

O mundo dos *Bridgerton*: narrativas identitárias no streaming

The Bridgerton world: identity narratives in streaming

Tatiana Siciliano¹, Bruna Aucar², Valmir Moratelli³

-
- 1 Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). tatianasiciliano@puc-rio.br.
 - 2 Bruna Aucar. Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. aucar@puc-rio.br.
 - 3 Valmir Moratelli. Doutor em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Professor da especialização Narrativas Digitais PUC-Rio. vmoratelli@gmail.com.

Resumo

A partir da construção de mundos que atribuem novos papéis à mulher e aos personagens negros no seriado televisivo *Bridgerton* – série de sucesso da *Netflix* baseada nos livros de Julia Quinn – e no spin off *Rainha Charlotte*, este artigo propõe observar o modo como a produção e o trabalho de Shonda Rhimes, como marca autoral, contribuiu estilisticamente para a visibilidade de novas construções narrativas identitárias femininas e negras no universo audiovisual contemporâneo, nas quais as mulheres, em especial a negra, exercem protagonismo e empoderamento.

Palavras-chave *Feminino, Bridgerton, streaming, Shonda Rhimes.*

Abstract

Based on the construction of worlds that assign new roles to women and Black characters in the television series *Bridgerton* – a successful *Netflix* series based on Julia Quinn’s books – and its spin off *Queen Charlotte*, this study proposes to observe how Shonda Rhimes’ production and work contributed stylistically as an authorial brand to the visibility of new female and Black identity narrative constructions in the contemporary audiovisual universe in which women — especially Black women — exercise protagonism and empowerment.

Keywords *Femininity Bridgerton, streaming, Shonda Rhimes.*

Considerações iniciais: Shondaland e as novas construções de mundos no audiovisual⁴

Historicamente, o audiovisual priorizou, especialmente em meios massivos como o cinema hollywoodiano e a televisão, a produção de abordagens universalizantes por meio de práticas estereotipadas. Tais mecanismos de produção de significados implantaram efeitos reducionistas e simplificadores que procuraram fixar a diferença (Hall, 2016) dentro das narrativas ficcionais. Um sistema de tipos sociais ideais e arquetípicos sustentou a elaboração de tramas, personagens, ambientes e figurinos que, pedagogicamente, facilitou a vinculação com as audiências e construiu uma “comunidade

⁴ As pesquisas que originaram este artigo receberam financiamento dos programas Auxílio à Pesquisa e Jovem Cientista do Nosso Estado da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (Faperj).

imaginada” (Anderson, 1989), com traços hegemonicamente eurocêntricos, em torno da cultura visual eletrônica.

Contudo, tanto na literatura, como no audiovisual, é possível construir mundos que, desde que sejam verossímeis, estabeleçam acordos ficcionais com quem o consome. O mundo ficcional, de certo modo, é “parasita” do real na medida em que atua como “pano de fundo” (Eco, 1994). O processo de criação de mundos toma como referência os mundos reais, para reconstruí-los. E, assim, em um trabalho de composição e recomposição, ficções constroem realidades sociais e propõem outras visões de mundo (Goodman, 1990). As ficções seriadas *Bridgerton* (com a primeira temporada, “O Duque e eu”, lançada em 2020) e *Rainha Charlotte* (Spin-off⁵ transmitido em 2023), ambas produzidas por Shonda Rhimes e exibidas na plataforma *Netflix*, apresentam em suas tramas novos olhares sobre a mulher europeia oitocentista, reconstruindo os papéis femininos e étnicos em um passado imaginado.

Nos dois seriados, as mulheres e homens negros são representados como pertencentes à elite inglesa, e uma das explicações para a naturalização da diversidade étnica passa pelo casamento da princesa Sophie Charlotte de Mecklemburgo-Strelitz, oriunda do Sacro Império Romano-Germânico, com o Rei George III na corte britânica, em 1761. Na construção de mundos de Shonda, a Rainha Charlotte tinha ascendência africana – o ramo negro da Casa Real Portuguesa tem sido defendido por alguns historiadores (Gelli, 2023)⁶ – e ao casar-se com o monarca da Grã-Bretanha teria promovido a integração em uma sociedade, antes, racialmente dividida.

As séries têm a marca autoral e estilística da *ShondaLand*, a produtora de séries de Shonda Rhimes, roteirista negra, que costuma escalar elencos multirraciais e colocar atrizes afro descendentes em papéis de destaque como em *Scandal*⁷ e *How To Get Away With a Murder*⁸.

5 No glossário de novas nomenclaturas empregadas no universo das séries audiovisuais contemporâneas, Spin Off se refere a uma obra derivada de uma ou mais obras já existentes. O spin off *Rainha Charlotte* estreou em primeiro lugar na *Netflix*, em 04 de maio de 2023, com mais de 22 milhões de visualizações nos primeiros dias e 150 milhões de horas reproduzidas na primeira semana.

6 O historiador Mario de Valdes y Cocom, em sua pesquisa sobre a diáspora africana, traçou uma linha genealógica da Princesa Sophie Charlotte, na qual alega ser ela descendente da Rainha Madragana Ben Aloandro, apontada como moura por cronistas da época.

7 Criação: Shonda Rhimes. 7 temporadas. 2012-2018. Distribuição: Disney-ABC Domestic Television. Emissora original: ABC.

8 Criação: Peter Nowalk. Produção executiva: Shonda Rhimes. 6 temporadas. 2014-2020. Distribuição: ABC Domestic Television. Emissora original: ABC

Independentemente do debate sobre a acuracidade histórica, a proposta é promover a equidade entre atores negros e brancos, combater o “apagamento de identidades” e permitir que espectadores se identifiquem com personagens de múltiplas etnias (Prates, 2022). Rhimes criou um método replicável de “contar histórias a partir da habilidade para lidar com os regimes de serialidade narrativa com alto grau de continuidade” (Alves; Jacob De Souza, 2021, p. 58), que passa pelo enfrentamento de temáticas polêmicas como racismo, sexismo, homofobia, entre outras.

É a partir da inclusão de novos signos que Shonda reinventa um passado inclusivo e afirma uma identidade negra equalitária, com protagonismo feminino. Tal jogo de linguagem é parte fundamental do trabalho das representações, como conceitua Stuart Hall (2016). Os significados são partilhados através da linguagem, que opera como um sistema representacional e confere sentido às coisas. Ao colocar em cena, na Inglaterra Georgiana, um elenco negro representado por personagens integrantes de uma elite, as tramas acabam por plasmar mundos imaginários que alteram a representação étnica de um grupo, antes relegado à invisibilidade ou atado às narrativas sobre a escravidão.

A própria Shonda Rhimes (Shonda, 2022) considera a diversidade étnica, etária, de gênero e orientação sexual – no elenco e na equipe que compõe o circuito audiovisual – como sua marca: “na *ShondaLand*, é assim que contamos história”. Para a *showrunner*⁹, tal escolha estilística deveria fazer parte de toda cadeia do entretenimento. Com relação às críticas referentes ao anacronismo de personagens negros integrarem a aristocracia inglesa no século XIX¹⁰, ela advoga que a branquitude de personagens, com biotipos sempre semelhantes, criam imagens de “sociedades falsas”, pouco representativas, sem a pluralidade ética existente no mundo real.

O objetivo deste artigo é refletir sobre como as séries *Bridgerton* (com enfoque em sua primeira temporada) e *Rainha Charlotte*, produzidas por Shonda Rhimes, apesar de desafiarem certas convenções ocidentais sobre a naturalização de hierarquias raciais

9 Na linguagem audiovisual, o *showrunner* é o criador do produto, responsável por dar coerência à forma narrativa e aos aspectos gerais do programa. Pode aglutinar funções como direção, produção e roteiro, simultaneamente ou de forma separada.

10 Ver a crítica de João Pereira Coutinho (2021), intitulada “Precisamos de mais dândies e menos plagiários na falsa diversidade que vivemos. Vitória seria contar histórias novas, não usar atores negros ou femininos para interpretar personagens brancos ou masculinos”.

com intuito de construir identidades mais inclusivas através da ficção audiovisual, acabam reproduzindo sistemas de dominação de classe e convenções sociais de interação, casamento e procriação. Por seguir convenções de gênero de um romance de época, as séries repetem as estruturas da narrativa romântica, que se apoiam no ideal de felicidade (Zanetti, 2009) focado em um casal protagonista que, após vários percalços ou desavenças, se casa no episódio final e gera filhos que dão continuidade à saga (e ao *status*) familiar.

Mas se as fórmulas da narrativa romântica são repetitivas e pouco originais, as tramas propostas por Shonda Rhimes partem de uma intenção identitária decolonial em relação à raça, por construir um protagonismo negro, mesmo em tramas ambientadas em sistemas rígidos, com baixíssima mobilidade social, como o da Inglaterra do século XIX. O conceito de colonialidade do poder é aqui compreendido na chave de Aníbal Quijano (2002), que aponta a raça como um dos mais eficazes e antigos instrumentos de dominação, estabelecidos em perspectiva eurocêntrica¹¹. Se as séries de Shonda Rhimes ainda se apoiam em imagens eurocêntricas, elas combatem por sua vez a naturalização da hierarquia racial, traduzida em seus personagens.

Outro objetivo é refletir sobre como as personagens femininas são construídas conscientes de sua astúcia para driblar as estratégias dos poderes instituídos, sob o comando masculino. Mas as táticas das personagens femininas da série operam golpe a golpe e vão galgando posições nas brechas do sistema, tecendo dissimuladamente seus caminhos com o uso das “artes do fazer”. Como afirma Michel de Certeau, “a tática é a arte do fraco” (2008, p. 101), que no uso de sua astúcia vai ganhando mobilidade social, mesmo com as restrições impostas pelos estrategistas, cujo exercício do poder, por sua vez, se encontra amarrado à sua visibilidade. As mulheres de *Bridgerton* – mesmo as casadoiras, como a protagonista Daphne da primeira temporada, que será discutida adiante – reinventam seus espaços nos interstícios da estrutura aristocrática e patriarcal de uma Londres do início do século XIX.

11 Ella Shohat e Robert Stam (2006) colocam em xeque o eurocentrismo ao proporem que se desnaturalize as representações do europeu e do estadunidense no audiovisual, que os coloca em posição de superioridade e centralidade em relação aos demais povos. Para os autores, o Ocidente é um mito que tanto oculta as diferenças sócio-históricas e culturais dos países que formam o continente europeu, como exclui os países latino-americanos do grupo ocidental. Assim consideram o imaginário eurocêntrico como um resíduo do discurso colonialista.

A interpretação dos signos do mundo *Bridgerton*, conforme o recorte apresentado acima, se apoiará nos conceitos “prática da representação” de Stuart Hall (2016) e “paradigma indiciário” proposto pelo historiador italiano Carlo Ginzburg (2007). Hall compreende representação como “parte essencial do processo pelo qual significados são produzidos e compartilhados entre membros de uma cultura”. Deste modo, para o autor, “representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (2016, p. 31). E Ginzburg (2007) sugere o desvelamento de mundos em busca de características opacas, pistas, indícios que levam a uma captação profunda do recurso diegético como forma de reconstrução da experiência humana. O método é usado para descortinar sentidos e significados impressos em narrativas que, muitas vezes, colocam em evidência discursos apartados de políticas públicas oficiais ou das bases normativas da cultura.

Amor nos tempos dos Bridgertons

Inspirada na coletânea de nove livros *Os Bridgertons*¹², escritos por Julia Quinn, a série, que se inicia com a temporada *O Duque e eu*, apenas um mês após seu lançamento, se tornou a produção mais assistida da *Netflix*¹³, alcançando mais de 80 milhões de espectadores em todo o mundo (Llorente, 2021). A série retrata as aventuras amorosas, os desafios e as regulamentações sociais que a família *Bridgerton* atravessa durante a temporada social em Londres no século XIX. A narrativa transparece o ambiente de intensas transformações que reorganizaram a vida social, o ritmo das interações, os modos de subjetivação, as mediações monetárias e as racionalidades no alvorecer da noção de modernidade nas grandes cidades, tal como interpretada por Simmel ([1903]/ 2005).

Em sua primeira temporada, a série destaca o enlace amoroso entre o Duque de Hastings e a jovem Daphne Bridgerton no período regencial inglês. Daphne não deseja um casamento de “arranjo social” e se alia ao Duque de Hastings, belo jovem negro cobiçado no mercado de casamentos, para fugir de pretendentes. Ela deseja casar-se, mas por amor. Ele, por desavenças com o pai, não quer constituir família, nem perpetuar a espécie, o que

12 *Os Bridgertons* foram lançados entre os anos de 2000 e 2013 pela Editora Arqueiro.

13 A segunda temporada de *Bridgerton* estreou em março de 2022 e a terceira em maio de 2024.

estava implícito nas regras matrimoniais da época. No final, obedecendo às convenções do gênero, se apaixonam e se casam por livre escolha.

No mundo dos *Bridgerton* adaptado pela *ShondaLand*, o spin off *Rainha Charlotte* funciona como um mito de origem, ao explicar a lógica de uma união racial a partir do amor de um rei branco (George III) por uma rainha negra (Charlotte). O spin off promove uma expansão narrativa, um modelo de narração diferenciado, no qual a continuidade e/ou a adaptação são alçadas a estágios não mais marcados pela condensação da trama, mas pelo seu prolongamento (Serelle, 2023). Tanto a prequela como a temporada que inaugura a série, como já foi dito anteriormente, apesar de se aterem ao estilo narrativo romântico, investem na modificação de estereótipos de gênero e raça, ainda que não haja um rompimento absoluto com determinados rótulos condicionados à mulher. A mulher complexa e anti-heroína do universo audiovisual contemporâneo é orientada a atender a demanda do público feminino ao qual se dirige (Orellana; Martínez-Cano, 2021).

Ainda que inseridas em um romance histórico que retrata os valores muito rígidos da sociedade do século XIX, Daphne Bridgerton e Rainha Charlotte são expressões de algumas rupturas. As personagens trazem performances que evidenciam a sobreposição dos desejos do indivíduo em relação às regras sociais vigentes, neste caso, pelas vias do amor romântico. Como mostram Castro e Araújo (1977), a noção de amor vai definir uma série de relações entre indivíduo e sociedade. Dessa forma, começaremos contextualizando a obra audiovisual para, em seguida, relacionar a história a autores como Collin Campbell (2001), Louis Dumont (2000), Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen Araújo (1977), destacando ainda como os bens de consumo vão sustentar a construção dessa subjetividade feminina moderna, ancorada na busca por singularidade e distinção. A narrativa aponta para emergência de um *ethos* em que o indivíduo deveria se emancipar de regras, influências e desvios impostos por convenções formais, como doutrinas religiosas e estamento por nascimento.

Em *Bridgerton*, somos transportados para a Inglaterra oitocentista para os arredores do elegante e elitizado bairro de Mayfair, na região central de Londres, no ano de 1813. A história começa com o anúncio da temporada social de verão, momento em que jovens são impelidas no mercado casamenteiro. Bailes e cerimoniais são organizados para que

as garotas de famílias aristocratas encontrem o par ideal para se casar. A trama é narrada por Lady Whistledown, autora misteriosa que divulga os bastidores e fofocas da nobreza em um boletim publicado semanalmente. Daphne Bridgerton é apresentada à sociedade pela Rainha Charlotte como “joia rara da temporada”. As bênçãos da Rainha sinalizam prestígio que, teoricamente, a colocariam em vantagem na concorrida batalha por um marido. As primeiras cenas introduzem um dos temas centrais da trama: o matrimônio. Ou melhor, a importância do matrimônio em uma sociedade definida, tanto social quanto juridicamente, pelas categorizações de classe e riqueza do início do século XIX, que só permitiam às mulheres exercerem uma posição de destaque pelas brechas do sistema. Casadas e gozando do prestígio familiar, as mulheres retratadas tanto no mundo dos *Bridgertons*, como nos romances da escritora inglesa oitocentista Jane Austen, podiam influir no destino alheio e nos arranjos sociais com seus sutis ardis.

É possível operar pelas margens, essa é a tática das mulheres inteligentes, mas o confronto direto pode representar um perigo social. Na família *Bridgerton*, tal ameaça é apontada em uma conversa entre Daphne e sua irmã mais nova, Eloise. Esta discorda da tradição que condiciona a mulher aos desígnios do lar e quer ser escritora. Daphne tenta convencê-la da importância da instituição casamento: “Meu sucesso no mercado casamenteiro favorecerá vocês. Todas teremos de achar o amor um dia. De fato, um amor puro como o que mamãe e papai sentiam, se tivermos sorte”.¹⁴ Daphne, contudo, apesar do discurso convencional, age nas brechas do sistema. Usa artifícios para alcançar os seus desejos, apontando para uma força feminina que finge obedecer, mas que conduz o homem à realização de seus anseios.

Na trama inicial do mundo *Bridgerton*, a rainha negra tem papel de destaque e anseia pela consolidação do casamento de Daphne e Simon, uma vez que aposta na concretização do amor romântico como prerrogativa da mudança social. Seu casamento com o Rei George uniu comunidades negra e branca, transformando completamente a hierarquia social inglesa. Deste modo, o mito de origem da boa convivência aristocrática entre as múltiplas etnias fora selado pelo casamento real, a partir da ideia do “grande

14 Transcrição de trecho do primeiro episódio da temporada 1 de *Bridgerton* – T1:E1: 9'26"-9'44" (2020).

experimento”, proposto pela Princesa Augusta, mãe do Rei George III, que, em nome dos interesses do trono, promove a integração de uma elite de pele escura à aristocracia. Tanto no livro *Rainha Charlotte*, escrito por Julia Quinn (2023) a partir do roteiro de Shonda Rhimes, como na série da *Netflix*, Charlotte e sua amiga Agatha, moça negra da elite, são frutos do “grande experimento”. Agatha foi integrada à corte inglesa como dama de companhia da soberana. As amigas se perguntam a razão da escolha de uma jovem (com então 17 anos) negra para representar o império inglês, em detrimento de outras candidatas brancas. Agatha é casada com um homem negro e rico, muito mais velho do que ela, e com o casamento de Charlotte e George, se torna Lady Danbury. Tal posição só é alcançável para uma senhora casada. Ela, mesmo infeliz em um matrimônio, se vale de seu prestígio de senhora Danbury, pois, na sociedade inglesa que serve como referência à ficção, o casamento era pensado como uma espécie de tábua de salvação moral e financeira de longo prazo para a mulher, uma proteção contra as necessidades e a garantia de um status social nos séculos XVIII e XIX.

A não realização do matrimônio poderia denotar uma vida sem renda ou prosperidade, um temor que não estava restrito apenas às intempéries do amor (Todd, 2017). Os romances de Jane Austen, como *Orgulho e Preconceito* (1813), apontam a fragilidade feminina na Inglaterra oitocentista. O casamento construía laços sociais, gerava herdeiros que propagariam o nome da família, mas afetava sobretudo as mulheres, que ficavam à espera de receberem propostas que garantissem uma subsistência digna. O ideal era conseguir casar-se por amor, mas nas táticas sutis da sobrevivência, as que já gozavam de uma idade considerada avançada no mercado matrimonial, esqueciam o ideal amoroso e contraíam bodas com homens que não as atraíam, por conta de uma estabilidade. O sociólogo Howard Becker (2009), ao analisar o romance de Austen, o indica como um complexo e acurado relato sobre a teia das uniões na corte inglesa, que ironicamente mostrava como as mulheres se submetiam a situações complicadas para preservarem sua condição social.

Daphne, tomada pelo afã de conseguir um marido e pelo sonho romântico de viver um amor, aceita o acordo proposto pelo Duque de Hastings de fingir uma união. O suposto interesse do Duque pela jovem despertaria a cobiça dos demais pretendentes e poderiam

livrar o Duque da exasperação das mães atrevidas interessadas em atraí-lo como genro. “É um plano absurdo”, indagou Bridgerton inicialmente. “Já que nós dois não queremos nos casar um com o outro, o que tem a perder?”¹⁵, ele a provoca. O pacto também livraria o casal das insinuações difamatórias publicadas constantemente por Lady Whistledown em seu misterioso periódico.

Assim, o casal de protagonistas se aproxima e começa a estabelecer uma relação que, ao longo dos episódios, se transforma em afeto, cumplicidade e sintonia, despertando em Daphne contraditórios devaneios. Presenciamos, assim, a dualidade que submerge a mulher e a construção da subjetividade feminina. De um lado, incorporada a cumprir um papel social marcado por limitações e subserviências ao masculino, sem espaço para a realização do desejo. De outro, o aparecimento de um novo *ethos*, calcado no dever moral de dar plena expressão às emoções e conquistar uma “liberdade” através do amor e do prazer (Campbell, 2001).

Embora a discussão sobre a valorização sistemática do indivíduo na sociedade remonte a períodos mais longínquos (Dumont, 2000), ela ganha densidade no período pós-Revolução Francesa, com a expansão da atividade industrial e capitalista, em que classes médias desalojaram a aristocracia na liderança da sociedade moderna. Simmel ([1903]/2005) conecta o individualismo à expansão das urbanidades e localiza na Renascença a difusão de aspirações humanas desconhecidas até então, como prestígio, fama e distinção. Já Campbell (2001), destaca o Romantismo como elementar para esse renascimento cultural. O autor desloca a ética romântica do campo da arte e a transforma em filosofia de vida, carregada de novas formas de autoexpressão, concepções de personalidade e consumo. O crescimento da burguesia e a ascensão do Romantismo estimularam a privatização das emoções trazendo uma nova gramática para os corpos, dissociada dos antigos rituais de sacrifício (Bragança, 2007).

O amor romântico entre um homem e uma mulher é uma das principais manifestações do Romantismo, endossada, em boa medida, pela leitura de romances. Até hoje, podemos dizer que a representação desse tipo de relação norteia o enredo da

15 Transcrição de trecho do primeiro episódio da temporada 1 de *Bridgerton*. T1:E1: 52'51"-53'04". (2020).

maioria das ficções audiovisuais. O amor, sobretudo representado pelos excessos da paixão feminina na ficção, será uma categoria chave para a tematização do indivíduo, como afirmam Castro e Araújo (1977). Estes analisam a popularidade da obra *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, como seminal para a emergência da noção de amor tal como é interpretada na tradição cultural do mundo ocidental moderno. O indivíduo passa a ser problematizado e refletido nas manifestações artísticas por sua dimensão interna, psíquica, que atua de forma independente dos princípios socialmente prescritos. Essa noção será fundamental para a construção das representações femininas na ficção audiovisual.

A lógica que organiza os personagens de *Bridgerton* segue a mesma direção. Daphne se situa entre o dualismo inicial constituído pelas amarras da civilidade do século XIX e as estimulantes práticas e expectativas culturais que permeiam o projeto moderno. A narrativa dá relevo às normas e ritos pouco maleáveis do período, na mesma medida em que destaca o amor para a construção de uma nova subjetividade feminina. O drama central reside justamente na luta travada pela protagonista pela superação das regras sociais por meio do poder do amor. Tal perspectiva romântica também figura no spin off *Rainha Charlotte*, no qual a protagonista lida com as diferenças linguísticas, culturais e temperamentais, ao desenvolver um sentimento amoroso pelo Rei George III. Na prequela, e também nas temporadas de *Bridgerton*, se atribui ao casamento real, e ao amor construído ao longo da relação conjugal, a harmonia interracial conquistada na corte. Deste modo, o amor tinha um poder de unir uma sociedade.

No quarto episódio da série, Daphne demonstra coragem e determinação incomuns às damas da corte para selar um futuro que concilie amor e convenção social. Após o Baile de Hastings, o casal decide revogar o pacto de união. O motivo principal é a promessa de vingança feita pelo Duque ao seu pai, trauma de uma infância sofrida, que não daria continuidade à sua linhagem nobre. No entanto, o Duque, neste momento já apaixonado pela mocinha, não consegue controlar sua paixão e a beija no jardim. O casal é flagrado por Anthony, irmão de Daphne, que ordena o casamento imediato como reparação. Ele, diante da negativa do Duque, convoca o traidor para um duelo de honra, em que um dos combatentes teria que morrer para limpar a dignidade da dama em questão. “Maculou

a inocência dela e se recusa a desposá-la? Eu sabia que era libertino, mas não cruel”¹⁶, protesta Anthony.

No dia marcado para o duelo, Daphne se dirige até o local (espaço proibido para mulheres) e ao saber que o verdadeiro motivo pelo qual o Duque a rejeitara era a impossibilidade de ter filhos, sentencia o fim da contenda: “Não precisam continuar. O duque e eu vamos nos casar”¹⁷. Com essa atitude, ela inverte a percepção de que as mulheres eram seres inferiorizados, do ponto de vista moral, físico e até mesmo biológico (Duby et al., 1991). Assim, a heroína prescreve o seu futuro a partir de uma escolha individual, conduz o discurso e o destino, alterando a designação masculina e a social. A personagem passa a ser a principal articuladora de sua relação com o Duque de Hastings.

Na lua de mel, Daphne descobre que o Duque não é infértil, apenas não quer continuar sua linhagem. Para as mulheres, no entanto, a maternidade não é encarada como uma escolha e sim um destino a ser cumprido. Com a intransigência de Simon de perpetuar seu título de nobreza, Daphne tenta inverter o jogo a seu favor durante uma relação sexual. O Duque pede que ela espere, mas ela continua a realizar o ato, mesmo sem o consentimento do parceiro. A cena foi duramente criticada pelos telespectadores, que consideraram a relação sexual abusiva. A interpretação e os questionamentos do público estão baseados em discussões contemporâneas e exprimem uma preocupação sobre o impacto das representações audiovisuais no imaginário social.

Nas redes sociais, a cena gerou inúmeras críticas e reações, a maioria classificando o ato como estupro. Em entrevista à Revista *Entertainment Weekly*, o autor da série, Chris Van Dusen, defende a inclusão da sequência:

Tivemos muitas conversas sobre esse incidente específico no livro. Eu sempre chamei essa primeira temporada do show, se tivesse um subtítulo, seria, “A educação de Daphne Bridgerton”. Esse incidente realmente está de acordo com o resto da história – o tema abrangente em que ela começa como uma debutante inocente, de olhos arregalados e perfeitos. E nós a vemos crescer e se tornar essa mulher que consegue se livrar de todas as restrições que a sociedade a impôs, e ela finalmente descobre do que é capaz. (Lenker, 2020)

16 Transcrição de trecho do primeiro episódio da temporada 1 de *Bridgerton*. T1:E4: 37'04"-37'20" (2020).

17 Transcrição de diálogo do quarto episódio da temporada 1 de *Bridgerton*. T1:E4 - 57'24"- 57'38" (2020).

A argumentação do autor, em tom de justificativa para o “incidente”, evidencia certos constrangimentos que condicionam a ficção contemporânea e o incisivo papel das audiências, extremamente mobilizadas por demandas éticas sobrepostas às relações estéticas com a obra. Desta forma, as práticas espetatoriais do tempo presente acionam uma cobrança moral que se justapõe, inclusive, ao pacto de suspensão da incredulidade, ao acordo ficcional travado entre espectador e obra (Eco, 1994).

A lua de mel também é tematizada na série *Rainha Charlotte*. Lady Danbury (Ágatha) ao ser convidada para um chá com a Rainha, em pleno vigor de lua de mel, observa que Charlotte não está compartilhando o mesmo espaço que o marido e, portanto, não consumou o casamento. Mesmo não apreciando o coito, Ágatha ressalta o ato sexual, não como uma consequência do amor, mas como um dever matrimonial, que sela o pacto conjugal e garante o destino feminino que se desdobra com a procriação. Charlotte, após uma semana de afastamento de George, cada um em seu castelo, ela no Palácio de Buckingham, que lhe fora presenteado, e ele no Palácio Kew, vai ao encontro dele, o seduz e o convence a morar em Buckingham. Assim, consuma o casamento. Ardis femininos para preservar estruturas sociais.

Bens de consumo e singularidades femininas

Na diegese, o jogo sexual de Daphne é recurso narrativo para uma tomada de independência e autonomia valorizados pela construção ideológica moderna. Ao associar uma identidade feminina forte ao amor, a série *Bridgerton* ratifica a mulher como instância de poder na narrativa, figura dramática operante de uma nova moral. Ao recusar a subserviência absoluta ao marido, a personagem torna-se sujeito, indivíduo, que consegue escapar da “sociologia da aliança” para a “psicologia do amor” (Castro; Araújo, 1977).

Embora o amor também possa ser visto como um golpe de sorte, uma esfera exterior ao indivíduo, a qual ele não pode controlar, a história dá ênfase ao crescimento dos processos de consciência de si como fontes de prazer e poder. Portanto, podemos dizer que a concepção holística é incorporada à concepção pragmática na arquitetura da ordem social. A valorização das dimensões subjetivas provocou o atrofiamento da crença na vida coletiva e uma elevação do ceticismo e da mentalidade iluminista. Nasce um

novo mundo psíquico em que a busca do prazer será a mola propulsora das identidades e sistemas de poder e saber. Nesse sentido, a mulher é figura central para expansão do hedonismo moderno, não apenas por estar diretamente ligada a uma capacidade imaginativa, sonhadora, mas por ser uma figura-chave no gerenciamento de uma nova gramática de desejos e consumos. Devaneio, imaginação, amor romântico, leitura de ficção, luxo, moda e consumo ampliam o papel da mulher na vida social a partir de então (Campbell, 2001).

O mundo *Bridgerton*, apesar de contar com seu próprio universo de referências – como o protagonismo feminino e as relações multirraciais –, ambienta a história no período da Regência britânica e seus personagens circulam no orbe aristocrático. Para tornar a produção verossímil, os criadores contam inclusive com a consultoria de uma historiadora, Dra. Hannah Greig¹⁸. Os suntuosos bailes de gala e o impecável figurino de *Bridgerton*¹⁹ tornam assim o universo verossímil e são pontos centrais para a composição das identidades femininas na trama. Em um cenário de prosperidade econômica, Daphne Bridgerton apresenta seus conflitos em meio a tecidos nobres, luvas, joias, chapéus e xales luxuosos. Para realizar seu desígnio de encontrar um marido, o consumo é fator chave. A debutante precisa estrelar com vestido e acessórios novos em cada baile da temporada. A indumentária ideal faz parte do universo de seus desejos e é tida como elemento crucial para a realização de seu sonho. Desse modo, o consumo se fortalece como prática hedonista que valoriza o luxo – que não é concebido pela narrativa como excessivo e sim como experiência sensível, fonte de prazer que leva à materialização de experiências agradáveis. Werner Sombart ([1912]/1990), em *Amor, luxo e capitalismo*, apresenta o princípio do prazer como o principal configurador das transformações no Ocidente que levaram ao sistema capitalista. Argumenta que a secularização do amor e o desenvolvimento do luxo, empreendido pelas mulheres, cocotes e cortesãs, transformou a sociedade de corte e ajudou a plasmar o capitalismo.

18 Cf. Rhimes e Beers (2023).

19 O figurino da série foi desenvolvido por Ellen Mirojnick com uma equipe de 238 pessoas. No total, foram criados 5 mil *looks*, que influenciaram a moda atual, inspirando muitos vestidos de noiva (Hornburg, 2021).

Na série, a mulher é a representante e gerente desse universo de consumos superabundantes das famílias de elite, interiorizados na vida doméstica, enquanto o homem assume funções mais ligadas ao sustento e à manutenção de posições sociais e cargos distintivos, manifestos na vida pública. Dessa forma, além dos títulos de nobreza como insígnias da hierarquia social, as tramas acentuam o papel de objetos e produtos de luxo como trunfos para a conquista de prestígio, ascensão de grupos e status social. Daphne, como representante da aristocracia, transita pouco pelas ruas. Quando adentra o espaço público, se dirige ao ateliê *Modiste*, de Madame Genevieve Delacrouix, para confeccionar seus vestidos. Os objetos abrem importantes canais para a circulação das mulheres na vida social. Casas de costura passam a ser um espaço de sociabilidade e exposição de conflitos femininos. A costureira-chefe do ateliê finge um sotaque francês para atrair as clientes.

Em uma outra perspectiva, Beauvoir ([1949]/1970) também assinala certas práticas da alta sociedade do período como importantes para a emergência de uma nova representação para a mulher. Embora sua análise não recaia diretamente sobre o papel desempenhado pelos objetos, a autora indica que o destaque feminino nos salões, as aulas particulares e reuniões de leituras e música, praticadas pelas classes superiores, abrem caminhos para uma maior equidade de gênero, ainda que a educação fosse sumária e o casamento mandatário. Tais práticas das elites, ligadas a um certo refinamento intelectual e de consumo, aumentavam o grau de independência e liberdade da mulher, acelerado em meados do século XIX pelo feminismo, trabalho assalariado e maior participação política.

Considerações finais

As ficções audiovisuais produzem imaginários narrativos ligados a temporalidades, estéticas, códigos e papéis sociais que são, muitas vezes, simplificados em estereótipos e apresentados ao público como modelos de representação ideais (Hall, 2016). Marín-Díaz e Solís (2017) colocam que os formatos audiovisuais serializados herdam os paradigmas da feminilidade do conjunto de expressões artísticas anteriores, especialmente da literatura, que refletem e constroem realidades. Como espólio narrativo de uma sociedade patriarcal, o homem deu forma a uma masculinidade ativa na ficção e a mulher se apresentava como um ser subjogado, vulnerável, sentimental e, na maioria das vezes, objeto de desejo do herói da

ação. Com os estudos de gênero, que ganham ênfase nas décadas de 1960 e 1970 (Beauvoir, [1949]/1970; Scott, 1988; Perrot, 2007; Saffioti, 2004), começam a aparecer na indústria audiovisual outros tipos de enquadramentos possíveis para os personagens femininos.

A jornada da heroína Daphne e a virada como ator social da Rainha Charlotte subvertem os tradicionais rituais de sacrifício impostos às princesas pacíficas, cuja salvação viria após intenso suplício e por intermédio de um personagem masculino. Em diálogo com as discussões contemporâneas que desvinculam a sensibilidade feminina da ideia de submissão ou inferioridade, a personagem é firme e segura, tem capacidade de decidir o que é melhor para si mesma. Seu arco narrativo vai da mocinha passiva à fêmea determinada, uma figura de ação. A virada ocorre em dois momentos: (i) no episódio quatro, após parar o duelo entre o Duque de Hastings e seu irmão, Daphne sacrifica a maternidade para se casar e honrar a sua família. Aqui conquista o amor, um dos pilares de sua felicidade; (ii) no episódio seis, quando descobre que pode ter filhos com o marido, ela rompe com o suplício e luta pela segunda coluna de sua integridade moral e subjetiva, a conquista da família tradicional. Daphne se coloca como uma representante da mulher do século XXI, faz sexo por prazer e deseja conciliar maternidade e casamento com deleite, ainda que deposite no masculino os princípios de sua felicidade.

No caso da *Rainha Charlotte*, a prequela e a primeira temporada de *Bridgerton* mostram as táticas femininas para se movimentar e conseguir visibilidade no campo da corte. A princesa de 17 anos, assustada com a possibilidade de casar com um estranho, humilhada por sua sogra que a achou escura demais e que, pouco antes de se casar, tenta fugir escalando o muro vestida de noiva – conforme cenas do primeiro episódio do spin off – dá lugar a uma Rainha de meia-idade consciente de seu poder sobre os súditos, que governa no lugar de seu marido doente e ainda se diverte ao distribuir posições para as famílias e moças no mercado do casamento.

A construção do mundo *Bridgerton*, ainda que permeada por um enredo pouco original que reforça os rótulos de esposa e mãe tradicionais, atesta que as séries de ficção contemporâneas propõem representações audiovisuais da identidade feminina e negra um pouco mais distantes dos estereótipos tradicionais adquiridos do direcionamento literário das últimas décadas. A série não varia os modelos tradicionais, mas modifica sua

qualidade. A inovação está na transgressão do espaço-tempo ficcional, com conflitos e comportamentos incompatíveis à mulher, principalmente não branca, do século XIX, e as demandas por representatividade vindas das audiências.

A adesão às questões do tempo presente atesta que *Bridgerton* pode ser considerada uma narrativa recuada no tempo, no limite, anacrônica. Nesse sentido, o contexto do século XIX assume papel estritamente estético ou alusivo irônico (Ang, 2010) reforçado pela presença de negros em posições nobres, pelo uso de trilha sonora com adaptação de músicas recentes para ritmos oitocentistas, pela aceitação de femininos libertos, pelo uso de recursos narrativos e estilísticos – como, por exemplo, *flashbacks* e *flashforwards* – que promovem um palimpsesto de camadas temporais, pelos consumos heterogêneos em multímedias que mobilizam uma gama de linguagens e dispositivos eletrônicos convergentes na fruição da obra.

Na renovação da televisão americana do século XXI, a produtora Shonda Rhimes tem papel fundamental na assinatura de uma marca autoral e estilística, oferecendo uma nova gramática inclusiva na indústria audiovisual e construindo a promessa de novos mundos, a partir de outros signos que promovem novos sistemas de representação (Hall, 2016). A façanha de produzir enormes sucessos com mulheres fortes e personagens de diversas etnias, trouxe discussões importantes. O destaque de Rhimes, como *showrunner* mais bem paga e bem-sucedida de *Hollywood* (Oh, 2007), também contribuiu para um aumento gradativo da presença de mulheres por trás das câmeras²⁰. Essa reformulação executiva em produções audiovisuais teve reflexos diretos em construções narrativas identitárias femininas até então silenciadas e da representatividade de personagens negros, até então invisibilizados.

Referências

ALVES, G.; JACOB DE SOUZA, M. C. A Construção do Lugar Autoral da Roteirista Shonda Rhimes no Mercado da Ficção Seriada Televisiva. *Revista GEMInIS*, São Carlos, v. 12, n. 1, p. 42–63, 2021. <https://doi.org/10.53450/2179-1465.RG.2021v12i1p42-63>

20 A pesquisa *Long-term patterns of gender imbalance in an industry without ability or level of interest differences*, publicada no periódico Plus One, conduzida por profissionais do American Film Institute Archive e pelo site especializado IMDb, afirma que a representação feminina em Hollywood é extremamente precária. Assédios de diferentes naturezas e os recentes movimentos disseminados em mídias digitais confirmam a histórica luta de mulheres por posições nesta indústria (Amaral et al., 2020).

AMARAL L. A. N.; MOREIRA, J. A. G.; DUNAND, M. L.; NAVARRO H. T.; Lee, H. A. Long-term patterns of gender imbalance in an industry without ability or level of interest differences. *Plos One*, [s. l.], v. 15, n. 4, 2020. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0229662>

ANDERSON, B. R. O. *Nação e consciência nacional*. Ática, 1989.

ANG, I. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. *MATRIZES*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 83–99, 2010. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v4i1p83-99>

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo 1*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. Trabalho original publicado em 1949.

BECKER, H. S. *Falando de sociedade*: Ensaio sobre diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BRAGANÇA, M. Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada. *ECO-PÓS*, [s. l.], v. 10, n. 2, 2007. <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v10i2.1016>

BRIDGERTON. Produção executiva: Shonda Rhimes; Betsy Beers; Chris Van Dusen e Julie Anne Robinson. Los Gatos: Netflix, 2020–2024.

CAMPBELL, C. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CASTRO, E. B. V. de; ARAUJO, R. B. de. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: VELHOS, G. (ed.). *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

COUTINHO, J. P. Precisamos de mais dândies e menos plagiários na falsa diversidade que vivemos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 jan. 2021. <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/joaopereiracoutinho/2021/01/precisamos-de-mais-dandies-e-menos-plagiarios-na-falsa-diversidade-que-vivemos.shtml>.

DUBY, G.; FRAISSE, G.; PERROT, M. (ed.). *História das mulheres*. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

DUMONT, L. *O individualismo*: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GELLI, T. A figura real por trás de 'Rainha Charlotte', nova série Bridgerton. *Veja*, São Paulo, 12 maio 2023. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/e-tudo-historia/a-figura-real-por-tras-de-rainha-charlotte-nova-serie-bridgerton>

GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas e Sinais: Morfologia e história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOODMAN, N. *Maneras de hacer mundos*. Madri: Visor Distribuciones, 1990.

HALL, S. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

HORNBURG, L. Como os vestidos da série Bridgerton influenciam nos vestidos de noiva atuais. *JDV*, 3 fev. 2021. Disponível em: <https://www.jdv.com.br/como-os-vestidos-da-serie-bridgerton-influenciam-nos-vestidos-de-noiva-atuais/>

LENKER, M. L. Bridgerton showrunner on keeping that controversial bedroom moment. *Entertainment Weekly*, [s. l.], 27 dez. 2020. Disponível em: <https://ew.com/tv/bridgerton-showrunner-controversial-bedroom-scene/>

LLORENTE, A. Bridgerton: 3 motivos que explicam como a série virou a mais vista da história da Netflix. *BBC News Brasil*, São Paulo, 1 fev. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-55890538>

MARÍN-DÍAZ, V.; SOLÍS, C. Los valores transmitidos por las mujeres de las películas Disney. *CS*, [s. l.], n. 23, 2017. <https://doi.org/10.18046/recs.i23.2296>

OH, S. The 2007 Time 100: Shonda Rhimes. *Time*, 3 mai. 2007. Disponível: https://content.time.com/time/specials/2007/time100/article/0,28804,1595326_1595332_1616813,00.html

ORELLANA, N. C.; MARTÍNEZ-CANO, F. Iconos femeninos actuales en las series de ficción de autoría femenina: estudio de caso de Bridgerton (Shondaland, 2020). *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, [s. l.], v. 8, n. 16, 2021. <https://doi.org/10.24137/raeic.8.16.7>

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

PRATES, G. Shonda Rhimes fala sobre o “elenco inclusivo” de Bridgerton e seu efeito nos bastidores. *E-Pipoca*, [s. l.], 23 mar. 2022. Disponível em: <https://epipoca.com.br/shonda-rhimes-fala-sobre-o-elenco-inclusivo-de-bridgerton-e-seu-efeito-nos-bastidores/>

QUEEN Charlotte: *A Bridgerton Story*. Direção: Tom Verica. Produção executiva: Shonda Rhimes; Betsy Beers e Tom Verica. Los Gatos: Netflix, 2023.

QUIJANO, A. Colonidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*, Marília, n. 37, 2002. <https://doi.org/10.36311/0102-5864.17.v0n37.2192>

RHIMES, S; BEERS, B. *Os bastidores de Bridgerton: O livro oficial da série*. São Paulo: Arqueiro, 2023.

SAFFIOTI, H. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCOTT, J. W. *Gender on the Politics of History*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1988.

SERELLE, Márcio. A adaptação como ficção expandida na série contemporânea. *MATRIZES*, São Paulo, v. 17, n. 1, 2023. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v17i1p21-36>

SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SHONDA Rhimes fala sobre representação dentro e fora das telas na temporada 2 de Bridgerton. *Netflix*, 21 mar. 2022. Disponível em: https://about.netflix.com/pt_br/news/shonda-rhimes-bridgerton-season-2-representation.

SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, São Paulo, v. 11, n. 2, 2005. Trabalho original publicado em 1903. <https://doi.org/10.1590/S0104-93132005000200010>

SOMBART, W. *Amor, Luxo e Capitalismo*. Lisboa: Bertrand, 1990. Trabalho original publicado em 1912.

TODD, J. *The Jane Austen treasury: A collection of fascinating insights into her life, her time and her novels*. Londres: Andre Deutsch, 2017.

ZANETTI, D. Repetição, serialização, narrativa. *MATRIZES*, São Paulo, v. 2, n. 2, 2009. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v2i2p181-194>

Submetido em: 3 jun. 2024 | Aprovado em: 10 jul. 2024