, idealizado da vida nobre. Além disso, a estética cuidadosa, o figurino luxuoso e os cenários deslumbrantes servem para transportar o espectador para uma era diferente, despertando o fascínio por uma vida aparentemente regida por elegância e regras sociais intrigantes, a fuga criticada por Lukács (1972).

Ademais, essa estratégia de adaptar obras literárias ou criar conteúdos "originais" que exploram essas temáticas não apenas atende a uma demanda

crescente por romances históricos, mas também capitaliza sobre o desejo do público por escapismo e narrativas que combinam drama emocional com um cenário histórico vibrante.

Hutcheon observa (2013, p. 132), essas adaptações não apenas reintroduzem histórias já admiradas, mas também exploram a profunda conexão emocional e histórica que muitos espectadores têm com elas. Ao recriar a atmosfera destas eras, os produtores tentam não apenas replicar o sucesso dessas narrativas, mas também reinterpretá-las, oferecendo novas perspectivas e contextos. Isso não apenas atrai fãs fiéis das obras originais, mas também cativa uma nova geração de espectadores.

3.2 Transformações no processo de adaptação

Julia Quinn é frequentemente comparada a Jane Austen, especialmente pela maneira envolvente com que retrata o século XIX em seus romances. A autora norte-americana Jill Barnett chegou a afirmar, em um comentário presente na última edição de *O Duque e Eu*, que Quinn é “nossa Jane Austen contemporânea” (Quinn, 2020). De acordo com Giovelli (2024), essa comparação se deve, em parte, à habilidade de Quinn de incorporar características sociais modernas em suas personagens, criando um interessante contraste entre o passado e discussões contemporâneas sobre o papel da mulher.

Nos romances *Os Bridgertons*, as personagens femininas são descritas como fortes e desafiadoras, questionando normas sociais que eram predominantes na época. Vasconcelos e Espínola (2021), destacam que, mesmo ambientadas em uma sociedade patriarcal, as histórias de Quinn são centradas em personagens femininas complexas que exercem poder sobre suas próprias vidas. Por exemplo, as mulheres têm a capacidade de escolher seus próprios destinos matrimoniais, quebrando tradições restritivas.

Quinn afirma que suas personagens, como Daphne e Eloise, representam diferentes expressões do feminismo. Giovelli (2024), argumenta que Quinn aprecia mostrar essa diversidade, demonstrando que não existe uma única maneira de ser feminista. Eloise, por exemplo, representa um feminismo mais evidente e questionador, enquanto Daphne, com desejos mais convencionais, ainda exemplifica a importância da escolha pessoal e da autonomia.

Giovelli (2024) também menciona que Quinn vê o casamento como uma opção que pode promover a felicidade e a igualdade. Esse enfoque ecoa os temas de Jane Austen sobre matrimônio baseado em amor e respeito mútuo. Quinn (2024), expressou, em sua biografia oficial, que " de certa forma, retratar uma relação saudável na literatura é a coisa mais revolucionária que se pode fazer"⁵ (tradução nossa), mostrando que as escolhas das mulheres devem ser respeitadas e valorizadas.

Nos romances de Jane Austen e Julia Quinn, o amor emerge como tema central, rompendo com as convenções sociais de suas respectivas épocas, em que o casamento era frequentemente arranjado e regido por interesses econômicos e familiares. Austen, por exemplo, em *Emma*, evidencia essa transformação ao apresentar uma protagonista inicialmente preocupada com aspectos financeiros, mas que passa a valorizar o afeto sobre as conveniências sociais, permitindo o casamento de sua amiga com um homem de menor status econômico. Já Julia Quinn, inserida em um contexto histórico distinto, traz em *O Duque e Eu* uma fusão entre as características da era em que seus romances são ambientados e temas contemporâneos, como aponta Giovelli (2024).

Quinn destaca a importância da voz feminina no casamento, subvertendo noções georgianas ao optar pela escolha e autonomia. Dessa forma, tanto Austen quanto Quinn, cada qual à sua maneira e em seu tempo, exploram o matrimônio não apenas como um contrato social, mas como espaço de transformação pessoal e afirmação da vontade feminina, o que representa uma evolução cultural para ambos os períodos.

Essa abordagem inovadora está presente ao longo da série de livros *Os Bridgertons*, de Julia Quinn, que como mencionado anteriormente, é composta por oito volumes, cada um centrado em um dos irmãos Bridgerton. O primeiro livro, *O Duque e eu*, foca em Daphne Bridgerton e seu romance com o duque de Hastings. Em seguida, *O visconde que me amava* apresenta a busca de Anthony Bridgerton por uma esposa. *Um perfeito cavalheiro* conta a história de Benedict Bridgerton e seu amor por Sophie Beckett. *Os segredos de Colin Bridgerton* exploram o relacionamento entre Colin Bridgerton e Penelope Featherington. O quinto livro, *Para Sir Phillip, com amor*, fala sobre Eloise Bridgerton e sua surpreendente correspondência com Sir

⁵ A biografia oficial de Julia Quinn está disponível em: < <https://juliaquinn.com/about/> >.

Phillip Crane. *O conde enfeitado* aborda o envolvimento de Francesca Bridgerton com Michael Stirling. *Um beijo inesquecível* segue Hyacinth Bridgerton e sua aventura com Gareth St. Clair. Finalmente, *A caminho do altar* encerra a série com Gregory Bridgerton e seu romance com Lucy Abernathy.

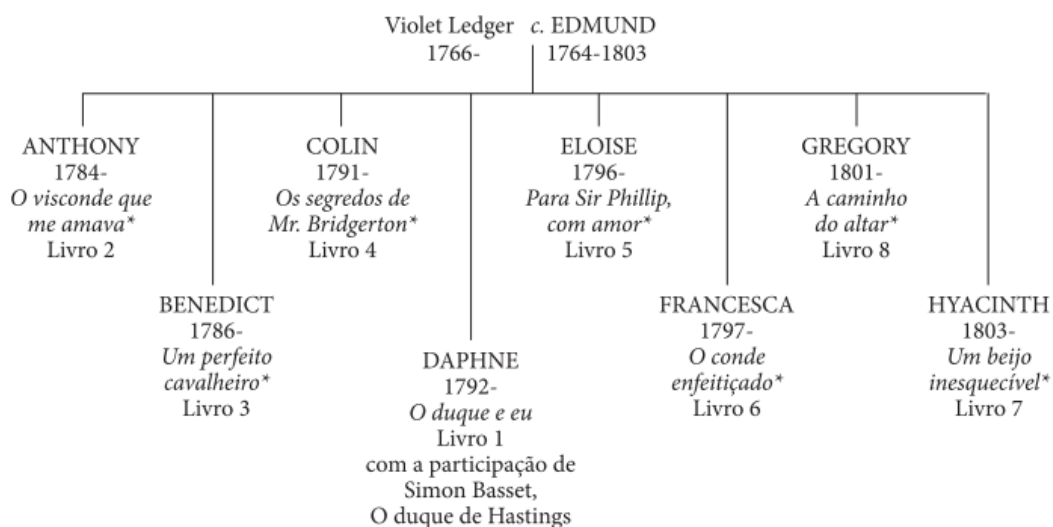
Curiosamente, a adaptação da série pela Netflix segue a estrutura dos livros ao dedicar cada temporada a um dos irmãos Bridgerton e seus respectivos pares românticos, desenvolvendo suas jornadas de forma envolvente. Segundo Vinha (2025), o programa, atualmente em sua terceira temporada, já possui mais três temporadas confirmadas e previsão de encerramento em 2034, acompanhando, assim, a trajetória completa da família Bridgerton.

Em relação a essa ordem curiosa criada por Quinn, a própria autora faz uma brincadeira com sua organização ao destacar, já no primeiro capítulo de *O Duque e Eu*, a singularidade da família Bridgerton. Ela escreve:

Os Bridgertons são, de longe, a família mais fértil da alta sociedade. Essa qualidade da viscondessa e do falecido visconde é admirável, embora se possa dizer que suas escolhas de nomes para os filhos sejam bastante infelizes. Anthony, Benedict, Colin, Daphne, Eloise, Francesca, Gregory e Hyacinth. É claro que a organização é sempre algo benéfico, mas seria de esperar que pais inteligentes fossem capazes de manter os filhos na linha sem precisar escolher seus nomes em ordem alfabética (QUINN, 2013, p. 19).

Figura 12 – Árvore genealógica da família Bridgerton apresentada nos livros.

ÁRVORE GENEALÓGICA DA FAMÍLIA BRIDGERTON



Fonte: Quinn, 2013.

Nos próximos estágios do capítulo, a análise será aprofundada considerando transformações relacionados a aspectos sociais recorrentes nas obras, tais como raça, gênero, casamento e classe social. Em uma comparação paralela entre o livro e a série de TV, examinaremos como esses elementos foram abordados em cada formato, avaliando de que maneiras as escolhas criativas na adaptação contribuem para a narrativa. Consideraremos, ainda, como determinadas alterações podem enriquecer, modificar ou até mesmo desafiar a percepção dessas questões sociais presentes na história.

3.2.1 Processos de racialização em *Bridgerton*

A série, que se encontra em sua terceira temporada, apresenta uma grande mudança estrutural que causou estranhamento aos leitores ao apresentar um elenco racialmente diversificado, incluindo a transformação racial de um dos protagonistas, originalmente branco, com destaque na trama da primeira temporada programa, que adapta o primeiro livro da saga, *O duque e eu* (2004). O personagem Simon Basset, um duque com fama de mulherengo entre a classe alta, é interpretado pelo ator britânico Regé-Jean Page, que causou um alvoroço entre o público conhecedor do livro, que questionou as decisões criativas da diretora e produtora Shonda Rhimes, que se pronunciou anunciando que a transformação racial observada no personagem

se estenderia para toda a narrativa e demais personagens com destaque, como: Lady Danbury (interpretada por Adjoa Andoh), Rainha Charlotte (Golda Rosheuvel), Kate Sharma (Simone Ashley), Edwina Sharma (Charithra Chandran), John Stirling (Victor Alli), entre outros.

No caso dos personagens Simon Basset (Regé-Jean Page) e Edwina Sharma (Charithra Chandran), a mudança de raça de personagens originalmente brancos gerou revolta por parte do público leitor nas redes sociais, como explicado por Bueri (2022). Mesmo defendidas pela autora da obra adaptada, as alterações resultaram em críticas e perseguições aos atores, conforme relatado por Ankita Rao (2022). Essa reação, no entanto, mostra como adaptações que ampliam a representatividade ainda enfrentam resistência, embora tenham o mérito de tornar a narrativa mais inclusiva e provocar debates necessários sobre diversidade e pertencimento.

Figura 13 – Kate Sharma (Simone Ashley), Lady Danbury (Adjoa Andoh), Mary Sharma (Shelley Conn) e Edwina Sharma (Charithra Chandran).



Fonte: Netflix, 2022.

Apesar de *Bridgerton* utilizar esta abordagem em personagens de grande destaque na trama, é importante notar que a família Bridgerton permaneceu, durante o processo de adaptação, fiel às características físicas descritas por Julia Quinn nos romances. Nos livros, os *Bridgerton* são retratados como uma família branca, com

cabelos castanhos grossos e olhos castanhos, configuração visual que a série manteve para todos os irmãos. Em contraponto, o personagem Simon Basset, descrito originalmente como "um menininho robusto e saudável, com cabelos castanhos sedosos e olhos azul-claros" (Quinn, 2013, p. 14), passou por uma transformação racial relevante ao ser interpretado por Page na adaptação.

Figura 14 – Simon Hastings (Regé-Jean Page) e Daphne *Bridgerton* (Phoebe Dynevor)



Fonte: Netflix, 2020.

A pesquisadora Hannah Adriano (2024) argumenta que a série faz uso do chamado *Color-blind casting*, um processo que ocorre normalmente no apagamento da identidade racial de personagens, aumentando o espaço de destaque para brancos, e promovendo práticas da meritocracia, racismo e xenofobia. Contudo, o uso do processo ocorre de forma inversa, com a intenção de desafiar ideologias dominantes de cunho colonial, enquanto utiliza de um discurso pós-colonial e pós-racial, onde o corpo racializado é removido do contexto sócio-histórico narrado.

Bridgerton utiliza o *color-blind casting*, que Hanus (2023) define em seu artigo como "o processo de excluir identidades raciais das descrições de personagens. Essa ferramenta é implementada para aumentar a diversidade em números na tela, abrindo as posições para qualquer pessoa, enquanto promove o conceito de meritocracia" (Adriano, 2024 apud Hanus, 2023).

A presença de uma nobreza não branca em *Bridgerton* é facilmente justificada em sua produção derivada *Rainha Charlotte: Uma História Bridgerton* (2023), que apresenta o passado da imponente rainha, prometida em casamento ao rei George III. A personagem, de origem afro-europeia, teve seu casamento arranjado, o que resultou no chamado “grande experimento”, que além de gerar uma relação marcada por amor e amizade, levou o rei George a conceder títulos e terras de grande valor a súditos pertencentes a raças subalternizadas. Dessa forma, na série principal, observam-se nobres com traços do oeste asiático, indianos (como as irmãs Sharma) e negros, como no caso de Simon, agora duque de Hastings. Sobre a superação do racismo e da xenofobia na série, Adriano (2024, p. 16) afirma: “O pós-racismo é um ambiente utópico onde se acredita que tal progresso racial significativo foi alcançado, que o preconceito racial é absolvido e não é mais uma questão social importante”.

A série *Bridgerton* faz uso criativo das recentes discussões históricas sobre a ascendência étnica da rainha Charlotte para fundamentar sua abordagem diversa no elenco. Veiga (2024), esclarece que pesquisas genealógicas indicam que Sophie Charlotte de Mecklenburg-Strelitz (1744-1818) seria descendente direta de uma mulher do continente africano. Essa hipótese ganhou destaque em 1996, quando o historiador Mario de Valdes, especialista em diáspora africana, apresentou fortes indícios sugerindo que Charlotte seria descendente de Madragana Ben Aloandro (1230-1270), amante do rei português Afonso III, conhecida como mouro (termo utilizado para se referir a povos do norte da África). Assim, ao retratar uma rainha Charlotte de ascendência negra, *Bridgerton* não apenas dialoga com teorias históricas em torno da monarca, mas também aproveita o debate para ampliar a representatividade.

Figura 15 – Retrato de Charlotte de Mecklenburg-Strelitz ao lado da representação da personagem Rainha Charlotte na série *Rainha Charlotte: Uma História Bridgerton*.



Fonte: National Portrait Gallery, UK/Netflix, 2023.

Contudo, o uso de uma justificativa que utiliza do amor como uma forma de superação de um período que sequer é citado ou nomeado, é algo alarmante e digno de atenção. Essa “superação” do racismo, além de um sinal de construção equivocada da narrativa, sugere um apagamento de um período importante para a história humana, o esquecimento do tráfico e a escravidão de povos negros africanos durante séculos, que gerou um genocídio social, cultural e linguístico. A Netflix, ao atender às demandas de um público global por inclusão racial e ao mesmo tempo mirar o retorno financeiro associado ao consumo de produções diversas, acaba por promover uma representação que frequentemente se mostra, como apontam Silva e Bonin (2024, p. 2), “descompromissada com a crítica às desigualdades e racismos no tempo ficcionalmente reconstituído”. Assim, a história e a experiência de milhões de pessoas, no passado e no presente, são banalizadas e minimizadas.

Para Sipe (2023, p. 338), essa falta de responsabilidade histórica em *Bridgerton* sugere que o ativismo e a luta cotidiana contra o racismo e a desigualdade racial, que produzem situações diárias de violência e morte, não seriam mais necessários, como se justiça e igualdade já tivessem sido plenamente alcançadas.

É evidente como a Netflix, como um conglomerado de mídia, produz o pós-racialismo através de seu elenco cultural e da americanização de séries como

Bridgerton, o que reforça como isso é uma "fantasia" e um mito de assimilação. (Adriano, 2024, P. 17)

Para Adriano (2024), a Netflix, como diversos *streamings* e estúdios estão preocupados apenas com o prestígio social, como marca que está verdadeiramente empenhada em promover a diversidade racial e étnica, uma vez que o mercado demanda por novos posicionamentos, perante uma sociedade que está constantemente exigindo e reivindicando seus direitos. Assim, o *color-blind casting* utilizado em programas como *Bridgerton* revela-se, muitas vezes, apenas como uma tentativa de demonstrar ao público um suposto empenho em representar questões raciais, enquanto ignora ou se exime de tratar dos problemas reais enfrentados atualmente.

A falta de responsabilidade com a narrativa pode ser observada com a forma que os personagens não-brancos são retratados e observados dentro de suas próprias tramas. Adriano (2024, p. 19) analisa a forma como a personagem Edwina Sharma é tratada pelo roteiro ao abordá-la como uma tentativa de satisfazer o desejo branco. Ela argumenta:

Vinda de Bombaim e sendo um novo membro da temporada social, Edwina é vista como misteriosa para os outros personagens do show. Somando-se a isso, quando a Rainha a nomeia como a "diamante da temporada", ela se torna extremamente procurada e, portanto, exotizada. Além disso, o personagem de Edwina é retratado como bastante ingênua e inocente, mas ainda inteligente e elegante, pois ela compartilha sua apreciação pela literatura com vários pretendentes. Isso, combinado com a busca de Anthony por ela no início da temporada, que sinaliza a ideologia orientalista do Oriente como algo interessante e exótico, mas ainda inferior ao Ocidente. (2024, p. 19)

Além do tratamento das irmãs Sharma, numa perspectiva que favorece o discurso imperialista, inferiorizando o oriente perante o ocidente e suas vontades, nos é apresentada a sexualização dos seus corpos e comportamentos. Kate, irmã de Edwina, por exemplo, é considerada geniosa, bruta e até livre do bom comportamento britânico, uma mulher que não se assemelha em graciosidade às outras mulheres com quem compete em sua temporada. Além de tal, é constantemente ressaltado em momentos entre Daphne Bridgerton e Simon, sua fama como homem que frequenta casas de prostituição e mantém várias parceiras sexuais, além de focos em ações que

podem ter cunho sexual, como lambe uma colher. Enquanto Kate demonstra-se uma mulher grossa e sem graciosidade, Simon é um objeto sexual que causa atração constante. O que se torna mais um erro em de uma longa lista de erros e descuidos narrativos.

Apesar das diferenças de abordagem entre a série e os romances, o objetivo central da ida a Londres se mantém em ambos os suportes: garantir um casamento vantajoso para Edwina e, se possível, para Kate. Essa questão, que será aprofundada a seguir, evidencia as expectativas e pressões impostas às jovens mulheres da época, tanto na ficção quanto na realidade.

Nos livros, Quinn (2013) destaca em *O Visconde que me amava*:

Com as dificuldades financeiras, os Sheffield só podiam arcar com uma ida a Londres. Alugar uma casa – e uma carruagem – e contratar o número mínimo de criados para a temporada era dispendioso. Não poderiam gastar tamanha quantia duas vezes. Na verdade, foi preciso economizar durante cinco anos inteiros para pagar a viagem. E se as garotas não conseguissem bons casamentos... bem, ninguém iria mandá-las para a prisão, mas elas seriam obrigadas a levar uma vidinha tranquila, de pobreza digna, em alguma encantadora casinha em Somerset.”

Fica evidente que a adaptação de *Bridgerton* pela Netflix, apesar de dialogar com temáticas contemporâneas e adotar estratégias voltadas à diversidade, ainda recai em práticas narrativas problemáticas, que reproduzem estereótipos e reforçam desigualdades históricas na representação de personagens não-brancos. O *color-blind casting*, interpretado por Adriano (2024) como uma tática mercadológica, demonstra a preocupação das plataformas com o prestígio social mais do que com um compromisso genuíno com a inclusão e a reparação histórica.

Ao destacar personagens como Edwina e Kate em papéis que, por vezes, reforçam exotismos ou objetificações, a série evidencia a distância entre o discurso e a prática da diversidade. Assim, mesmo quando revisita enredos clássicos do romance de época, com suas próprias pressões e desafios, como a busca por bons casamentos e a ascensão social, a série acaba limitando a assistência dessas mulheres racializadas, relegando suas histórias a moldes baseados em uma lógica ocidental e imperialista.

3.2.2 Relações de gênero, amor e casamento

Uma cena emblemática de como o tema é abordado no universo de *Bridgerton* aparece na série *Rainha Charlotte: Uma História Bridgerton* (2023), ambientada em 1761. Nela, Charlotte de Mecklenburg-Strelitz, então com apenas 17 anos, viaja em uma carruagem ao lado do irmão, rumo à Inglaterra para se casar com o recém-coroadado rei George III, alguém que ela jamais conhecera pessoalmente. Diante da expectativa de um casamento arranjado e da pressão imposta pela realeza, Charlotte sente-se furiosa e impotente. Sua angústia culmina quando, ao ser questionada sobre o seu silêncio durante a viagem, ela explode: “Estou usando seda de Lyon. Incrustada com safiras da Índia. Com uma sobreposição de rendas de dois séculos atrás”.

O diálogo segue com a sua resposta incisiva:

- Como se não bastasse, meu espartilho foi feito com barbatanas de baleia
- Barbatanas de baleia?
- Sim, de baleia, meu irmão. Barbatanas de baleia. Baleias morreram por minha aparência (*Rainha Charlotte: Uma História Bridgerton*, 2023).

Durante a Era Georgiana, o papel das mulheres era rigidamente definido por normas sociais e expectativas morais. As mulheres eram educadas para serem esposas ideais, focando em habilidades como bordado, música e arte, vistas como essenciais para garantir status social através do casamento (Perrot, 2007). Era esperado que as mulheres fossem modelos de virtude e boas maneiras, o que as limitava a papéis domésticos e as mantinha fora das esferas científica e acadêmica (Sousa, 2022). A educação feminina buscava torná-las agradáveis e úteis, preparadas para serem donas de casa, esposas e mães.

Segundo Perrot (2007), durante esse período, muitas mulheres enfrentavam opressão, reflexo de uma sociedade que priorizava o controle masculino. A justiça frequentemente falhava em proteger as mulheres, especialmente em casos de violência sexual, nos quais as vítimas eram comumente culpabilizadas. Ainda assim, começavam a surgir faíscas de discussões acerca dos direitos femininos, debates que só se concretizariam efetivamente mais de um século depois. Mesmo diante de discriminação, boicotes e inúmeras barreiras, era possível observar algumas mulheres transgredindo os papéis impostos, principalmente no campo da escrita. Para contornar

as limitações e garantir visibilidade a suas obras, muitas recorreram a estratégias como o uso de pseudônimos masculinos, como no caso das irmãs Brontë.

O romantismo trouxe mudanças significativas na representação das mulheres na literatura. Segundo Silva (2005), a emoção passou a ser mais valorizada que a razão, refletindo-se nas obras de autores como Jane Austen, Mary Shelley e as irmãs Brontë. Essas escritoras destacaram os sentimentos, principalmente o amor, desafiando as normas sociais vigentes e promovendo a transição do casamento arranjado para o casamento por amor, uma transformação que romancistas como Austen e George Sand apoiaram ativamente (Perrot, 2007).

A literatura da época, muitas vezes de caráter autobiográfico, fornecia uma visão das experiências reais das mulheres, apresentando personagens que reproduziam a sociedade vigente. Jane Austen, por exemplo, representava essa sociedade através de suas heroínas, que, como ela mesma, frequentemente buscavam assumir algum controle sobre seus destinos. É notável que algumas das romancistas mais influentes do período, como Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë e George Eliot, não se casaram ou não tiveram filhos, demonstrando uma rejeição consciente das normas tradicionais (Woolf, 2022).

Como destaca Virginia Woolf (2022):

Tudo o que poderia fazer seria oferecer-lhes uma opinião acerca de um aspecto insignificante: a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção (p.8)

Quando as mulheres não tinham oportunidades ou não conseguiam alcançar autonomia como algumas escritoras de destaque, restava-lhes seguir o caminho socialmente estabelecido para o sexo feminino. Silva (2005), argumenta que a expectativa era que se apresentassem à sociedade, geralmente durante eventos e temporadas destinadas justamente a encontrar pretendentes, e buscassem conquistar um casamento vantajoso, preferencialmente com um marido que permitisse manter ou elevar o status social da família. Assim, o matrimônio era visto como a porta de entrada para ascensão ou estabilidade social para as mulheres, e

dentro dessa lógica, o papel de esposa e mãe tornava-se central, deixando desejos individuais ou realizações intelectuais para segundo plano.

Durante a Era Georgiana, os bailes de debutantes eram os responsáveis pela introdução das jovens mulheres à sociedade, marcando o início de sua elegibilidade para o casamento. Segundo Viegas (2022), esses eventos eram mais que simples celebrações, eles funcionavam como rituais sociais que permitiam às jovens cumprir os padrões culturais exigidos para se tornarem esposas ideais. As debutantes eram apresentadas em sociedade como candidatas ao casamento, onde a demonstração de boas maneiras, habilidades sociais e talentos artísticos, como dança e música, eram essenciais para assegurar um marido adequado. Assim, esses bailes não só simbolizavam a transição da infância para a vida adulta, mas também reforçavam as expectativas sociais sobre o papel das mulheres, focando na formação de alianças matrimoniais vantajosas e a manutenção do status social (Giovelli, 2024).

A prática de apresentar formalmente meninas e jovens mulheres à sociedade aristocrática na Inglaterra começou no século XVIII, diante as limitações e expectativas sociais para as mulheres dessa época. Com poucos caminhos profissionais disponíveis, funções como lavadeira ou empregada doméstica eram vistas como indesejáveis para damas de classes superiores (Viegas, 2022). Além disso, as leis de herança frequentemente desfavoreciam as mulheres, deixando-as sem títulos ou propriedades, forçando-as a depender economicamente de seus pais até o casamento, momento em que passariam a depender do marido ou de um futuro filho.

A Reforma Protestante no século XVI tornou ainda mais difícil enviar filhas não casadas para conventos católicos, aumentando a pressão para encontrar alternativas adequadas para as jovens. O casamento, então, emergiu como uma estratégia crucial para reforçar ou elevar o status social de uma família. Muitas vezes, casamentos eram organizados para formar alianças com famílias mais prósperas, corrigindo dificuldades financeiras (Giovelli, 2024).

Um exemplo emblemático desse costume é o surgimento do Baile da Rainha Charlotte, organizado por George III em 1780 em honra à sua esposa, para arrecadar fundos para um hospital Queen Charlotte e Chelsea. Este baile se tornou um evento anual essencial no calendário social londrino, coincidindo com a presença da monarquia na cidade. Durante esses eventos, um seleto grupo de jovens, geralmente

entre 17 e 18 anos, era apresentado à rainha, dando início a uma série de festividades da temporada que durava cerca de seis meses.

Em *Bridgerton*, a Rainha Charlotte, interpretada por Golda Rosheuvel, é figura central na definição do tom da temporada de casamentos da alta sociedade. Com sua autoridade e olhar criterioso, a rainha estabelece a tradição de escolher uma jovem como seu "diamante da temporada", destacando aquela que considera perfeita em elegância, beleza e comportamento, tornando-a sua aposta para um casamento de grandes vantagens. Sua primeira escolhida é Daphne Bridgerton, que, ao receber esse título, rapidamente atrai a atenção de toda a nobreza, incluindo a de um príncipe, mostrando o peso de suas decisões, como monarca, entre as debutantes.

Os bailes de debutantes eram altamente seletivos e exclusivos, geralmente restritos a convidados. Na maioria das vezes, acessar esses eventos requeriam recomendações pessoais de membros da organização anfitriã, que normalmente são mulheres que já participaram como debutantes. Por exemplo, no Baile da Rainha Charlotte, as jovens, diante de uma madrinha, precisavam solicitar ao lorde camareiro a autorização para participar, sendo avaliadas de acordo com o status social de seus pais. Apenas mulheres que já haviam sido apresentadas à monarquia podiam atuar como madrinhas.

Nos livros de Julia Quinn, Daphne já havia debutado antes dos eventos centrais, ao contrário da série, onde seu debut marca o início da trama. Isso fica evidente no diálogo em que é mencionada por seu irmão Anthony: “Se dependesse de mim, eu fugiria de eventos sociais como o diabo foge da cruz. Mas minha irmã debutou ano passado e sou obrigado a acompanhá-la de vez em quando” (Quinn, 2013, p. 26).

Esses eventos mantinham um código de vestimenta rigoroso. As debutantes vestiam-se de branco, com trajes que lembram vestidos de noiva, complementados por longas luvas e penas brancas, simbolizando pureza e preparação para a vida adulta. Elas são apresentadas ao público por seus pais, e frequentemente acompanham jovens em traje formal, destacando o foco na tradição e cerimônia.

Figura 16 – Daphne, Francesca e Eloise em seus debutes.



Fonte: Netflix, 2020, 2022, 2024.

A dança era o ponto central desses eventos, exigindo das debutantes a demonstração de habilidades específicas adquiridas em aulas dedicadas aos estilos tradicionais, executados com graça e elegância. Além disso, a etiqueta e as boas maneiras eram atributos indispensáveis, com destaque especial para a perfeição da reverência. Eldrige (2025), aponta que essas qualidades revelavam as jovens não apenas como candidatas ideais ao casamento, mas também como representantes refinadas de suas famílias perante a sociedade.

Em *O Duque e Eu*, Kate e Edwina Sheffield (Sharma, na adaptação televisiva) pertencem a uma família cuja situação financeira fragilizada só permitia que as duas fossem apresentadas à sociedade em uma única temporada, o que fez com que ambas debutassem no mesmo ano, Edwina ao completar 17 anos e Kate prestes a fazer 21, embora “Mary preferiria ter esperado até que a mais nova chegasse aos 18 anos e estivesse um pouco mais madura, mas aí a mais velha teria quase 22 e, céus, quem iria querer se casar com ela?” (Quinn, 2013, p. 16).

Kate, desconfortável com a exposição e ciente das próprias limitações naquele ambiente, confessa seu desinteresse:

Ela nem mesmo queria participar da temporada. Sempre soubera que não era o tipo que chamava a atenção da alta sociedade. Não era bonita o suficiente para superar a ausência de dote e nunca aprendera a dar sorrisos falsos, fingir delicadeza ou andar com passos suaves, e as outras garotas pareciam saber todas essas coisas desde o berço (Quinn, 2013, p. 16).

Na adaptação, Kate vivencia a mesma trama apresentada nos livros: ela assume o papel de protetora da irmã, dedicada a garantir que Edwina conquiste um casamento vantajoso. O diferencial da adaptação está no objetivo pessoal de Kate, que revela seu desejo de retornar à Índia após assegurar a felicidade da irmã, buscando por lá uma posição como dama de companhia ou criada de algum nobre, com a intenção de construir uma vida digna por mérito próprio.

Julia Quinn imprime um tom cômico à representação do ritual das debutantes, característica que é preservada na adaptação para a série. A autora ironiza o papel dessas jovens e as situações em que os pretendentes se veem envolvidos, como se nota na conversa entre Anthony e Simon: “Anthony lançou um olhar de pena ao amigo. Elas caçarão você. E, quando o encontrarem, você se verá preso a um diálogo com uma moça pálida toda vestida de branco que não consegue falar sobre nada além do clima, clubes de debutantes e fitas de cabelo” (Quinn, 2013, p. 25).

Esse olhar irônico de Quinn sobre as tradições sociais também se estende à família Featherington, vizinhos dos Bridgertons, tanto nos livros quanto na adaptação para a série. As Featheringtons acabam se tornando alvo frequente de comentários maldosos devido às frequentes tentativas fracassadas de realizar casamentos vantajosos.

Como enfatizado por Quinn em *O Visconde que me amava*:

Infelizmente para as Featheringtons, elas eram conhecidas pelo fracasso em suas tentativas de arranjar um casamento. Prudence e Philippa haviam debutado havia três anos e ainda não tinham recebido um único pedido. Penelope estava em meados da segunda temporada e costumava ser vista nos eventos sociais tentando evitar a mãe e as irmãs, consideradas tolas por todos (2014, p. 125).

Contudo, apesar desse tom cômico, Quinn cria um estado de desespero pelo casamento, o que não devia ser tão engraçado, uma vez que se trata de narrativas baseadas em séculos de opressão e machismo. Assim, ao retratar esse desejo de casar, ela por vezes peca ao esquecer dos reais motivos para a busca pelo matrimônio e acaba simplificando a questão, como exemplifica o trecho: “Daphne se obrigou a respirar fundo. Depois de quase duas temporadas em Londres, a simples menção da palavra ‘marido’ era suficiente para fazer sua cabeça latejar. Ela queria se casar, de fato queria, e não estava sequer sonhando com um amor verdadeiro. Mas desejar um

marido por quem tivesse ao menos um pouco de afeição era pedir muito?” (Quinn, 2013, p. 19)

Neste aspecto, a série *Bridgerton*, apesar da forma como conduz a questão racial em um universo utópico, aprofunda-se mais ao abordar os desafios de gênero. Mesmo em um cenário idealizado, fica evidente que a condição das mulheres permanece marcada pela fragilidade diante da ausência do amparo masculino. Exemplos disso aparecem nos arcos das Featheringtons, que, após a morte prematura do pai, enfrentam dívidas de jogo e o medo do desamparo, ou nas Sharmas, que atravessam o Atlântico em busca de melhores condições de vida após a perda do patriarca.

Segundo Bentes *et al.* (2018):

A mulher não pode viver sem o homem. A partir do momento que nascesse sua vida estaria para sempre subjugada ao homem. Primeiro estava submissa ao pai que era seu responsável e a preservava até seu casamento, a partir daí o marido ocupava o lugar e ela como mulher virtuosa lhe devia obediência (p. 19).

Assim, tanto nos livros de Julia Quinn quanto na adaptação para a série, evidencia-se que, mesmo sob uma ótica frequentemente romântica e cômica, o casamento permanece como uma necessidade imposta às mulheres devido a uma estrutura social que, historicamente, as submete e limita suas opções, o que é aprofundado na série ao mostrar exemplos claros da vulnerabilidade feminina sem o respaldo de figuras masculinas. Dessa forma, apesar dos toques de modernização e tentativas de romper com questões raciais, permanece atual a reflexão de Bentes *et al.* (2018) sobre a constante subjugação feminina naquele período, ressaltando que, por mais sonhador que seja o cenário apresentado, o sofrimento e a fragilidade das mulheres diante das regras patriarcais continuam sendo um aspecto de grande importância da narrativa.

3.2.3 Classe social e poder

Embora a adaptação de *Bridgerton* inove ao destacar questões raciais em um universo de época tradicionalmente marcado pela homogeneidade branca, tanto a série quanto os livros apresentam um potencial que vai muito além desse recorte.

Observa-se que, apesar do foco inicial nos debates raciais, há um aprofundamento ainda maior nos temas de gênero e, sobretudo, nas dinâmicas de classe social e nos jogos de poder. Por mais que as narrativas, em ambas as mídias, insistam em colocar o espectador ou leitor diante de questões acerca da representatividade, trata-se, principalmente, de histórias centradas na perspectiva da burguesia e da nobreza, com seus privilégios e desafios particulares. Mesmo quando expõem limitações impostas a certos indivíduos, como as mulheres, reforçam que as oportunidades de escolhas, ascensão e prestígio continuam fortemente atreladas ao status social.

Apesar de tanto a série quanto os livros de *Os Bridgertons* não explorarem de forma direta e aprofundada as realidades das camadas sociais mais baixas ou os impactos estruturais das desigualdades, existem nuances e passagens marcantes que permitem análises relevantes sobre o tema.

Julia Quinn, no primeiro livro da saga, traz um exemplo importante logo no início da narrativa ao retratar a infância de Simon. Mesmo de maneira breve, a autora apresenta as consequências da vergonha e da omissão paterna diante do distúrbio de fala do protagonista enquanto criança. O duque, pai de Simon, ao invés de assumir sua responsabilidade e apoiar o filho, opta por escondê-lo em uma mansão no interior, afastando-o da vida pública e de uma convivência digna do herdeiro de um ducado.

Esse episódio é ilustrado no seguinte trecho de Quinn (2013, p. 34):

– Hastings cairá nas mãos de um débil mental – gemeu o duque. – Todos esses anos rezando por um herdeiro e agora está tudo perdido. Terei que deixar o título para meu primo. – Virou-se para o filho, que soluçava e secava os olhos, tentando parecer forte diante do pai. – Não consigo sequer olhar para ele. – Soltou um arquejo. – Não consigo.

Na série, o episódio da infância de Simon Basset, marcado por sua gagueira e pela rejeição cruel do pai, é apresentado não de forma imediata e detalhada como em *O Duque e Eu*, mas aos poucos, por meio de flashbacks que, embora fielmente retratem os fatos essenciais, ampliam o impacto emocional ao mostrar visualmente a exigência de perfeição imposta ao protagonista, assim, a adaptação reforça como a marginalização não se dá apenas pelo afastamento físico, mas também pela opressora necessidade de atender a padrões inatingíveis.

A estrutura de títulos de nobreza na Inglaterra foi, e em muitos aspectos ainda é, um dos pilares mais marcantes da organização social britânica. Em sua obra "O declínio e a queda da aristocracia britânica", David Cannadine (1990, tradução nossa) explora com profundidade a composição e o significado desses títulos, especialmente ao analisar as categorias de "*grandees*" e "*gentry*".

Os *grandes* (nobreza maior) correspondem aos detentores dos títulos mais elevados, conhecidos como *peerage*, os pares do Reino, que tradicionalmente ocupavam o topo da hierarquia social e exerciam grande influência política, incluindo assentos hereditários na Câmara dos Lordes. Esses títulos, em ordem decrescente de prestígio, são: duque (*duke*), marquês (*marquess*), conde (*earl*), visconde (*viscount*) e barão (*baron*). Cada um deles trazia privilégios, deveres e expectativas sociais distintos, servindo não apenas como símbolo de status, mas também como formas concretas de inserção no poder britânico.

Abaixo dos *grandees* encontra-se a *gentry* (nobreza rural), formada principalmente por proprietários de terra sem título de nobreza entre os pares, mas que ainda detinham influência local e prestígio regional. Entre eles estavam os baronetes (*baronets*) e cavaleiros (*knights*), cujas distinções eram frequentemente hereditárias ou honoríficas. Cannadine ressalta como a distinção entre *grandees* e *gentry* estruturava as relações sociais e políticas, tanto nas metrópoles, quanto no interior, definindo acesso a privilégios, cargos e prestígio na sociedade britânica dos séculos XIX e XX.

Em *Bridgerton*, a trajetória de Kate ilustra bem a transição social da *gentry* para a alta nobreza inglesa. Nos livros, Kate é apresentada como filha de um comerciante de origem modesta em Somerset, enquanto na série sua família vem da Índia, reforçando sua posição de forasteira entre os aristocratas londrinos. Mesmo sendo vista inicialmente como alguém de status inferior, Kate ascende socialmente ao se casar com Anthony *Bridgerton*, tornando-se viscondessa. Assim, ela passa de jovem debutante estrangeira à integrante de uma das famílias mais respeitadas da nobreza britânica, um feito notável, já que esse tipo de ascensão era, e ainda é, raro dentro das estruturas sociais da elite inglesa.

Cannadine (1990), explica que na Inglaterra, os títulos de nobreza eram tradicionalmente concedidos pela Coroa Britânica, ou seja, pelo próprio monarca, em reconhecimento por serviços prestados à Coroa, feitos militares, contribuições políticas, influência social ou mesmo riqueza. Esse processo de concessão costumava

se formalizar por meio do documento chamado *Letters Patent* (carta-patente). A maioria dos títulos era, entretanto, hereditária, eles passavam de geração a geração, geralmente seguindo as regras da primogenitura, nas quais o filho mais velho herdava o título, garantindo sua permanência dentro das mesmas famílias por séculos. Em circunstâncias especiais, o monarca também podia criar novos títulos, determinando não apenas o nome, mas também o status do novo título, que podia ser vitalício ou hereditário, seguindo a tradição normal (BRITANNICA, 2025).

Além disso, havia situações em que mulheres adquiriam títulos por meio do casamento, tornando-se duquesas, condessas ou baronesas ao se casarem com titulares desses títulos, embora normalmente o direito à sucessão fosse restrito aos homens. Os títulos mais comuns concedidos ou herdados eram duque, marquês, conde, visconde e barão. Ademais, é importante ressaltar que, ao longo da história, a Coroa sempre manteve total autoridade para conceder, suspender ou mesmo revogar títulos, especialmente em casos de traição. O sistema da *peerage* (nobreza) contava (e ainda conta) com regras muito rígidas para nomeação, sucessão e perda de títulos. britânica.

Como mencionado anteriormente, em *Bridgerton* a diversidade racial presente entre a nobreza é fundamentada pela narrativa apresentada na série derivada *Rainha Charlotte: Uma História Bridgerton* (2023). Na obra, a explicação para a inclusão de pessoas racializadas na aristocracia é chamada de "o grande experimento", um projeto social iniciado após o casamento interracial entre Charlotte de Mecklenburg-Strelitz e o Rei George III. O objetivo era formar uma nobreza que refletisse tanto o rei quanto a rainha em termos de origem racial, promovendo maior representatividade e coexistência.

Com isso, famílias respeitáveis de diferentes origens raciais passaram a receber títulos de nobreza, ampliando a diversidade dentro da elite inglesa. Um exemplo marcante é o casal formado por Herman Danbury e Lady Danbury. Herman, marido de Lady Danbury, foi o primeiro homem negro a receber um título de nobreza diretamente das mãos da Princesa Augusta, mãe de Jorge III, apesar de já ter o título de Príncipe de Serra Leoa.

Figura 17 - Lady Danbury (Arsema Thomas) e seu primogênito no Grande Experimento de 1761.



Fonte: Netflix, 2023.

A série derivada *Rainha Charlotte: Uma História Bridgerton* (2023) ganhou uma adaptação literária coescrita por Julia Quinn e Shonda Rhimes, criadora do universo televisivo *Bridgerton*. O romance explora aspectos que, na versão audiovisual, ficaram implícitos ou pouco desenvolvidos, como o racismo vivenciado por Charlotte dentro da corte, sobretudo por parte de sua sogra, a Princesa Augusta, justamente quem idealizou o “grande experimento”.

Enquanto na série o preconceito racial se faz presente de maneira sutil ou nas entrelinhas, a obra escrita dá ao leitor acesso direto aos pensamentos e experiências de Charlotte, revelando o impacto do racismo na formação da nova nobreza. Gomes (2023) argumenta que “mesmo com o título de nobreza, seria inocência imaginar que Charlotte seria isenta do racismo por parte da corte inglesa, que não estava acostumada a ver pessoas negras em posições de poder”. Um exemplo marcante está na forma como Augusta expressa abertamente sua desaprovação ao tom de pele da futura rainha:

- Não estamos preparados para uma moça tão marrom – disse a mãe.
 - De fato – opinou lorde Bute, o que não acrescentava nada à conversa.
 - E não sai.
- George abriu os olhos de repente.
- O quê? – Não sai – repetiu a princesa. – Eu esfreguei o rosto dela para ter certeza.
 - Por Deus, mãe – disse George, quase se levantando.

Reynolds deu um salto para trás, bem a tempo de evitar cortar o pescoço do rei com a navalha.

– Por favor, me diga que não tentou esfregar a pele da minha prometida até a cor sair – disse George.

A mãe dele se indignou.

– Não foi por mal (Quinn; Rhimes, P. 29, 2023).

Segundo Gomes (2023), a criação do chamado “Grande Experimento” representa, na verdade, uma justificativa da monarquia para receber uma monarca negra de modo menos conturbado, amenizando receios de rejeição pela aristocracia. A autora enfatiza que, em um contexto de alta sociedade predominantemente branca e tão pouco distante do fim do tráfico de pessoas escravizadas do continente africano, a escolha de coroar uma rainha de pele escura poderia provocar forte rejeição social e até escândalo, motivo pelo qual o experimento serviu como estratégia para mitigar tais impactos e evitar maiores constrangimentos para a coroa.

Contudo, as mudanças implementadas não resultaram em transformações profundas, como observam Quinn e Rhimes (2023):

Dizia-se à boca miúda que a “antiga” sociedade (como a nobreza de pele clara tinha passado a ser chamada) ainda conjecturava se o casamento poderia ser anulado e uma nova rainha encontrada entre suas famílias. Muitos, se não a maioria, ainda se recusavam a aceitar os recém-elevados a nobres. Diversos dos novos lordes, entre eles Danbury, haviam tentado se associar ao White’s. Foram todos barrados na porta (p. 120).

Apesar da aparente vantagem proporcionada pela concessão de títulos a indivíduos racializados após o casamento de George e Charlotte, a efetividade dessa mudança é questionável, uma vez que a exclusão dos chamados “novos nobres” persiste nos ambientes dominados pela nobreza branca, a chamada “antiga nobreza”. Como destaca Gomes (2023), “o problema tem sua solução adiada devido aos conflitos da recém-coroadada rainha quanto ao próprio casamento e o novo título”. Ao final, a série principal resolve tudo de forma quase mágica, sem aprofundar as consequências reais dessas tensões.

Assim, aquilo que em um primeiro momento parecia estar nas mãos e na trajetória de uma rainha negra, revela-se, na verdade, como um resultado das engenharias políticas da própria monarquia, empenhada em manter seu poder e

preservar as bases do imperialismo. Mesmo diante de transformações aparentes, as obras mostram que o controle institucional segue operando de modo a adaptar as estruturas sociais sem, de fato, promovê-las, demonstrando que as mudanças reais continuam subordinadas aos interesses do trono.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar processos como o *racebending*, o *color-conscious* e o *color-blind casting*, juntamente com o compromisso da Netflix diante das demandas históricas e sociais, percebe-se que *Bridgerton* não se propõe a ser mais do que uma novela romântica que capitaliza em torno de uma noção ilusória de representatividade. A série aposta na ideia de que o racismo e a desigualdade podem ser superados apenas por gestos individuais de amor ou interesse político, desconsiderando as estruturas profundas que sustentam essas opressões

Bridgerton também explora outras questões sociais, como o papel da mulher na sociedade, os dilemas do casamento por conveniência e as pressões familiares impostas pela aristocracia inglesa. Embora esses temas estejam presentes tanto nos livros de Julia Quinn quanto na série da Netflix, é notável que a adaptação escolhe modernizar discursos e comportamentos, às vezes suavizando ou romantizando tensões que, nas obras adaptadas, são tratadas com maior profundidade e complexidade.

Ao escolher um tom mais leve e fantasioso, a série acaba por diluir parte das críticas sociais que poderiam ser aprofundadas, reforçando seu caráter de entretenimento e afastando-se, em alguns aspectos, da densidade proposta pela autora. Assim, ao passo que amplia sua audiência e conversa com um público contemporâneo, *Bridgerton* também sacrifica nuances importantes da experiência histórica retratada nos livros, o que contribui para sua dualidade como produto cultural e fenômeno midiático.

Apesar de carregar potencial transformador em seu roteiro e recursos narrativos, *Bridgerton* acaba por evitar o rompimento com velhos estereótipos frequentemente fetichizados por olhares brancos. Em teoria, a história apresenta um universo belo, idealizado e sonhado por muitos. Na prática, entretanto, a diferença entre essa fantasia e a realidade é significativa. Ao não refletir os verdadeiros desafios

vividos por populações oprimidas, a obra incorre em uma desvalorização de suas experiências, culturas e trajetórias.

Embora tenha sido celebrada pela crítica, a série revela que, de forma consciente ou não, há ainda uma preferência social pela centralidade de personagens brancos em papéis de destaque. O debate público sobre adaptações frequentemente se restringe à dita “fidelidade”, que nada mais é do que a perpetuação de uma representação tradicional da regência britânica, com brancos ocupando posições de poder e pessoas negras relegadas à subalternidade. Dessa forma, *Bridgerton* termina por reforçar a ideia de que corpos não-brancos devem se adaptar aos velhos paradigmas de poder e status, sem promover uma inclusão ou diversidade genuínas em sua narrativa.

Nesse sentido, a série parece realizar uma transição do *color-blind casting* para o *color-conscious casting*, contudo, ao evitar o aprofundamento das discussões que ela própria levanta, acaba tornando esse processo lento e limitado. Além disso, a produção parece não compreender — ou, se compreende, opta por ignorar — o impacto das representações midiáticas na percepção coletiva e na formação dos imaginários sociais. Ao priorizar a estética, corre o risco de reforçar a ideia de que a presença simbólica da diversidade é suficiente para produzir transformação. Sem problematizar heranças coloniais e mecanismos contemporâneos de exclusão, corre-se o risco de reforçar soluções aparentes que ocultam desigualdades persistentes.

Assim, *Bridgerton* funciona como um sonho — exatamente aquilo que se propõe a ser. Construída a partir de um “e se”, essa fantasia transforma-se em um produto altamente lucrativo que pode parecer raso ou pouco fundamentado, mas que vem adquirindo novas camadas e maior densidade narrativa ao longo de suas temporadas. A depender de como essas camadas continuarem a ser desenvolvidas, a série ainda pode vir a gerar transformações mais significativas.

Por fim, ao mesmo tempo que entretém e conquista espectadores ao redor do mundo, *Bridgerton* nos convida a um olhar mais atento e crítico sobre o papel da ficção na luta antirracista. Mais do que reinventar *castings* ou promover histórias de amor improváveis, produções midiáticas têm o potencial e a responsabilidade de abrir espaço para narrativas realmente transformadoras, que respeitem as vivências e os legados de todos os povos representados.

REFERÊNCIAS

ADAPTAÇÃO. **Michaelis On-Line**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br>. Acesso em: 18 jun. 2025.

ALVES, Ana Daniela Cortez Duarte. **O comportamento de consumo dos Millennials nas plataformas de vídeo streaming e a prática do binge watching**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Instituto Superior de Contabilidade e Administração de Coimbra, Coimbra, 2018.

BARONE, João Guilherme. Tensões e transformações tecnológicas: a gênese industrial do cinema revisitada. In: GERBASE, Carlos; GUTFREIND, Cristiane Freitas (org.). **Cinema em choque: diálogos e rupturas**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

BARROS, Laan Mendes de; FONTANIELLO, Bernardo. Os anéis do poder nas adaptações seriadas do streaming: reconhecimento e percepção sensível. **INTERIN**, Curitiba, v. 28, n. 2, p. 110–128, jul./dez. 2023.

BENNETT, Alanna. What a ‘Racebent’ Hermione Granger Really Represents. **BuzzFeed**, 1 fev. 2015. Disponível em: <https://www.buzzfeed.com/alannabennett/what-a-racebent-hermione-granger-really-represen-d2yp>. Acesso em: 13 nov. 2025.

BENTES, André Luiz Abreu et al. A situação da mulher na Europa Moderna. Alfenas, 2018. Disponível em: <http://www.remadih.com.br>. Acesso em: 16 jun. 2025.

BOGLE, Donald. **Toms, coons, mulattoes, mammies, & bucks: an interpretative history of Blacks in American films**. New York: Continuum, 2001. Publicado originalmente em 1973.

BORGES, António Cristiano. **De Jim Crow a Langston Hughes: quando a música começou a ser outra**. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.

BRIDI, Natália. Êxodo: Deuses e Reis | Ridley Scott diz que não conseguiria financiar filme se protagonista fosse um “Mohammad-qualquer-coisa”. **Omelete**, 2014. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/exodo-deuses-e-reis-ridley-scott-diz-que-nao-conseguiria-financiar-filme-se-protagonista-fosse-um-mohammad-qualquer-coisa>. Acesso em: 13 nov. 2025.

BRITANNICA. George IV: biography, wife, coronation, & facts. **Encyclopaedia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com>. Acesso em: 11 jun. 2025.

BRITANNICA. Letters patent. **Encyclopaedia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com>. Acesso em: 17 jun. 2025.

CHONG, Christina Shu Jien. Onde estão os asiáticos em Hollywood? **Asian Pacific American Law Journal**, v. 21, n. 1, p. 29–80, 2015.

COGGIOLA, Osvaldo. **Da revolução industrial ao movimento operário: as origens do mundo contemporâneo**. Porto Alegre: Pradense, 2010.

DANTAS, C.; FLORÊNCIO, A. Racismo institucional midiático: a representação das mulheres afrodescendentes na mídia televisiva pernambucana. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 41., 2018, Joinville. **Anais eletrônicos**. Joinville: INTERCOM/UNIVILLE, 2018.

DEVIDES, Dílson César. Adaptação e roteiro. **Letras Escreve**, Macapá, v. 8, n. 1, p. 437–464, 2018.

DIAS, Maria Santos Almeida. Plataformas de streaming: escolhemos o que vemos ou o algoritmo escolhe por nós? **The Trends Hub**, n. 4, 2024.

DOUGLASS, Frederick. **Narrativa da vida de Frederick Douglass e outros textos**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2021.

ELDRIDGE, Alison. Debutante: definition, ball, traditions, dresses, history & facts. **Encyclopaedia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com>. Acesso em: 1 jun. 2025.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008. p. 194.

FONTANIELLO, Bernardo; BULHÕES, Marcelo Magalhães. Mercado de streaming: panorama avaliativo para a proposição de um esquema teórico. **LÍBERO**, n. 50, p. 235–251, 2022.

GAFFIOT, Félix. Adapto. In: **Dictionnaire illustré latin-français**. Paris: Hachette, 1934. Disponível em: <https://micmap.org>.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010. p. 11–23.

GEORGIAN England. **English Heritage**. Disponível em: <https://www.english-heritage.org.uk>. Acesso em: 17 jun. 2025.

GOMES, Giovanna. Rainha Charlotte, uma história Bridgerton: mulheres, raça e nobreza. **Dois Níveis**, jul. 2023. Disponível em: <https://www.doisniveis.com>. Acesso em: 17 jun. 2025.

GRUNEWALD, Cândido Sofia Bernardino et al. A cabana do pai Tomás (Rede Globo, 1969): um relato sobre blackface. In: VIANA, Fausto et al. (org.). **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais**. v. 12. São Paulo, 2025.

HALEY, Adrian. Racebending in cinema. **Racebending in Cinema**. Disponível em: <https://www.racebending.com/racebending-in-cinema/>. Acesso em: 12 nov. 2025.

HALL, Simon. A NAACP, o poder negro e a luta pela liberdade dos afro-americanos, 1966–1969. **The Historian**, v. 69, n. 1, p. 49–82, 2007.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização de Liv Sovik. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília, 2003.

HOHENADEL, Kristin. The Spruce: Learn About the History and Characteristics of Georgian Architecture. **The Spruce**. Disponível em: <https://www.thespruce.com>. Acesso em: 18 jun. 2025. 2024.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

HOPKINS, Kristin Bria. There's no business like show business: abandoning color-blind casting and embracing color-conscious casting in American theatre. **Harvard Journal of Sports & Entertainment Law**, v. 9, p. 131–165, 2018.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

JENKINS, Henry. A política da mudança de etnia. In: **The Routledge Companion to Media Fandom**. London: Routledge, 2025.

KONU, Wisdom. Racebending: what it is and who's the problem. **The Little Hawk**, 2024. Disponível em: <https://www.thelittlehawk.com/65406/opinion/racebending-what-it-is-and-whos-the-problem/>. Acesso em: 13 nov. 2025.

LANDRI, Evandro Luís Marques. **Casamento, feminismo e crítica social no período regencial em *Orgulho e Preconceito* de Jane Austen**. 2022. 99 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Tocantins, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Nacional, 2022.

LINDOSO, Vitor H. G.; ANDRADE, Josefa M. S. B. Crescimento dos serviços de streaming e o futuro da indústria audiovisual e fonográfica. Artigo (Graduação em Comunicação Social – Relações Públicas) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2017.

LOPEZ, Lori Kido. Fan activists and the politics of race in *The Last Airbender*. **International Journal of Cultural Studies**, v. 15, n. 5, p. 431–445, 2012.

LUKÁCS, Georg. **Le roman historique**. Tradução de Robert Saille. Paris: Payot, 1972.

MENA, Irene Barreras. Hamilton's color-conscious casting and the power of hip-hop: "A story about America then, told by America now". **Journal of Artistic Creation & Literary Research**, v. 10, n. 2, p. 1–18, 2022.

NAIR, Vinita. Racebending em filmes – um modo de protesto ou uma forma de revolução. **Vimala College**, p. 36, 2023.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007. 191 p.

PROCHNER, Thatiane. Literatura e cinema: da "fidelidade" a outros tropos. In: STEYER, Fábio Augusto; JAVAREZ, Jeanine Geraldo; PROCHNER, Thatiane (org.). **Da literatura ao cinema: adaptação em cena**. Porto Alegre: Casalettras, 2023.

QUINN, Julia. Capitolina entrevista: Julia Quinn. In: **Julia Quinn**. 2024. Disponível em: <https://juliaquinn.com/mediakit/capitolina-entrevista-julia-quinn/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

QUINN, Julia. **O duque e eu**. Tradução de Cássia Zanon. São Paulo: Arqueiro, 2013.

QUINN, Julia. **O duque e eu**. Tradução de Cássia Zanon. São Paulo: Arqueiro, 2020.

QUINN, Julia. **O visconde que me amava**. Tradução de Ana Resende. São Paulo: Arqueiro, 2013.

QUINN, Julia. Oficial bio. In: **Julia Quinn**. 2024. Disponível em: <https://juliaquinn.com/about/>. Acesso em: 18 jun. 2025.

QUINN, Julia. **Os segredos de Colin Bridgerton**. Tradução de Cláudia Guimarães. São Paulo: Arqueiro, 2014.

QUINN, Julia; RHIMES, Shonda. **Rainha Charlotte: uma história Bridgerton**. Tradução de Thaís Paiva. Rio de Janeiro: Arqueiro, 2023.

RAINHA Charlotte: uma história Bridgerton. Série de televisão. Criação: Shonda Rhimes. Intérpretes: Golda Rosheuvel; India Amarteifio; Adjoa Andoh et al. 1. temporada. Los Gatos: Netflix, 2023.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SAHOTA, Kohinoor. Um guia glorioso para os locais de filmagem de *Bridgerton* no Reino Unido. **Fact London**, jun. 2024. Disponível em: <https://www.factlondon.com>. Acesso em: 18 jun. 2025.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. London: Routledge, 2015.

SANTANA, Luciana Wolff Apolloni; SENKO, Elaine Cristina. Perspectivas da Era Vitoriana: sociedade, vestuário, literatura e arte entre os séculos XIX e XX. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, n. 10, p. 189–215, 2016. Disponível em: <https://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/209>. Acesso em: 11 jun. 2025.

SANTOS NETO, Valdemir Soares dos. O cancelamento de séries audiovisuais e as possibilidades de instrumentalização da nostalgia: um estudo de caso sobre a Netflix. **Revista Geminis**, São Carlos, v. 15, n. 2, p. 57–93, 2024.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Alexander Meireles da. **Literatura inglesa para brasileiros**. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2005.

SILVA, Henrique Ferreira da; BONIN, Iara Tatiana. Nobreza negra em *Bridgerton*: uma análise sobre consumo da imagem negra a partir de comentários de internautas. **Revista Inter-Ação**, Goiânia, v. 49, n. esp., p. 918–934, 2024.

SOLOSKI, Alexis. How *Bridgerton* makes history. **The New York Times**, jun. 2024. Disponível em: <https://www.nytimes.com>. Acesso em: 18 jun. 2025.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

THOMPSON, Ayanna. Practicing a theory/theorizing a practice: an introduction to colorblind casting in Shakespeare. In: THOMPSON, Ayanna (ed.). **Colorblind Shakespeare: new perspectives on race and performance**. New York: Routledge, 2006.

VASCONCELOS, Gizélia Maria de; ESPÍNOLA, Melissa Rhênia Barbosa. Mudanças sociais e representatividade feminina: uma análise dos crimes contra a honra e da mulher enquanto agente de direitos à luz de *Os Bridgertons*, de Julia Quinn. 2021.

VEIGA, Edison. Charlotte, a primeira rainha da Inglaterra “descendente de africanos”. **BBC News Brasil**, 27 jun. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com>. Acesso em: 11 jun. 2025.

VIEGAS, Camilla. *Bridgerton*: a verdade sobre os bailes de debutantes da rainha Charlotte. **Metro World News Brasil**, 16 abr. 2022. Disponível em: <https://www.metroworldnews.com.br>. Acesso em: 16 jun. 2025.

VIEIRA, Thiago Abirached. **A representatividade negra no mundo dos heróis**. 2021. 66 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 2021.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. **Letras**, Curitiba, n. 43, p. 11–23, 1994. Editora da UFPR.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Antofágica, 2022.

XAVIER, Elton Dias; XAVIER, Solange Procópio. Políticas de ação afirmativa e relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos. **Desenvolvimento em Questão**, n. 14, p. 43–87, 2007.