

“MISERICÓRDIA, COLOCARAM A FRANCESCA PRA FAZER BRIGA DE ARANHA”: heteronormatividade e homofobia no fandom de Bridgerton no X (Twitter)¹²

“MERCY, THEY MADE FRANCESCA SCISSOR!”: heteronormativity and homophobia in the Bridgerton Fandom on X (Twitter)

Kellen do Carmo Xavier³
Dayane do Carmo Barretos⁴

Resumo: Neste artigo apresentamos uma discussão a partir do conteúdo de publicações de fãs no X, antigo Twitter, que questionam a possibilidade de um casal de mulheres na série Bridgerton. Nosso intuito é debater como a heteronormatividade e a homofobia são as bases discursivas desses textos, camuflados de insatisfação com relação à adaptação da série de livros em que a obra audiovisual se baseia. Para tanto, selecionamos tuítes que questionavam a mudança de gênero do parceiro romântico de Francesca Bridgerton e os apresentamos a partir de eixos analíticos que buscam dar conta tanto de aspectos ligados à própria adaptação em si e à representatividade, como de lógicas das plataformas de mídias sociais e a toxicidade presente nesses espaços e nas dinâmicas dos chamados fandoms.

Palavras-Chave: Bridgerton. Heteronormatividade. Homofobia. Lesbianidades. Twitter.

Abstract: In this article, we present a discussion based on fan posts on X, formerly Twitter, that question the possibility of a female couple in the Bridgerton series. Our goal is to debate how heteronormativity and homophobia serve as the discursive foundations of these texts, disguised as dissatisfaction with the adaptation of the book series on which the audiovisual work is based. To this end, we selected tweets that questioned the gender change of Francesca Bridgerton's romantic partner and analyzed them through thematic axes that address both aspects related to the adaptation itself and representation, as well as the logic of social media platforms and the toxicity present in these spaces and in the dynamics of so-called fandoms.

Keywords: Bridgerton. Heteronormativity. Homophobia. Lesbianities. Twitter.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação Gêneros e Sexualidades). 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Agradecemos à Fapemig pelo apoio aos projetos APQ-02813-24 e APQ 01686-22.

³ Pesquisadora no Grupo de Estudos em Lesbianidades (GEL/UFMG), doutora em Comunicação Social pela UFMG, kellenxcavier@gmail.com.

⁴ Professora no Departamento de Comunicação Social da UFMG, doutora em Comunicação Social pela UFMG, dayanebarretos@gmail.com.

1. Introdução

“*Esperávamos um Michael nível duque de Hastings! O que ganhamos? Uma Michaela.*”⁵

Com estreia em 25 de dezembro de 2020, *Bridgerton* alcançou o posto de série original mais assistida da história da *Netflix* nos primeiros 28 dias de lançamento.⁶ A adaptação dos *Romances de Época*⁷ de Julia Quinn foi divulgada como uma produção *Shondaland* (Alves; Souza, 2021b, p. 16), que teria procurado a escritora e negociado os direitos de adaptação da série de livros dela (Carneiro, 2019).

Em nove volumes, a série de romances *Os Bridgertons* narra as histórias de amor dos oito filhos (quatro moças e quatro rapazes) de Edmund e Violet Bridgerton, viscondessa viúva durante o período Regencial do Reino Unido, no século XIX. Dispondo de boa fortuna e posição social privilegiada, as irmãs e os irmãos Bridgerton são incentivados pela mãe a, como ela fez, casarem-se por amor. Enquanto cada um dos oito primeiros livros detém-se em um irmão cada, o último romance reúne epílogos aos romances anteriores.

“Fãs são altamente engajados com os textos midiáticos de suas preferências e, geralmente, os primeiros a lançar mão das tecnologias ao seu favor”, e as fãs de romance no mercado brasileiro tem seu senso de importância ainda mais aguçado pelas estratégias de divulgação das editoras no país (Carlos, 2019, p. 26). Hoje, por meio das plataformas de mídias sociais, a resposta das audiências pode facilmente ultrapassar as fronteiras do *fandom* e chegar rapidamente a mais pessoas e às empresas de mídia. Este comportamento, tornado banal e até mesmo fomentado, pode ganhar tons ofensivos e até mesmo criminosos, expondo pessoas dentro e fora dos *fandoms*, de forma involuntária, a discursos de ódio.

Tão logo foram disponibilizados os últimos episódios da terceira temporada de *Bridgerton*, lançados em 13 de junho de 2024, uma série de publicações ganharam espaço nas plataformas de mídias sociais, em especial, no *X (Twitter)*, questionando a futura adaptação

⁵ Para proteger a identidade das pessoas usuárias do *X (Twitter)* cujas publicações compõem o *corpus* analisado neste trabalho, optamos por recompor os tuítes de uma forma original, mas que reproduza o tom e os argumentos observados.

⁶ Ainda em 2021, no entanto, *Bridgerton* perde o posto de série mais assistida da *Netflix* segundo os dados do serviço de *streaming* para a primeira temporada de *Round 6 (Squid Game, 2021-)*, que ainda em 2025 permanece como a produção mais vista na história da empresa.

⁷ Giovana Carlos (2019) entende que, no Brasil, há confusão entre o romance como formato (*novel*) e como gênero literário (*romance*) tanto no mercado editorial como entre o *fandom*. A expressão *Romance de Época* foi adotada pela Editora Arqueiro, que publica os romances de Julia Quinn no Brasil, como forma de se referir a a enredos que se passam em outros séculos, especificamente no século XIX no caso de *Os Bridgerton* (Carlos, 2019).

do arco da sexta filha de Violet, Francesca Bridgerton. Essas reações, muito além de apresentarem uma insatisfação, evidenciam uma faceta da heteronormatividade e evocam discursos homofóbicos. Tais aspectos são beneficiados pela forma de funcionamento da mídia social em questão, que promove a visibilidade a partir da interação, fomentando dinâmicas de nicho como a dos *fandoms*, mas também disseminando tais discursos para além dessas comunidades, fortalecendo imaginários sociais sobre as sexualidades, em especial aqui as lesbianidades, que apresentam um nível preocupante de toxicidade.

Interpretada por Hannah Dodd a partir da terceira temporada de *Bridgerton* para a *Netflix*,⁸ Francesca é a irmã mais introspectiva e menos presente nos eventos familiares da série de livros. O sexto romance de *Os Bridgerton*, intitulado no Brasil como *O conde enfeitado*, dedica-se à Francesca Bridgerton e sua história de amor com Michael Kilmartin, primo de seu falecido marido por quem se apaixona depois de tornar-se viúva com apenas 22 anos. As expectativas para a futura adaptação da história da sexta irmã Bridgerton são então, repentinamente desestabilizadas quando, no episódio final da terceira temporada da série para o *streaming*, Francesca é apresentada não a Michael Kilmartin como primo do seu marido, mas a uma prima chamada Michaela (Masali Baduza). A partir desses 33 segundos de interação entre Francesca, sua irmã Eloise, seu marido John, e a prima dele, sugere-se que a temporada destinada a adaptar o romance de Julia Quinn para a *Netflix* pode trazer como foco um relacionamento lésbico. Ainda, a reação da jovem recém casada frente a Michaela remete à uma cena exibida também no último episódio da terceira temporada (E08T03) em que sua mãe afirma que esqueceu o próprio nome quando conheceu o pai de Francesca. Enquanto o relacionamento entre Francesca e John apresentado na série envolve identificação na ponderação e timidez de cada um, diante Michaela, Francesca tropeça nas palavras e encontra dificuldade em apresentar-se.

Tendo em vista os questionamentos apresentados no *X (Twitter)* nas 48 horas seguintes à publicação dos episódios finais da terceira temporada de *Bridgerton*, realizamos a coleta e armazenamento de 3016 tuítes em português postados ou repostados dos dias 12 a 14 de junho e extraídos a partir das palavras-chave *Bridgerton* (*Michael* ou *Francesca* ou *Michaela* ou *Frannie*).⁹ O intuito da coleta principal foi compreender quais discursos eram acionados

⁸ Durante as duas primeiras temporadas, em que a personagem teve menos destaque, foi interpretada por Ruby Stokes.

⁹ Disponível em: <https://github.com/pedrolacerda/bridgerton-tweets-extraction>. Acesso em: 03 ago. 2024.

tanto contra, como a favor, com relação a essa adaptação. Para este artigo, nos dedicamos às publicações que questionam a decisão da produção de introduzir Michaela Kilmartin ao arco de Francesca, de modo a sugerir que o livro *O Conde Enfeitiçado* será adaptado como um romance lésbico.

Para isso, partimos do conteúdo dos tuítes classificados como *contra* a adaptação do arco de Francesca (28,5%) para nossas incursões teóricas a fim de pensar heteronormatividade e as disputas sobre o termo homofobia conforme os discursos de fãs no *X*, antigo *Twitter*. Assim, neste trabalho optamos por trazer os tuítes como acionadores de reflexões acerca dos conceitos elencados. Não há, portanto, o intuito de realizar uma análise sistematizada, mas sim de evidenciar as disputas a que as falas se articulam, apresentadas em cada item a seguir. Como estratégia para manter o sigilo sobre a identidade das pessoas e dos perfis publicadores das postagens analisadas, optamos por realizar alterações mínimas em seu conteúdo para que não correspondam inteiramente aos tuítes originais, buscando manter ainda assim o mesmo tom e sentido.

Assim, em diálogo com o conteúdo das postagens on-line identificadas, dedicamos a primeira seção deste trabalho à apresentação de nossa perspectiva frente às mídias sociais, instruídas pelos Estudos de Plataforma. Nesses espaços, que abrigam e mediam as interações entre fãs e demais pessoas usuárias, discutimos também o impulsionamento da toxicidade no discurso de fãs a partir de lógicas algorítmicas que tem por objetivo engajar os sujeitos e mantê-los o maior tempo possível em sua plataforma.

Entre as publicações acionadas, verificamos a emergência de discursos de ódio direcionados à roteirista e produtora executiva Shonda Rhimes, fundadora da produtora *Shondaland*, e ao serviço de *streaming Netflix* – a estas discussões dedicamos também uma seção específica. O reconhecimento pelas audiências diz de uma bem empregada estratégia de formação e consolidação de marcas autorais. Embora tenham pontos de encontro, como um interesse especial por narrar a partir da perspectiva de mulheres, a produtora *Shondaland* tem sua imagem muito mais atrelada à diversidade do que a autora Julia Quinn que, como mulher branca (também cisgênero, sem deficiência aparente e em um casamento heterossexual), não se sente a pessoa mais adequada para narrar certas histórias (Pavão, 2023). *Shondaland* e *Netflix* também são responsáveis por produzir e distribuir um grande volume de narrativas de amor romântico, no entanto, são conhecidas por se posicionarem

para seus públicos internos e externos como empresas preocupadas com a diversidade de representação – ainda que seu propósito e resultados possam ser questionados.

Ainda que parte dos discursos apresentados tenham como alvo essas empresas, eles acabam também por desrespeitar as identidades de gênero e sexualidade não hetero, especialmente as lésbicas e bissexuais, sobre o que também discutimos à frente. As representações fazem mais do que reproduzir a materialidade do sistema sexo-gênero, mas intervêm na sua própria configuração. Ao não perceberem a si mesmas como específicas e privilegiadas pela norma que quer mantê-las heterossexuais, pessoas hétero incorrem no erro de subalternizar outras identidades sexuais e de naturalizar a predominância das formas heteronormativas de representação nos espaços sociais e no entretenimento.

Neste artigo, buscamos também saber mais sobre as fãs de romance, que ao consumirem narrativas centradas em mulheres em resposta a uma desatenção aos cotidianos e experiências relacionados ao seu gênero, acabam produzindo uma afirmação de uma identidade heterossexual que evita se articular em discurso de forma a se pensar política e teoricamente. Em nossa última seção, nos detemos sobre as disputas sobre o termo homofobia, entendido aqui como termo guarda-chuva que abriga também a violência lesbofóbica. Ainda que as fãs de romance afirmem não perceber a homofobia em seus discursos, eles atuam igualmente para a hierarquização, subalternização e isolamento das identidades lésbicas e bissexuais.

2. X como plataforma

Antes de iniciar as considerações sobre as reações que circularam no X (*Twitter*), é necessário evidenciar a forma como compreendemos essa mídia social e como os discursos que circulam por ela se relacionam com aspectos e imaginários sociais. Dessa forma, nosso olhar para os discursos que circularam no X (*Twitter*) sobre o caso se dá a partir da noção de plataforma. Longe de serem neutras, ou simples intermediárias, as plataformas são “ambientes que condicionam a emergência de um social” (D’Andréa, 2020, p. 18). Assim, mais do que possibilitar formas para questões sociais se fazerem visíveis, entendemos que os artefatos tecnológicos e as práticas sociais se coproduzem.

Para tanto, estruturalmente “uma plataforma é alimentada com *dados*, automatizada e organizada por meio de *algoritmos* e *interfaces*, formalizada por meio de relações de

propriedade orientadas por modelos de *negócios* e regidas por acordos de *usuários*” (Van Dijck, Poell e Wall, 2018, p. 9, grifo da autoria, tradução nossa)¹⁰. Desse modo, as plataformas seguem normativas específicas a partir dos valores presentes na sua estrutura, que determinam não só os formatos, como também as lógicas de circulação de conteúdo, criando regimes desiguais de visibilidade.

Essa desigualdade afeta diretamente as minorias sociais, uma vez que “as formas de registro e circulação de conteúdo típicas dos fluxos digitais incide na própria produção identitária” (Ziller et al., 2022, p. 230). Isso ocorre porque as formas de aparição dos sujeitos e os discursos a que essas aparições estão atreladas alimentam os imaginários sobre tais sujeitos e as identidades que os constituem. Por exemplo, as noções partilhadas sobre as lesbianidades presentes nas mídias sociais vão contribuir para a circulação de sentidos e discursos sobre essa minoria, tanto entre lésbicas, como em um âmbito social mais amplo. Sendo assim, publicações que abordam lesbianidades podem servir tanto para reafirmar a identidade lésbica, produzir um sentido de pertencimento, como para fortalecer discursos discriminatórios, especialmente os homofóbicos,¹¹ conforme veremos. Tal potencial das plataformas de mídias sociais já era sinalizado por Gillespie (2010), que compreende que as mídias sociais estão diretamente ligadas à proliferação do chamado discurso de ódio, comumente direcionado às minorias, como é o caso das homossexualidades.

Dessa forma, ao observarmos os tuítes que demonstram de forma explícita a insatisfação com a mudança do gênero da personagem na adaptação do livro para série identificamos uma invalidação das lesbianidades de caráter homofóbico, aspecto evidenciado de formas muito diversas, acionando imaginários e discursos variados. Há, portanto, nos discursos presentes nos tuítes que vamos apresentar ao longo do texto, uma lógica de comunidade (os chamados *fandoms*) que se articula às dinâmicas da própria mídia social em que circulam, criando um cenário privilegiado para observar as relações entre plataformas e sociedade no que diz respeito aos discursos e imaginários sobre as lesbianidades.

¹⁰ No original: “a platform is fueled by data, automated and organized through algorithms and interfaces, formalized through ownership relations driven by business models, and governed through user agreements”.

¹¹ Optamos pelo conceito de homofobia, ao invés de lesbofobia, pois acionamos os estudos em homofobia para a análise realizada. Mas, além disso, também compreendemos que é importante evidenciar que os preconceitos contra as homossexualidades também são direcionados às lesbianidades, com o intuito de evidenciar as alianças possíveis na identificação de opressões e nos seus enfrentamentos.

3. Fandoms e toxicidade

“Sinceramente, pra mim quem está aceitando e aplaudindo não é fã de verdade. Se não nos manifestarmos e mostrarmos nossa indignação, vai ficar por isso mesmo”. “Encontro os fãs de Michael Stirling nas trincheiras!”. “Assine a petição para que o Michael Stirling seja inserido na série e a história da Francesca seja como no livro”. “A galera está massacrando muito a Julia Quinn no instagram e eu acho é pouco”.

*Fandom*¹² é o termo utilizado para designar uma comunidade que compartilha de um interesse em comum, como uma obra ou um artista. Trata-se de um grupo conectado especialmente “com o desejo de se aproximar de outros indivíduos que entendem sobre aquele universo em comum, como ninguém mais de fora dele irá compreender” (Pontes, 2024, p. 127). Ao utilizarem as plataformas de mídias sociais, os fãs podem ampliar essas comunidades em nível mundial, ser reconhecidos como parte de um *fandom*, produzir e circular discursos a partir da autoridade que fazer parte de determinada comunidade fornece a eles.

Atrelada a isso está a lógica algorítmica das mídias sociais, que são muito utilizadas por essas comunidades de fãs, como o caso do *X (Twitter)*, e que privilegia a interação como fator de seleção de qual conteúdo aparece para qual usuário, ou seja, quanto mais alguém interage com determinado assunto, mais desse assunto vai aparecer para ele, uma vez que “nessas ambiências, a visibilidade se configura como recompensa” (Ziller et al., 2022, p. 223). Assim, no caso dos *fandoms*, essas plataformas atuam como aglutinadoras, potencializando ainda mais a dinâmica de comunidade, ampliando a circulação dos discursos sobre o objeto de interesse do *fandom* a partir da adesão por curtidas, retuítes e também a partir das discussões geradas em torno dos retuítes comentários e das respostas, conforme vemos nos tuítes selecionados neste trabalho.

Há nos *fandoms*, com relação aos seus temas, um jogo de expectativa e frustração criado na relação dos fãs, seja entre eles enquanto parte da comunidade, como também individualmente (Pontes, 2024). Assim, no caso de obras como *Bridgerton*, eles utilizam as mídias sociais para expressar entusiasmo com relação a aspectos da obra, o que esperam dela

¹² A palavra anglófona é derivada da junção entre os termos *fan* e *kingdom*, criando o equivalente a “reino dos fãs”.

e também suas insatisfações. O caso de *Bridgerton* possui como especificidade o fato de que os *fandoms* das obras literárias utilizam as redes para compartilhar percepções sobre a versão audiovisual, demonstrando insatisfação quando a adaptação muda demais o que está registrado nos livros, conforme vemos na postagem que pede aos fãs que assinem uma petição para que a série siga o que ocorre com Francesca no livro. Ocorre, portanto, uma disputa em torno do que aparece em tela a partir de uma expectativa sobre uma narrativa que já existe de forma encerrada em outro tipo de suporte.

Percebemos que essa insatisfação aparece de forma intensa com relação às mudanças que pretendem aumentar a diversidade no que se refere às sexualidades na série, que se mascara como um apego ao que está nos livros, mas que, em última instância, são falas homofóbicas. Há, portanto, uma toxicidade presente nesses discursos, ampliada pela adesão de uma parte considerável dos fãs que os repercutem nas mídias sociais. Algo evidenciado, inclusive, no tuíte que celebra o fato de que a autora dos livros estaria sendo “massacrada” no *Instagram*. Podemos determinar como toxicidade um nível de hostilidade e agressão presentes nos discursos, disfarçados de opinião de fã.

Recuero (2024) se debruça sobre o tema da toxicidade nas mídias sociais e afirma que a “toxicidade, por envenenar o debate e o discurso, representa uma dimensão de violência facilitada pelas características da plataformização da comunicação online” (Recuero, 2024, p. 1, tradução nossa)¹³. Utilizando a linguagem como um meio para violência, especialmente violência simbólica, a toxicidade é um efeito da mediação da violência pelas plataformas de mídias sociais, tornando-se uma característica da plataformização.

Assim, argumentamos que a estrutura e a apropriação das plataformas de redes sociais influenciam o discurso e a violência discursiva. Através destas plataformas, as redes sociais também permitem que as pessoas produzam, compartilhem e legitimem discursos e, além disso, diferentes tipos de discursos violentos e de violência simbólica (Recuero, 2024, p. 4, tradução nossa).¹⁴

Na visão da autora, os discursos que circulam nas mídias sociais podem ser utilizados para legitimar relações e poder, instigar a violência e naturalizar a dominação, ou seja, reforçando normas sociais constituídas pelo poder. Nesse sentido, falas que podem parecer

¹³ No original: “Toxicity, as it poisons the debate and discourse, represents a dimension of symbolic violence facilitated by the characteristics of the platformization of online communication”.

¹⁴ No original: “So, we argue that the structure and appropriation of social media platforms influence discourse and discursive violence. Through these platforms, social media also allows people to produce, share, and legitimize discourses and, furthermore, different types of violent discourses and symbolic violence”.

meras opiniões inflamadas de alguém que está insatisfeito com as decisões dos responsáveis pela série sobre o seu livro preferido, na verdade contribuem para inflamar discursos homofóbicos que circulam e são legitimados no social, vulnerabilizando sujeitos que estão submetidos diariamente à violência.

As reações que circulam no *X (Twitter)* sobre a adaptação do arco da personagem que apresentam toxicidade estão atreladas a um contexto mais amplo de resposta às iniciativas que buscam aumentar a diversidade em séries. Tal movimento ampliou-se nos últimos anos com as produções veiculadas nos *streamings*, como é o caso da *Netflix*, a partir de parcerias com roteiristas e produtoras conhecidas priorizar a diversidade em suas obras, como Shonda Rhimes. As adaptações, como *Bridgerton*, adicionam uma nova camada a essa problemática, uma vez que há uma disputa entre a visão original da autora da obra literária e o roteiro para a série. Sendo assim, é necessário ampliar o olhar para abarcar também para esse contexto, uma vez que não se trata de um caso isolado ou que emerge apenas nas mídias sociais.

4. Uma parceria *Netflix* e *Shondaland*

“Por culpa da Shonda, o melhor e mais bonito agregado da família Bridgerton foi substituído por uma mulher”. “Se querem casal lésbico, gay ou bi, criem casais ‘originais’ e não estraguem as obras literárias pela merda da representatividade”. “Já pode cancelar”. “Como tudo que a Netflix faz, começou bom e terminou uma bosta”. “A temporada da Francesca já foi de arrasta”. “Shonda sempre fazendo merda”. “Colocaram fora tudo que a Julia Quinn escreveu”.

Se, no Brasil, pessoas autoras de telenovela¹⁵ trabalham como funcionárias das grandes emissoras que atuam tanto como produtoras quanto como distribuidoras, nos EUA, o mercado da ficção seriada para televisão e internet funciona de modo um tanto diferente (Alves; Souza, 2021a). Neste cenário, as emissoras operam como distribuidoras dos conteúdos de estúdios de TV¹⁶ em parceria com produtoras (Bianchini, 2018) como a *Shondaland*.

¹⁵ A autoria na ficção seriada televisiva brasileira é atribuída à pessoa roteirista titular de uma obra, enquanto nos EUA é comumente associada a pessoa que acumula os cargos de roteirista e produtora. Mais que isso, a autoria de um produto cultural e artístico diz também do grau de autonomia orquestrado por agentes criadores para desenvolver e gerir seus projetos (Alves; Souza, 2021).

¹⁶ Estúdios estes que podem ou não pertencer às emissoras que distribuem seus produtos.

As marcas de estilo de uma pessoa autora à frente de uma obra de ficção seriada televisiva passam também pelas estratégias adotadas para atender às demandas das empresas parceiras, de modo que a autoria “tende a ser atribuída conjuntamente ao roteirista autor e à empresa que o acolhe” (Alves; Souza, 2021a, p. 53). Ainda que a série de livros de Julia Quinn já acumulasse 1,2 milhão de exemplares vendidos apenas no Brasil antes mesmo do lançamento na *Netflix* (Noronha, 2020), Alves e Souza (2021b, p. 16) destacam que “a série foi extensivamente divulgada pela gigante do *streaming* como ‘uma produção Shondaland, a produtora de *Grey’s Anatomy* e *Como Defender um Assassino*’, com poucas menções à Julia Quinn, autora da saga que inspirou a série de TV”. Ainda, *Bridgerton* também é “a única série original *Netflix* na qual a marca da produtora associada aparece em destaque ao ser exibida na sequência da marca da *Netflix*” (Alves; Souza, 2021b, p. 16).

Em pesquisa sobre o ofício do roteirista a partir de Shonda Rhimes, Genilson Alves (2020, p. 181) empreende uma análise textual e contextual da obra da autora a partir de *Grey’s Anatomy* na qual conclui que “a construção de personagens femininas resilientes e destemidas se torna a primeira e mais reconhecida marca autoral de Rhimes por garantir a essas personagens força e vulnerabilidade que a um só tempo as tornam mais complexas, humanas e, conseqüentemente, mais engajáveis, ou seja, mais aptas a envolver o público por meio da identificação”. Se, por um lado, Rhimes cria *Grey’s Anatomy* pensando em colocar em tela mulheres mais parecidas com as que conhecia (Huver, 2017), Quinn declara escrever o tipo de romance histórico que gostaria de ler, histórias de amor e fantasia, contos de fadas com final feliz (Borges, 2021). Enquanto Rhimes é conhecida e reconhecida pela “abordagem de temas sociais polêmicos como racismo, machismo, transfobia, intolerância religiosa etc.” (Alves; Souza, 2021a, p. 46), Quinn demonstra satisfação com a adaptação ter tornado a história mais diversa. Mulher branca (cisgênero, sem deficiência aparente e em um casamento heterossexual), ela não se considera a pessoa ideal para escrever algumas histórias: prefere recomendar trabalhos de pessoas não brancas ou criar em colaboração com elas para não criar apenas personagens brancas “com tinta” (Pavão, 2023). Ainda, para a escritora, enaltecer *bad boys* está fora de moda: seus romances buscam apresentar bons homens às leitoras (Carneiro, 2019).

Conforme o relato de Quinn, Shonda a teria procurado para obter os direitos de adaptação de *Bridgerton*, os quais ela teria negociado com grande entusiasmo motivada

também por uma admiração ao trabalho de Rhimes. Ainda que as 21 temporadas de *Grey's Anatomy* tenham servido para a consolidação do nome da autora e de seu trabalho como roteirista e como produtora executiva, para a divulgação e para o reconhecimento das marcas autorais de seu trabalho, a série e a produtora *Shondaland* também foram laboratórios para o reconhecimento e a propagação de seu estilo, de modo que a autoria de Shonda é atribuída e associada a *Bridgerton* mesmo que seja apenas produtora da série para a *Netflix*, cuja criação é de Chris Van Dusen, membro da produtora *Shondaland*.

Se a busca pelo amor romântico movimenta o universo escapista colocado de pé por Julia Quinn, a adaptação apresentada por *Shondaland* e *Netflix* rompe a membrana que mantinha pessoas não brancas fora de sua utopia colonial eurocentrada. Como discutimos na seção seguinte, as representações não expressam, mas constroem gênero e sexualidade. A perspectiva de ter sua sexualidade apartada do centro das narrativas nas quais buscam se encontrar representadas, permite que essas leitoras engajadas no consumo de romance se sintam autorizadas a expressarem-se por meio de discursos de ódio nas plataformas de mídias sociais. Ainda, literatura e adaptação emergem em contextos próprios e estão fadadas a não se corresponderem fielmente. Desestabilizar os roteiros pré-definidos é expandir os quadros de sentido disponíveis para a fruição e para a formação de nossa sexualidade.

5. Adaptação e representatividade

“Já está estabelecido que existe homofobia em Bridgerton, como o relacionamento delas poderia ser assumido?”. *“Para respeitar o arco de Francesca no livro é preciso que Michael seja um homem”.* *“A Francesca vai ser pioneira da fertilização in vitro no século 19?”.* *“Que Michaela seja lésbica em um spin off dela, como no caso dos gays em Queen Charlotte: A Bridgerton Story”.* *“Preferia a Eloise lésbica”.*

Segundo Teresa de Lauretis (1994, p. 212), o sistema sexo-gênero é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico” que, ao se constituir enquanto o sistema de representação, atribui significado aos indivíduos. A reflexão da autora nos auxilia na compreensão dos papéis que as representações de gênero e sexualidades presentes em produções culturais, como as séries, possuem na constituição dos significados atribuídos aos

sujeitos sociais no que se refere tanto ao que é normativo como ao que é minoritário quanto a gênero e sexualidade. Tais categorias não seriam, portanto, fixas, mas contingentes.

Seguindo essa linha, a heteronormatividade constitui o gênero ao determinar uma relação entre sexo, gênero e desejo em que a heterossexualidade estaria presumida, a partir das relações de poder que configuram a sua dimensão normativa. Nesse sentido, os debates que tratam mais diretamente das lesbianidades (Wittig, 1980; Rich, 2019) destacam, ainda que de maneiras diversas, as formas com que a invisibilidade lésbica se configura como uma forma de manutenção da ordem normativa de gênero, já que impede que uma possibilidade além da heterossexualidade sequer emergja. Ao enfatizar que lésbicas não são mulheres, Wittig (1980) não só faz uma provocação sobre a noção de lesbianidade, mas denuncia que o papel da mulher na sociedade, que constitui esse gênero, é indissociável da heterossexualidade.

Escrito originalmente por Julia Quinn, há um roteiro esperado de Francesca, a Bridgerton mais introvertida entre os oito irmãos. Um casamento lhe permitiria formar um novo lar, com sorte, mais adaptado ao seu espírito mais contido. Em John, Francesca encontra o amor tranquilo pelo qual procurava e inicia uma vida a dois interrompida rápido demais com a morte precoce do marido, que parte após dois anos de casamento, antes que tenham um filho. Após a perda de John, é o desejo de uma criança sua que faz Francesca aceitar um novo casamento e que, conforme epílogo do nono volume de *Os Bridgerton* de Julia Quinn, dará origem ao bebê desejado.

Assim como os livros de Quinn servem de referência para a criação de *Bridgerton* para a *Netflix*, temos roteiros aos quais é impossível nos ater, e em relação aos quais temos sempre nossa existência avaliada. Como quando transpomos uma obra de uma linguagem a outra via adaptação, não é possível nos atermos a um original. Quando falamos de gênero, o original, na verdade, não existe (Butler, 2003). Uma ficção, em certo sentido, como é também *O conde enfeitado: O livro de Francesca* (Quinn, 2015). E assim como está a criação de Chris Van Dusen, *Shondaland* e *Netflix* sempre vista tendo o romance de Quinn como parâmetro, estão sendo criadas e lidas nossas performances de gênero e nossa sexualidade, sempre em relação a um ideal tão inalcançável como imaginário – mesmo que material e materializado em nossos corpos e atos. Quanto mais distantes estivermos da norma, mais sujeitas à violência podemos nos tornar. Entretanto, conforme as alternativas de um roteiro são recusadas, abrem-se novas possibilidades.

Em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer, “inadequar-se”, não saber podem, na verdade, oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo. Fracassar é algo que pessoas *queer* fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem; para pessoas *queer*, o fracasso pode ser estilo, citando Quentin Crisp, ou um modo de vida, citando Foucault e pode contrastar com os cenários sombrios de sucesso que dependem de “tentar e tentar novamente” (Halberstam, 2011, p. 2-3, tradução nossa).¹⁷

A frustração do *fandom* de *Bridgerton* diz de uma quebra de expectativa e a busca de restauração de uma desejada previsibilidade. Uma adaptação sempre cria algo diferente, ainda que sempre em relação a um universo de referências com o qual se relaciona em diferentes níveis (Stam, 2006). O gesto adaptativo prevê uma série de operações de seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação e transculturalização para a transformação do romance original (Stam, 2006). Reduzir uma adaptação à sua fidelidade é, de certa forma, lutar contra a impossibilidade de reproduzir seu original. Original e adaptação são “expressões situadas” (Stam, 2006, p. 50), cada qual vinculada a uma mídia e a um contexto específico de produção e distribuição. Stam (2006, p. 48) sugere que ao transitarem entre culturas e temporalidades, as adaptações “se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção”. Assim, cada recriação de um romance permite revisitar não apenas seu período e cultura de origem, como também diz do momento e da cultura de seu contexto de adaptação.

Para Marcio Serelle (2023), “a adaptação na série contemporânea confronta a percepção, ainda atual, de que transposições audiovisuais necessariamente reduzem romances e novelas, no que se refere ao enredo ou à complexidade das personagens” (Serelle, 2023, p. 34). Conforme promovem giros e fracionam o protagonismo narrativo, podem contribuir ainda para democratização das populações ficcionais (Serelle, 2023), por exemplo. As adaptações podem ressaltar e ocultar atributos de uma obra conforme suas condições de emergência pedem, surgindo desse processo obras que tocam, sensibilizam, incomodam, revoltam ou que simplesmente desagradam etc. E assim como as performances de gênero e sexualidades materializadas a cada dia recompõem o quadro de referência sobre gênero e sexualidades, adaptações também alteram os sentidos que circulam sobre seu *original*. Assim,

¹⁷ No original: Under certain circumstances failing, losing, forgettin, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world. Failing is something queers do and have Always done exceptionally well; for queers failure can be a style, to cite Quentin Crisp, or a way of life, to cite Foucault, and it can stand in contrast to the grim scenarios of success that depend upon 'trying and trying again'."

de certa forma, o livro amado pelas fãs de Julia Quinn que queriam reencontrar a mesma obra no audiovisual também pode ser interpretado a partir de um novo quadro de sentido desde a emergência de sua adaptação. E mesmo que a existência de pessoas LGBTQIAPN+ não inviabilize a existência de pessoas heterocisgênero, ela corrompe o quadro de referências que com tanto esforço tenta apresentar lésbicas e bissexuais como Outras conforme os termos hierarquizadores da norma.

6. Prazer e Identidade

“Tragam o homem mais bonito de Bridgerton de volta”. “Rest in peace, Michael. Ele existe na minha imaginação e isso me basta”. “Como não vamos ter Michael, um dos melhores personagens de Bridgerton???? Sem condições”.

Como gênero literário popular, o romance romântico tende a atribuir mais foco ao cotidiano e às experiências das mulheres do que fazem as obras voltadas ao público geral (Carlos, 2019, p. 28). Em pesquisa sobre as fãs de romance no Brasil (Carlos, 2019), Julia Quinn foi a escritora citada mais vezes como autora preferida das respondentes (31%), mesmo antes da adaptação pela produtora *Shondaland* para a *Netflix*. Responderam à pesquisa majoritariamente mulheres (97%), heterossexuais (89%), brancas (65%), de 18 a 39 anos (77%) e com passagem pelo ensino superior (79%). Embora as fãs de romance sejam vistas pelas editoras como um público rentável para o mercado brasileiro, Giovana Carlos (2019, p. 28) percebe que “o Romance também sofre um preconceito por ter foco em perspectivas e realidade femininas, sendo lido e escrito majoritariamente por mulheres. Esse preconceito reverbera em outras instâncias, como o próprio fandom não ser muito (re)conhecido além de suas integrantes e seus próximos”.

Entretanto, ainda que o consumo de romances possa ser interpretado como resistência a literatura para o público geral que não necessariamente apresenta personagens que dialoguem com as experiências de mulheres reais, as fãs cujas publicações coletamos parecem dispostas a acolher generalizações sobre o desejo feminino e a fecharem-se sobre a especificidade da própria sexualidade, sem oferecer espaço para que esta seja discutida.

Para a edição “Heterosexual Feminist Identities” da revista *Feminism & Psychology*, Celia Kitzinger, Sue Wilkinson e Rachel Perkins provocaram a participação no dossiê com as seguintes perguntas:

O que é heterossexualidade e por que é tão comum? Por que é tão difícil para heterossexuais mudar sua "orientação sexual"? Qual é a natureza do sexo heterossexual? Como a atividade heterossexual afeta toda a vida de uma mulher, seu senso de si mesma, seus relacionamentos com outras mulheres e seus engajamentos políticos? (Kitzinger; Wilkinson; Perkins, 1992, p. 293)¹⁸

Promovido por três lésbicas, o dossiê sugeria a politização da categoria “heterossexual”, propondo que “as lésbicas só se tornarão visíveis dentro do feminismo quando a instituição da heterossexualidade compulsória se tornar um alvo sério para análise e ação política” (Kitzinger; Wilkinson; Perkins, 1992, p. 304).¹⁹ Diante os questionamentos propositivos das editoras, o dossiê é acusado de “‘falhar em abordar questões de desejo, prazer e satisfação heterossexuais’ e, em vez disso, concentrar-se nas ‘dolorosas contradições’ da vida das feministas heterossexuais (Hollway, 1993, p. 412 apud Thomas, 1994, p. 317).²⁰

As feministas que atenderam ao chamado para contribuir com o volume especial da revista *Feminism & Psychology* expõem diferentes níveis de incômodo de serem identificadas e de se identificarem como feministas heterossexuais, de forma que não adotam a heterossexualidade como uma identidade política como feministas lésbicas fazem. Diante a assimetria dos termos “heterossexual” e “lésbica”, as autoras defendem que enquanto a filiação a grupos dominantes pode ser descartada como se sem importância, “a filiação a um grupo oprimido precisa ser reivindicada, e tenazmente também, apesar das contradições” (Kitzinger; Wilkinson; Perkins, 1992, p. 300).²¹

Ao naturalizar algumas relações, e suas categorias identitárias correspondentes, em detrimento de outras, a norma estabelece hierarquias e confere caráter de normalidade à heterossexualidade. A frequência com que essas relações são tematizadas e a variedade de formas nas quais são colocadas em discurso torna-se prerrogativa, em vez de ser pautada como privilégio concedido como meio de manutenção e retroalimentação de uma

¹⁸ No original: What is heterosexuality and why is it so common? Why is it so hard for heterosexuals to change their 'sexual orientation'? What is the nature of heterosexual sex? How does heterosexual activity affect the whole of a woman's life, her sense of herself, her relationships with other women, and her political engagements?

¹⁹ No original: Lesbians will become visible within feminism only when the institution of compulsory heterosexuality becomes a serious target for analysis and political action.

²⁰ No original: of failing 'to address questions of heterosexual desire, pleasure and satisfaction', and instead dwelling on the 'painful contradictions' of heterosexual feminists' lives.

²¹ No original: membership of an oppressed group needs to be claimed, and tenaciously too, despite the contradictions.

heteronormatividade que se atualiza constantemente para continuar a se impor. Nesse sentido, ter acesso a mais obras de ficção endereçadas a si é ao mesmo tempo privilégio e estratégia de manutenção da disponibilidade física e emocional das mulheres (Rich, 2019).

A identificação de gênero e sexualidade da audiência faz parte das estratégias de fruição e engajamento (Carlos, 2019; Alves, 2020) na ficção. Nem todas as pessoas, no entanto, se veem representadas com a mesma frequência, ou tem os mesmos aspectos que compõem suas identidades contemplados em cada obra. E mesmo que a oferta de romances com protagonismo LGBTQNAPN+ seja mais escassa, para as pessoas que costumam ter sua heterossexualidade espelhada na ficção, abrir mão de se ver ainda parece ser frustrante conforme têm a expectativa contrariada.

Mas mais do que uma simples frustração do *fandom*, o caráter das falas expressam uma vinculação muito estreita com discursos homofóbicos que circulam socialmente, desqualificando experiências para além da heterossexualidade. A toxicidade presente nos tuítes demonstra essa articulação.

7. Mas é homofobia?

“Homofobia: rejeição ou aversão a homossexual e à homossexualidade. Quero deixar claro que ninguém está irritado por terem mudado o gênero, os fãs estão irritados porque a mudança afeta a história da Francesca”. “E se você não aceitar a Michaela Stirling você é uma homofóbica de merda que não aceita a representatividade que a série está trazendo”. “De acordo com o ‘fandom’ de bridgerton você não pode reclamar que mudaram o Michael porque você é homofóbica, bifóbica.”. “Dizerem que é homofobia o simples fato de que mudaram totalmente o rumo de dois personagens e a história de um livro é ridículo”. “O que me incomodou, não é o fato da Francesca ser bi. Mas eu acho impossível que o foco da temporada dela não seja o fator ‘mulher com mulher’”.

Ao pensarmos em termos normativos, os discursos de invalidação evidenciados nas falas que destacamos nesse texto apresentam um caráter homofóbico, seja de forma mais explícita ou velada. De acordo com Daniel Borillo (2010, p. 13), a homofobia “consiste em designar o outro como contrário, inferior ou anormal”, tornando-se uma espécie de guardião das fronteiras sexuais e de gênero. Assim, o que ocorre não é só a constatação de uma diferença entre homossexuais e heterossexuais, mas uma interpretação com conclusões

materiais que tem como função manter as fronteiras normativas que produz o regime binário das sexualidades. Em suas palavras:

A homofobia é o medo de que a valorização dessa identidade seja reconhecida; ela se manifesta, entre outros aspectos, pela angústia de ver desaparecer a fronteira e a hierarquia da ordem heterossexual. Ela se exprime, na vida cotidiana, por injúrias e por insultos, mas aparece também nos textos de professores e de especialistas ou no decorrer de debates públicos (Borillo, 2010, p. 17).

O autor propõe que “a diferença homo/hétero não é só constatada, mas serve, sobretudo, para ordenar um regime das sexualidades em que os comportamentos heterossexuais são os únicos que merecem a qualificação de modelo social e de referência para qualquer outra sexualidade” (Borillo, 2010, p. 16). Sendo assim, não é um exagero considerar que os discursos que questionam a necessidade de um casal de lésbicas em uma produção que, até o momento, privilegiava a aparição de casais heterossexuais possuem caráter homofóbico.

Ainda sobre homofobia e preconceito sobre homossexualidades, Marco Aurélio Máximo Prado e Frederico Viana Machado (2008, p. 13) afirmam que “as práticas e sujeitos homossexuais permaneceram posicionados em condições subalternas no discurso hegemônico contemporâneo”, o que contribui para esse preconceito, tornando-o um mecanismo que atua na manutenção de hierarquias sociais, morais e políticas. Assim, ao invisibilizar ou invalidar as aparições de homossexualidades fora da subalternidade em que elas foram historicamente alocadas, o que emerge é um discurso marcadamente homofóbico.

Esses discursos encontram o ambiente ideal para sua proliferação nas plataformas de mídias sociais, conforme vimos ao longo do trabalho. Além disso, tentam se disfarçar ao se referirem à insatisfação com relação a um caso específico de adaptação, ainda que se constituam enquanto um movimento mais amplo de resposta às iniciativas de representação que buscam enfrentar o imaginário social homofóbico ao trazer às telas personagens de minorias sociais, como é o caso das homossexualidades.

8. Considerações finais

“Tenho medo de dar a minha opinião sobre a segunda parte da nova temporada de Bridgerton e parecer um conservador. Mas digo logo, o Michael ser Michaela foi a pior coisa que essa série já fez”

O romance romântico como esse espaço para o encantado com foco na experiência das mulheres parece se colocar como escape da generalização da experiência masculina nas artes e no entretenimento. No entanto, há uma tentativa de preservar limites que mantenham fora da fantasia das mulheres cisgênero heterossexuais brancas os seus Outros. Sua utopia parece buscar se reduzir às suas semelhantes e aos seus objetos de desejo, ocultando diferenças. É mais fácil acreditar na impossibilidade de se ver em pessoas sob categorias identitárias variadas quando esta não se torna uma das regras de sua experiência de consumo na maioria das vezes em razão de uma falta de oferta de representação.

Personagens lésbicas não raro são mortas (como na novela *Torre de Babel*, de 1998 e na série de TV *The 100*, de 2014-2020), tem suas trocas físicas em cena cortadas (como nas novelas *Mulheres Apaixonadas*, de 2003 e *Vai na Fé*, de 2023), são relegadas a papéis secundários (como em *Buffy the Vampire Slayer*, exibida de 1997 a 2003 e *Friends*, de 1994–2004) e alvo de cancelamento quando protagonistas (como em *First Kill*, de 2022 e em *Warrior Nun*, de 2020-2022).

Podemos perceber nas falas destacadas ao longo do texto que a homofobia é uma noção em disputa. Se, por um lado, os questionamentos em torno das acusações de homofobia pelo *fandom* evidenciam a percepção de que só é homofobia quando se trata de um discurso de ódio explícito às homossexualidades, por outro, destacamos a partir das reflexões sobre a homofobia que ela não consiste em uma ação isolada de violência, mas parte da heteronormatividade que opera pela vigilância dos modos de ser e das formas de aparição dos gêneros e sexualidades, assim como pelos regimes desiguais de visibilidade.

Buscamos mostrar como a toxicidade dos discursos que circulam nas mídias sociais se beneficia das lógicas das plataformas e tem sua circulação potencializada, especialmente em uma dinâmica de comunidade, como é o caso dos *fandoms*. Assim, os discursos de insatisfação que apresentam caráter homofóbico e invalidam o casal de mulheres, demandando que esse tipo de aparição esteja circunscrita a produções marcadamente LGBTQIAPN+ e direcionadas a esse público, recebem apoio de parte da comunidade de fãs da obra (que se expressa pelas ferramentas da plataforma, como curtidas e retuítes) e não só se fortalecem, como ganham cada vez mais visibilidade de acordo com a interação. Desse

modo, os discursos homofóbicos que circulam no *X (Twitter)* atuam como formas de vigiar as fronteiras normativas no que se refere a gêneros e sexualidades.

Desse modo, ao articularmos a toxicidade presente nas mídias sociais expressa pelos discursos homofóbicos que ganham contornos específicos pela lógica dos *fandoms*, aos mecanismos da heteronormatividade, torna-se possível olhar para as críticas que adaptações que defendem a importância de uma maior representatividade de gênero e sexualidade a partir de uma nova chave analítica, deslocando a homofobia do lugar limitado à violência explícita, seja ela física ou simbólica, permitindo compreender as formas diversas com que ela opera, a partir da heteronormatividade.

Referências

ALVES, Genilson. A construção de personagens femininas destemidas e resilientes como marca autoral de Shonda Rhimes. **Revista Humanidades e Inovação**, v.7, n.21 - 2020.

ALVES, G.; SOUZA, M. C. J. de. A Construção do Lugar Autoral da Roteirista Shonda Rhimes no Mercado da Ficção Seriada Televisiva. **Revista GEMInIS**, v. 12, n. 1, pp. 42-63, jan./abr. 2021a.

ALVES, G.; SOUZA, M. C. J. de. Bridgerton e a consolidação da Shondaland como uma Grife de séries ficcionais televisivas. **Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Televisão do XXX Encontro Anual da Compós**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo - SP, 27 a 30 de julho de 2021b.

BIANCHINI, Maíra. A Netflix no campo de produção de séries televisivas e a construção narrativa de Arrested Development. 2018. 220f. **Tese** (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia. Salvador, BA, 2018.

BORGES, L. Julia Quinn: “As pessoas querem ver um conto de fadas, mesmo que não acreditem”. **Marie Claire**, Barcelona, 04 fev. 2021. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Cultura/noticia/2021/02/julia-quinn-pessoas-querem-ver-um-conto-de-fadas-mesmo-que-nao-acreditem.html>>. Acesso em: 22 fev. 2025.

BORRILLO, D. **Homofobia: história e crítica de um preconceito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARLOS, G. Fandom e mercado literário: um mapa das mediações das fãs de romance no contexto brasileiro. 2019. 200f. **Tese** (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Centro de Ciências da Comunicação, Universidade do Vale dos Sinos. São Leopoldo, RS, 2019.

CARNEIRO, Raquel. Sucesso de Julia Quinn consagra nova tendência da literatura para mulheres: A onda do momento são os romances de época em que destemidas heroínas lutam pelo amor. **Veja**, 5 jul. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/sucesso-de-julia-quinn-consagra-nova-tendencia-da-literatura-para-mulheres#google_vignette>. Acesso em: 22 fev. 2025.

D'ANDREA, Carlos. 2020. **Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos**. Salvador, EDUFBA, 79 p.

DE LAURETIS, Teresa. As tecnologias do gênero. In Buarque de Hollanda, Heloísa (Org.). **Tendências e impasses: O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242

GILLESPIE, T. The politics of 'platforms'. **New Media & Society**, Thousand Oaks, v. 12, n. 3, p. 347-364, 2010.

HALBERSTAM, Jack. **The Queer Art of Failure**. Durham and London: Duke University Press, 2011.

HOLLWAY, Wendy. Theorizing Heterosexuality: A Response. **Feminism & Psychology**, vol. 3, n. 3, p. 412-417, 1993.

HUVER, Scott. Grey's Anatomy team reflects on show's legacy as it hits 300 episodes. **Variety**, Nova York, 09 nov. 2017. Disponível em:
<<https://variety.com/2017/tv/features/greys-anatomy-at-300-shonda-rhimes-krista-vernoff-oral-history-1202608378/>>. Acesso em: 08 fev. 2025.

KITZINGER, C; WILKINSON, S; PERKINS, R. Theorizing Heterosexuality. **Feminism & Psychology**, vol. 2, n. 3, p. 293-324, 1992.

NORONHA, Heloísa. Julia Quinn: livros venderam 1 mi de exemplares e virarão série da Netflix. **Universa UOL**, 04 jan. 2020. Disponível em:
<<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/01/04/julia-quinn-livros-venderam-1-mi-de-exemplares-e-irarao-serie-da-netflix.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2025.

PAVÃO, Filipe. Julia Quinn: É mais fácil ter representatividade em séries que nos livros. **Splash UOL**, Rio de Janeiro, 13 set. 2023. Disponível em:
<<https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/09/13/julia-quinn-fala-sobre-representatividade-na-literatura.htm>>. Acesso em: 22 fev. 2025.

PONTES, E. L. Queerbaiting, Leituras Queer e ausência de representatividade sáfica: Recepções, interpretações e apropriações de fãs. 226 p. **Tese** (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024.

PRADO, M. A. M; MACHADO, F. V. **Preconceito contra homossexualidades: a hierarquia da invisibilidade**. São Paulo: Cortez, 2008.

QUINN, Julia. **O conde enfeitado**. Rio de Janeiro: Editora Arqueiro, 2015.

RECUERO, Raquel. The Platformization of Violence: Toward a Concept of Discursive Toxicity on Social Media. **Social Media + Society**. January-March 2024, p. 1–9.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. In _____. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & outros ensaios** (25-108). A Bolha Editora: Rio de Janeiro, 2019.

SERELLE, Marcio. A adaptação como ficção expandida na série contemporânea. **MATRIZES**, v. 17, n. 1, p. 21–36, 2023.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, n. 51, p. 19–53, 2006.

THOMAS, Alison. Heterosexual Feminist Identities: Some Reflections. **Feminism & Psychology**, vol. 4, n. 2, p. 317-319, 1994.

VAN DIJCK, J.; POELL, T.; WALL, M. **The Platform Society: public values in a connective world**. Londres: Oxford Press, 2018.

WITTIG, Monique. **O Pensamento Hétero**. 1980. Disponível em:
<https://we.riseup.net/assets/134062/Wittig,+Monique+O+pensamento+Hetero_.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2020.



ZILLER, J.; BARRETOS, D. do C.; BETTONI, I.; XAVIER, K. do C.; HOKI, L. O algoritmo anti-interseccional: contribuições do pensamento lésbico para análises em plataformas. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, v. 21, n. 39, 2022.