

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

GISELLE MEDEIROS ALVES

**REPRESENTAÇÕES DO FEMINISMO:**  
**Uma investigação da retórica irônica na série *Fleabag***

Uberlândia

2023

GISELLE MEDEIROS ALVES

**REPRESENTAÇÕES DO FEMINISMO:  
Uma investigação da retórica irônica na série Fleabag**

Trabalho de Conclusão de Curso da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais.

Orientadora: Patrícia Vieira Trópia

Uberlândia

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

A474 2023	Alves, Giselle Medeiros, 2000- Representações do feminismo [recurso eletrônico]: uma investigação da retórica irônica na série Fleabag / Giselle Medeiros Alves. - 2023.  Orientadora: Patrícia Vieira Trópia. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em Ciências Sociais. Modo de acesso: Internet. Inclui bibliografia.  1. Sociologia. I. Trópia, Patrícia Vieira, 1963-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Graduação em Ciências Sociais. III. Título.
--------------	--

CDU: 316

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:  
Gizele Cristine Nunes do Couto – CRB6/2091  
Nelson Marcos Ferreira – CRB6/3074

GISELLE MEDEIROS ALVES

**REPRESENTAÇÕES DO FEMINISMO:  
Uma investigação da retórica irônica na série *Fleabag***

Trabalho de Conclusão de Curso da  
Universidade Federal de Uberlândia como  
requisito parcial para obtenção do título de  
bacharel em Ciências Sociais

Uberlândia, 01 de dezembro de 2023.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dra. Patrícia Vieira Trópia (Orientadora)

---

Prof. Dr. Márcio Ferreira de Souza (UFU)

---

Prof. Dra. Rafaela Cyrino Peralva Dias (UFSJ)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à minha mãe, Sonia, por sempre incentivar o caminho acadêmico, por acreditar em mim e por ser minha grande companheira.

Agradeço a meu pai Marco Aurélio, que fez tudo e mais um pouco para que eu tivesse condições confortáveis para me graduar, além de sempre se certificar de que eu esteja feliz fazendo o que faço.

Agradeço a meu padrasto Francisco Fontes, fonte de inspiração e motivação, obrigada por tanto!

Agradeço à minha tia Simone, que sempre me apoiou da forma mais calorosa possível! Obrigada por mostrar que a licenciatura é transformadora e gratificante.

Agradeço aos amigos Bruna, Ana Gabriela, Luiza, Panmela, Giovanna, Amanda e Cecília por serem calma e incentivo em meio ao caos que senti durante o fazer desse Trabalho de Conclusão de Curso.

Um agradecimento especial a duas amigas que foram fundamentais no processo de realizar essa monografia: Gabi e Marília. Obrigada por serem luz e risada nessa caminhada acadêmica! Sem vocês este trabalho não existiria.

Agradeço à minha orientadora Patrícia, que me guiou de forma brilhante, sempre respeitando meu tempo e com palavras de incentivo que ajudaram muito!

## RESUMO

A monografia “Representações do feminismo: uma investigação da retórica irônica na série *Fleabag*” verifica a existência de possíveis novas tendências dentro da representação midiática sobre o feminismo, tomando a série *Fleabag* como estudo de caso. Desenvolve-se por meio de uma análise qualitativa, em que o uso exacerbado do pessimismo e da ironia como recurso narrativo fundamental são elementos que reformulam o modo midiático de retratar o feminismo, uma vez que a ironia tem como característica a coexistência de duas interpretações opostas dentro da sua enunciação, tornando possível uma leitura feminista sobre mídias como *Fleabag*, que, ao mesmo tempo, carregam em si algumas estruturas no discurso que corroboram para a ideologia sexista. Para a interpretação da série nesse contexto, usa-se a análise de conteúdo com o intuito de refletir sobre a conjuntura pós-moderna em que se encontra a produção de *Fleabag*, momento que tornou possível os novos manejos de representação da mídia defendidos na monografia; compara-se a narrativa da série com a sensibilidade pós-feminista (GILL, 2007) a fim de enquadrá-la diante de formatos midiáticos dominantes em tempos anteriores; e por fim, analisa-se a forma retórica da ironia e como ela corrobora para a manutenção da ideologia capitalista neoliberal.

**Palavras-chave:** Feminismo; Mídia; *Fleabag*; Pós-feminismo; Ironia

## ABSTRACT

The monograph *Representations of feminism: an investigation of ironic rhetoric in the Fleabag series* verifies the existence of new possible tendencies within the mediatic representation of feminism, taking the *Fleabag* series as a case study. It develops by the means of a qualitative analysis, where the exacerbated use of pessimism and irony as a fundamental narrative resource are aspects that reformulate the way media portrays feminism, since irony has, as its fundamental part, the coexistence of two opposite interpretations within one single enunciation, and this facilitates a feminist reading of a TV series as *Fleabag*, even though the show also carries in its discourse some structures that corroborate with the sexist ideology. In this context, the interpretation of the series applies a content analysis with the prospect of reflecting upon the post-modern condition which surrounds the production of *Fleabag*, cultural moment that permitted other ways of depiction of feminism in the media, statement endorsed in this monograph; it also compares the narrative of the TV series with the postfeminist sensibility (GILL, 2007) with the intention of framing *Fleabag* in relation to prevailing media in previous times; and finally, it analyzes the rhetorical form of irony and the ways in which it contributes to the maintenance of neoliberal capitalist ideology.

**Keywords:** Feminism; Media; Fleabag; Postfeminism; Irony

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b><i>FLEABAG</i> – UMA COMÉDIA DRAMÁTICA</b> .....	18
2.1. RESUMO DOS EPISÓDIOS .....	18
2.3. RELAÇÃO COM O STREAMING E A INDÚSTRIA CULTURAL .....	24
2.4. CONTEXTO SOCIOCULTURAL EM QUE FOI PRODUZIDA: <i>FLEABAG</i> E A PÓS-MODERNIDADE.....	26
<b>PÓS-FEMINISMO, FEMINISMO E <i>FLEABAG</i> (UMA CRÍTICA DO CONTEÚDO)</b> .....	32
3.1. AFINAL, O QUE É O PÓS-FEMINISMO?.....	32
3.2. <i>FLEABAG</i> E O PÓS-FEMINISMO.....	37
3.3. EPISÓDIOS 2 E 4 DA PRIMEIRA TEMPORADA – COMO SE ENCAIXAM NA REPRESENTAÇÃO DO FEMINISMO NA MÍDIA? .....	43
3.3.1 - Episódio 2 .....	43
3.3.2. Episódio 4.....	48
3.4 OUTROS ELEMENTOS DA SÉRIE.....	51
3.5. <i>FLEABAG</i> É FEMINISTA?.....	56
3.6. EXISTEM NOVAS TENDÊNCIAS DO FEMINISMO, ENTÃO?.....	62
<b>IDEOLOGIA E IRONIA – Uma análise da forma</b> .....	66
<b>CONCLUSÃO</b> .....	75
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	77



## INTRODUÇÃO

A presente monografia investiga a presença de novas tendências feministas que aparecem no capitalismo contemporâneo manifestadas no interior da indústria cultural, tomando a série *Fleabag* como estudo de caso.

A série televisiva *Fleabag* teve sua estreia no serviço de *streaming Amazon Prime*, no dia 21 de julho de 2016. A produção inglesa é originada de um monólogo que a escritora, atriz, roteirista e produtora Phoebe Waller-Brigde criou em 2012, dando vida pela primeira vez à personagem *Fleabag*. Devido ao sucesso do monólogo de 10 minutos, a atriz decidiu desenvolver a personagem, criando um espetáculo teatral com apenas uma pessoa em cena, chamado *One woman show* (em português “Show de uma mulher só”). A peça tornou-se tão aclamada pela crítica britânica, que gera um ganho considerável de fãs e uma coleção de premiações, tanto que em 2016 foi anunciada pela *BBC Three*, canal de televisão britânico, a pretensão de transformar a peça em uma série de TV. Devido ao sucesso da primeira temporada, fiel à história contada na peça teatral, Waller-Bridge roteirizou mais uma temporada, que teve sua estreia dia 17 de maio de 2019 e corresponde à estreia de maior sucesso da produção.

A série, produzida pela *Two Brothers Pictures*, produtora terceirizada do canal digital *BBC Three*, em um contrato de co-produção com a *Amazon Studios*, mostrou-se extremamente popular, recebendo elogios da crítica quanto ao roteiro e à atuação, o que justifica a enorme quantidade de prêmios recebida pelo seriado de TV. A segunda temporada recebeu 11 indicações ao *Emmy Awards*, premiação de maior prestígio entre as séries de TV, ganhando 6 delas: melhor roteiro em série de comédia, melhor direção em série de comédia, melhor atriz em série de comédia, melhor série de comédia, melhor elenco em série de comédia e melhor montagem de câmera única em série de comédia.

Além do sucesso recebido pela crítica, a série foi bem aceita pelos fãs, o que é mostrado nas avaliações pela audiência em sites como o IMDb (*Internet Movie Database*), que funciona com base na avaliação dos filmes feita pelos usuários, e o *Rotten Tomatoes*, outro site agregador de críticas de filmes e séries que conta com a avaliação do público e da crítica cinematográfica. Em ambos os sites, *Fleabag* apresenta uma avaliação positiva, com 8.7 de 10 no IMDb e 93% de 100% no *Rotten Tomatoes*. Esses fatores fizeram com que a roteirista e atriz principal da série se tornasse milionária, assinando um contrato de exclusividade de produção com a *Amazon Prime* (ZULIANI, 2022).

A interpretação sobre a série mostra-se controversa devido à polêmica de enquadrá-la ora como uma mídia que representa um olhar crítico, e que dita novas tendências sobre a

representação de um feminismo socialmente relevante, como acredito fazerem os autores Orlaith Darling (2020) e William J. Simmons (2020); ora como uma mídia que, apesar de trazer elementos novos, resultados de transformações culturais do século XXI, ainda perpetua valores neoliberais, como fazem Billy Holzberg e Aura Lehtonen (2021). Por isso escolhi fazer uma análise do conteúdo e da forma de narração da história de *Fleabag*, já que essas contradições parecem ser representantes de tendências paradoxais e irônicas, percebidas em outras formas midiáticas que, conforme defende a teoria crítica, refletem-se no comportamento das espectadoras mulheres.

Para além das perspectivas acadêmicas sobre *Fleabag*, observa-se as críticas de revistas e sites populares sobre a série que, em sua grande maioria, definem a produção como a porta voz de um feminismo moderno e real, como se mostra no título da notícia da Folha de São Paulo “Mais do que 'Game of Thrones', Emmy consagra 'Fleabag' e voz cômica feminista” e no tema do artigo que incentiva mulheres a assistirem a série, redigido por Luisa Rodrigues: “‘Fleabag: a série que vai te mostrar o feminismo nu e cru’. Selecionamos bons motivos para você começar a acompanhar essa comédia britânica ácida sobre o feminismo REAL”.

Assim, nesta monografia apresentarei os caminhos conduzidos pela mídia ao retratar o feminismo nas séries e filmes e verificarei se *Fleabag* é representante de uma possível nova predisposição do retrato deste na televisão, que defendo ser caracterizada por um uso exagerado da ironia. Além disso, examinarei se essa nova tendência corresponde a uma crítica acerca da representação do movimento feminista, que se observava na década de 1990 e em meados dos anos 2000, ou se enquadra-se no formato chamado “pós-feminista”, que continua perpetuando visões problemáticas sobre o movimento, descartando o feminismo como movimento social e revolucionário, encontrado pelo sistema capitalista para assimilar qualquer forma que poderia desafá-lo e, por isso, o tomou para si.

Saliento aqui que a série de TV não é, necessariamente, disruptiva em sua integralidade ou totalmente embasada em princípios capitalistas a serem perpetuados no sistema. A história dos movimentos sociais e suas representações, assim como a história humana em geral, é composta por nuances que, na minha visão, não devem ser interpretadas como avanços ou retrocessos absolutos. Assim, pretendo analisar meu objeto de pesquisa por meio de uma comparação entre essa possível nova tendência feminista e o feminismo marxista, este alinhado com as perspectivas de Nancy Fraser, Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya (2019), que se mostram anticapitalistas e interseccionais em sua obra, levando em consideração, além da opressão de gênero, a opressão de classes, o racismo, o etarismo, entre outras violências estruturais.

Apresentadas a série e as querelas que a permeiam, vale delinear o que penso serem as características das novas tendências no feminismo midiático que pretendo analisar. Defendo que, para além do pós-feminismo, usualmente associado ao feminismo liberal, percebe-se hoje uma representação midiática avessa aos valores neoliberais do sistema, porém, as críticas apontadas pelas novas produções estão abarrotadas de valores cétricos e irônicos, o que afirmo ser negativo para um possível futuro revolucionário no feminismo. Isso posto, mostro que *Fleabag* é uma das principais expoentes dessa nova tendência midiática.

Além disso, a análise de *Fleabag* se mostra relevante pois, em um período em que as noções pós-modernas permeiam as narrativas revolucionárias, inundando a dimensão simbólica com perspectivas plurais, entendo ser necessário fazer a crítica e observar as tendências que se mostram dentro dos movimentos revolucionários ou emancipatórios, para que eles não percam a característica de romper com a ordem sistêmica capitalista.

Assim, tomo argumentos frankfurtianos para demonstrar a importância de analisar as novas tendências do feminismo demonstradas na série:

Para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas. (...) Cada qual deve comportar, como que espontaneamente, em conformidade com o seu nível, previamente caracterizado por certos sinais, e escolher a categoria dos produtos de massa fabricada para seu tipo (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 101).

Dessa forma, é importante analisarmos as formas midiáticas que consumimos, pois mesmo contendo elementos disruptivos – ou supostamente disruptivos – ao capitalismo, é fundamental percebermos que é inerente ao sistema do capital assimilar pautas sociais com potencial revolucionário e transformá-las em entretenimento, para que, assim, nossa capacidade crítica seja deturpada, uma vez que o elemento crítico já foi incorporado, de forma amena e distorcida, no discurso hegemônico do sistema, fazendo com que o capitalismo sobreviva.

O autor frankfurtiano que mais se dedica a refletir sobre a *paralisia da crítica* é Herbert Marcuse (2015), em sua obra *O Homem Unidimensional*. Vladimir Safatle (2008), filósofo chileno e docente da USP, que se situa no campo da teoria crítica, elabora teses sobre a importância do humor e da ironia no movimento de incorporação da crítica ao próprio sistema capitalista, ocasionando a pacificação das massas. Assim, usarei as teorias citadas a fim de analisar as especificidades necessárias no estudo de uma forma veiculada dentro da indústria cultural, termo que, na teoria frankfurtiana, refere-se aos ramos artísticos, como o teatro, a música e a literatura que passam a seguir os mesmos moldes das atividades industriais quanto a recursos, conteúdo e distribuição, perpetuando o sistema capitalista (1985, p.101).

Dessa forma, escolhi *Fleabag* para exemplificar a insurgência do feminismo irônico, pois acredito ser uma forma midiática que consegue abordar muito das querelas dentro do movimento social feminista aqui problematizado, além do fato de que a popularidade dessa série televisiva faz com que os argumentos da pesquisa sejam mais bem compreendidos, já que uma parte fundamental do que pretendo analisar diz respeito a fenômenos da cultura de massas dentro da indústria cultural, ou seja, o impacto que uma forma midiática tem sobre o comportamento de seus espectadores.

Além disso, essa escolha se deu devido ao meu próprio incômodo ao assistir *Fleabag* já que, mesmo gostando da série e me identificando com a protagonista, sentia que, para além da falta de representatividade, um desconforto me afligia enquanto a acompanhava. Após alguns momentos de reflexão, percebi que esse incômodo tinha origem no uso da ironia da personagem principal, que critica as estruturas da sociedade, mas não incentiva nenhuma ação, além de mostrar-se pessimista quanto ao futuro das mulheres.

Mesmo analisando apenas *Fleabag*, observo que essa possível nova tendência dentro da representação midiática do feminismo está presente em outras produções. Outros dispositivos da indústria cultural que considero representativas dessa nova disposição são a série *Crazy ex-girlfriend* e os livros da autora Sally Rooney, que mostram personagens, autodenominadas feministas, ligadas à essa interiorização das angústias e dores femininas, sempre presentes e referenciadas de forma irônica, um reflexo do comprometimento da saúde mental dessas mulheres. As personagens representadas são mostradas como altamente conscientes das opressões que vivem, ou seja, existe uma fala cínica sobre si mesmas e sobre o contexto social que experienciam, sendo capazes de se reconhecerem como feministas e demonstrando preocupação em relação ao futuro das mulheres, pontuando ter consciência da opressão gênero e, algumas vezes, consciência de classe e das diferenças culturais, porém essa postura deve ser investigada já que, embora se assumam feministas, o que configuraria esse feminismo? Quais são as limitações que caracterizam essa forma do movimento? Essas questões são norteadoras da monografia e, segundo nossa hipótese, esse feminismo não se mostra materialista, ou seja, não apresenta uma proposição de mudança na condição material das mulheres e, mesmo se for crítico ao pós-feminismo – já que não descartamos a possibilidade de ser uma continuidade desse conceito analítico –, mostrando-se como uma resposta ou contraponto a ele, observo que a individualização das opressões, mostrada nas formas midiáticas apontadas, parece ser uma reprodução de um estilo pós-moderno do movimento social feminista, não gerando mudança efetiva nas raízes dos problemas sociais.

A interiorização (ou individualização) das lutas sociais, mencionada no parágrafo anterior, acontece em prol do incentivo ao consumo, uma vez que a transformação da luta contra as opressões sociais em um modo de vida que pode ser comprado através de um produto adquirido – seja acompanhando uma série televisiva que está disponível num serviço pago de *streaming* ou na compra de um livro – é um fator que desfavorece a coletividade dos movimentos sociais e corrobora com a lógica de assimilação do sistema capitalista e da paralisa da crítica elaborada por Marcuse.

Demonstrados os principais argumentos a serem mobilizados na monografia, passemos para uma análise formal da organização deste Trabalho de Conclusão de Curso.

A presente pesquisa é de natureza qualitativa; além da interpretação bibliográfica, desenvolvemos um estudo de caso, qual seja uma interpretação analítica da série televisiva *Fleabag*. Neste estudo de caso, o método de análise utilizado foi a análise do conteúdo.

Segundo Olabuenaga e Ispizúa (1989, apud MORAES, 1999, p. 2), a análise de conteúdo é uma técnica de interpretação do conteúdo de vários tipos de documentos, que podem ser verbais ou não-verbais

como cartas, cartazes, jornais, revistas, informes, livros, relatos auto-biográficos, discos, gravações, entrevistas, diários pessoais, filmes, fotografias, vídeos, etc. Contudo os dados advindos dessas diversificadas fontes chegam ao investigador em estado bruto, necessitando, então ser processados para, dessa maneira, facilitar o trabalho de compreensão, interpretação e inferência a que aspira a análise de conteúdo (Moraes, 1999, p. 2).

A análise de conteúdo constitui uma técnica de suporte para captar seu sentido simbólico. Esse sentido nem sempre é manifesto e o seu significado não é único, podendo ser interpretado em função de diferentes perspectivas. Por isso, um texto contém muitas compreensões e, conforme coloca Moraes:

De certo modo a análise de conteúdo, é uma interpretação pessoal por parte do pesquisador com relação à percepção que tem dos dados. Não é possível uma leitura neutra. Toda leitura se constitui numa interpretação. Esta questão de múltiplos significados de uma mensagem e das múltiplas possibilidades de análise que possibilita está muito intimamente relacionada ao contexto em que a comunicação se verifica (Moraes, 1999, p. 3).

Assim, a monografia está dividida em cinco capítulos, sendo que o primeiro corresponde à introdução e o quinto à conclusão.

No segundo capítulo, farei uma exposição da série, resumindo seu enredo e identificando suas linhas narrativas principais, relatando o processo de produção dela e os efeitos materiais de sua veiculação, além de apresentar a relação entre *Fleabag* e o contexto sociocultural em que foi escrita: a pós-modernidade neoliberal. Fazemos, então, um resumo dos episódios, uma exposição das informações técnicas que envolvem a série, e a enquadraremos

dentro da teoria de três autores pós-modernos: Richard Sennett, Gilles Lipovetsky e Fredric Jameson.

Já no terceiro capítulo, fazemos uma análise do conteúdo do seriado, baseadas em comparações entre *Fleabag* e a categoria analítica pós-feminismo. Aspiramos conceber esse diálogo pensando as mídias ligadas ao pós-feminismo e à série, inicialmente, como uma forma de tese e antítese, investigando as condições materiais e ideológicas que lhes dizem respeito, pontuando a conjuntura histórico-social e cultural que influenciou na ascensão de cada um, explorando as imagens construídas pela mídia sobre o feminino e sobre como as mulheres lidam com as situações cotidianas de sua vida. Saliento o uso do advérbio ‘inicialmente’ pois a pesquisa busca entender se realmente há oposição entre as duas manifestações – a série e o pós-feminismo – aqui expostas ou se são expressões que não formulam críticas entre si.

Para isso, faço o recorte de dois episódios da primeira temporada da série, sendo eles o episódio 2, que acredito ser relevante para pensarmos o quanto *Fleabag*, mesmo revelando o quão solitária a vida de uma mulher no século XXI se mostra ser, pode contribuir para uma narrativa que não elabora uma crítica eficaz ao movimento de libertação sexual das mulheres, que mesmo tendo sido pauta central do movimento feminista a partir dos anos 1960, não trouxe libertação concreta para as mulheres. O outro episódio escolhido foi o episódio 4, pois acreditamos que tece uma crítica, mesmo que de forma irônica, ao neoliberalismo e suas conexões com os movimentos sociais, o que é um fator novo para a mídia popular com princípios feministas. Dedico atenção maior para esses dois episódios, mas não deixo de pontuar momentos diversos, contidos ao longo do restante dos episódios e da temporada, a fim de exemplificar alguns dos conceitos que mobilizo.

Ainda, busca-se analisar as dicotomias entre as construções midiáticas e a materialidade da luta feminista e do feminismo como um movimento social, considerando o feminismo materialista como parâmetro para um feminismo revolucionário. Tentarei elaborar uma concepção dialética sobre as categorias citadas, demonstrando quais são seus limites e contribuições, suas continuidades e impasses, sem perder de vista que essas formas de pensar o feminismo coexistem nos dias atuais.

No quarto capítulo, investigo *Fleabag* por meio de uma análise da forma do seriado, considerando as ferramentas retóricas usadas no enredo da série como representantes de uma racionalidade contemporânea que serve à perpetuação do sistema vigente. Assim, faço uma interpretação da ironia na função de instrumento narrativo crítico e que, por vezes, é confundido com a forma crítica da dialética (SAFATLE, 2008) o que pode ser uma das causas da série ser interpretada como potencialmente transformadora dentro da interpretação midiática feminista,

mas não emancipa de fato as mulheres. A crítica da ironia como ferramenta contrária ao capitalismo é um tópico extremamente relevante e abordado pelos pensadores da Escola de Frankfurt, justamente por ter se tornado um dispositivo de incorporação da crítica ao *status quo*. O que essa pesquisa pretende fazer na sua análise da série *Fleabag* é identificar a associação da ironia não apenas aos discursos anticapitalistas, mas especificamente ao discurso do movimento social feminista.

Escolhemos essa forma de expor meus argumentos pois acredito que o leitor, primeiramente, deve ter acesso ao objeto de pesquisa e a suas implicações nas relações materiais, o que significa, nesse contexto, compreender a história narrada por *Fleabag* e ter uma noção inicial do impacto que sua produção teve sobre o público geral, ou seja, em qual gênero a série se encaixa, se teve uma recepção positiva do público e da crítica geral, por isso, o capítulo 2 – “*Fleabag*: uma comédia dramática” – trata desses assuntos. Apresentados esses elementos fundamentais, a linha de raciocínio traçada foi a de que para compreender os fundamentos desta pesquisa, seria imprescindível que *Fleabag* fosse encarada como uma narrativa pós-moderna, produto de relações socioculturais neoliberais, razão pela qual dedico um espaço no segundo capítulo para realizar o paralelo entre momentos da série e teóricos da pós-modernidade.

Penso também ser necessária a explicação do porquê de ter escolhido fazer a análise do conteúdo antes da análise da forma. Acredito que, por priorizar uma interpretação materialista e dialética, além de reconhecer que ao pesquisar uma série televisiva estamos investigando aspectos da ideologia da sociedade, o estudo da forma, ou seja, da estrutura material que a ideologia encobre e impõe de forma silenciosa e pretenciosa, envolve as perspectivas mais essenciais e menos óbvias que englobam a série *Fleabag*. Assim, é necessário que já tenhamos passado pelas análises específicas do conteúdo, para que tenhamos elementos suficientes para a interpretação do geral.

Considero que realizar uma pesquisa nunca se mostra um processo linear. Mesmo havendo etapas para serem cumpridas e um desenvolvimento já estruturado para continuar, o objeto de pesquisa, em sua fase inicial, é algo não completamente conhecido pelo pesquisador. Sendo assim, à medida em que eu me aproximava mais do meu objeto: a série *Fleabag*, seja por meio de reassisti-la, conversando com outras pessoas sobre ela ou lendo interpretações sobre a produção, percebi que algumas das minhas hipóteses não se mostravam inteiramente pertinentes, ou sequer equivocadas em sua totalidade.

Decidi dedicar um tópico da minha monografia para essa discussão pois a pesquisa é resultado desses embates que surgiram nas minhas próprias ideias. Penso ser importante expor esse fato para manifestar que a pesquisa está viva e por isso se mostra relevante, uma vez que

aquilo que já está (supostamente) totalmente conhecido, já não vale mais pesquisar, apenas descrever.

Sendo assim, saliento que os temas aqui pesquisados, que em linhas gerais e resumidas são as representações sobre o movimento feminista no século XXI e a indústria cultural, são extremamente controversos e repletos de contradição e continuidades, pelo fato de que o movimento feminista teve, em alguns de seus aspectos, seu discurso incorporado a alguns dispositivos do capital; e quanto à indústria cultural, pelo fato de se tratar de um expoente da ideologia, ou seja, dos discursos que perpetuam o capital.

A arte no capitalismo sempre foi objeto de muita teorização devido à discussão sobre sua função. O fato de a função da arte ser questionar o *status quo* pode configurá-la como revolucionária, porém a massificação da cultura fez com que sua função fosse reproduzir a lógica do capital e, assim, ela perde sua característica transformadora, mas isso não significa que não possa ser questionadora. Portanto, acredito ser possível compreender o motivo de ser um encargo complexo pesquisar um seriado, parte da sétima arte, que tem como identidade ser feminista no contexto descrito.

A partir da leitura da bibliografia inicial elencada, principalmente a que versa sobre a relação entre *Fleabag* e o chamado pós-feminismo, a minha hipótese inicial de que a série seria a expressão de um novo modelo de feminismo adequado ao fim da segunda década do século XXI se abalou, pois as evidências que identificam *Fleabag* como uma forma midiática que oferece continuidade à sensibilidade pós-feminista são múltiplas e coerentes. Porém, existe algum consenso, demonstrado nos artigos de Billy Holzberg & Aura Lehtonen (2021), Orlaith Darling (2020), Joanna Wilson-Scott (2020) e William J. Simmons (2020), de que a série, mesmo expressando alguns comportamentos que a enquadram dentro da mídia pós-feminista, demonstra alguns elementos que se mostram diferentes dela e que compartilham bases semelhantes a outros conteúdos da indústria da cultura que só surgem no fim da década de 2010; sendo possível elencar entre esses outros conteúdos, como já citados neste capítulo, a série *Crazy Ex-Girlfriend*, os livros da escritora Sally Rooney e o livro *Meu ano de descanso e relaxamento*, de Ottessa Moshfegh.

Em resumo, já que tratarei dessas questões mais profundamente no decorrer da pesquisa, acredito que os livros e séries citados têm em comum um exacerbado pessimismo perante as situações de opressão que as personagens sofrem, que em sua totalidade têm a ver com a experiência de ser mulher no mundo patriarcal.

Sendo revelados os percursos pelos quais percorri enquanto delineava a pesquisa e as escolhas técnicas e de conteúdo que se originaram desses caminhos, prosseguirei com a análise



da série em três capítulos: 1) *Fleabag* – Uma comédia dramática; 2) Pós-feminismo, feminismo e *Fleabag* – Uma crítica do conteúdo; 3) Ideologia e ironia – Uma crítica da forma.

## **FLEABAG – UMA COMÉDIA DRAMÁTICA**

O tema deste capítulo é a exposição dos elementos técnicos da série *Fleabag*, pontuando o resumo de cada episódio de suas duas temporadas, além do seu processo de produção e sua contextualização dentro da indústria do entretenimento. Pretendo analisar o seriado enquadrando-o como uma narrativa pós-moderna, mobilizando autores expoentes da pós-modernidade como Fredric Jameson, Richard Sennett e Gilles Lipovetsky.

### **2.1. RESUMO DOS EPISÓDIOS**

#### PRIMEIRA TEMPORADA

**EP (Episódio) 1 (27 min.)** – No episódio piloto da série *Fleabag*, acompanhamos a protagonista, cujo nome não sabemos, descrevendo diretamente para a audiência através da quebra da quarta parede a sua preparação para uma noite de sexo casual com um homem. Seguimos com a personagem flertando com outro homem no ônibus, entregando o número de seu telefone para ele e logo percebendo que se atrasou para um compromisso: a ida ao banco para a tentativa de conseguir um empréstimo a fim de salvar sua cafeteria da falência. Ela não consegue o empréstimo devido a uma confusão que envolveu a participação do banco em denúncias de assédio sexual. Descobrimos que Fleabag (como a série se refere à protagonista) recentemente se tornou solteira. A protagonista encontra sua irmã Claire numa palestra sobre feminismo, presente dado pelo pai delas. As duas não se dão muito bem e Fleabag nos conta (através da quebra quarta parede) que está tentando pedir dinheiro emprestado para a irmã, mas não consegue. Claire faz perguntas que fazem Fleabag pensar em sua amiga Boo. A protagonista liga para o homem do ônibus e eles se encontram, porém Fleabag não gosta do fato de ele não querer transar com ela. Fleabag aparece na casa do pai, bêbada e, após um encontro passivo-agressivo com sua madrasta, rouba uma estátua de um busto da casa do pai. Descobrimos que a amiga de Fleabag administrava a cafeteria junto com ela e que ela se matou “acidentalmente”.

**EP 2 (27 min.)** – Fleabag vai até a casa de Claire, o que a surpreende, em busca de falar com o marido da irmã, Martin. A protagonista pede para que Martin venda a estatueta que roubou da casa da madrasta. Como desculpa para que Claire não saiba do roubo, Fleabag afirma que está planejando uma festa surpresa de aniversário para a irmã. Percebemos que Fleabag tem uma visão liberal sobre o sexo e, durante o episódio, observamos a personagem na tentativa de chamar a atenção de homens para que ela tenha um sexo casual. O pai da personagem vai até a

cafeteria para perguntar se ela havia roubado a estatueta e ela nega. Fleabag encontra o homem com quem transou no início do primeiro episódio e vai para a cama com ele novamente. Percebemos que a protagonista está incomodada com o sexo casual e liga para seu ex-namorado, Harry, que a encontra na mesma noite. Eles fazem amor e Fleabag se incomoda novamente, porque queria algo menos sentimental e, assim, a protagonista acaba se masturbando. Harry fica frustrado, pois quer uma experiência mais íntima nos relacionamentos e Fleabag diz que tentaria, porém não consegue e Harry termina com ela.

**EP 3 (26 min.)** – É aniversário de Claire e elas iniciam o dia no túmulo de sua mãe. Descobrimos que a mãe delas morreu três anos antes de câncer de mama. Fleabag ainda está à procura de sexo casual e manda fotos sensuais para muitos contatos a fim de conseguir o que quer. Martin pede ajuda para Fleabag para comprar um presente para Claire e, enquanto compram sapatos, a protagonista tem um *flashback*, ao ver um homem que se relacionava com Boo e foi o motivo de ela ter se matado, pois ele dormiu com outra pessoa enquanto estava com Boo. Fleabag, desnorteada, sai da loja. O homem que Fleabag encontrou no ônibus aceita sair com Fleabag e a acompanha no aniversário da irmã. Martin presenteia Claire com a estátua que Fleabag roubou e, mais tarde, tenta beijar Fleabag no jardim de sua casa, que fica incomodada, mas não diz nada a ninguém. Vai embora da festa com o rapaz do ônibus, eles transam na cafeteria, mas Fleabag mente que gostou e ele percebe. Percebemos que Fleabag vai ao cemitério todos os dias.

**EP 4 (27 min.)** – Fleabag e Claire estão no carro a caminho de um retiro de silêncio para mulheres. Fleabag percebe que Claire não está bem emocionalmente, mas a irmã não compartilha suas angústias. O retiro foi dado às mulheres pelo pai, pois é o Dia das Mães. Elas são proibidas de falar e têm que cumprir tarefas domésticas dentro do lugar onde estão. Eventualmente, escutamos gritos masculinos por perto que dizem “vadia”. Fleabag segue as vozes e descobre o retiro para homens que ocorre no mesmo lugar e ela é orientada a sair pois não seria seguro para ela ali. Ela percebe que o homem que fez a entrevista para ela conseguir o empréstimo no banco, evento do primeiro episódio, está lá. Fleabag conta para Claire que a estátua que Martin lhe deu é da madrasta e que Fleabag a roubou. As mulheres que guiam o retiro pedem para que todas pensem no passado e percebemos que Fleabag não quer refletir sobre seu passado, ou, pelo menos, ainda não quer. Quando pedem para pensar em algo pacífico, a protagonista pensa em Boo. Fleabag descobre que Claire está pensando em aceitar um emprego na Finlândia, mas vai ficar em Londres por causa do marido e do enteado. Fleabag conta que Martin tentou beijá-la. Fleabag encontra o homem do banco e conversa com ele sobre como é infeliz. Claire precisa de espaço para pensar e deixa Fleabag sozinha no retiro.

**EP 5 (24 min.)** – Fleabag está em um consultório realizando o teste do toque em seus seios, uma cortesia de seu pai para se prevenir contra o câncer que assolou sua mãe. A protagonista faz comentários inapropriados para o médico em relação ao fato de sua profissão envolver tocar seios femininos todos os dias. Claire e Fleabag vão para a casa do pai e da madrasta, já que é o aniversário de morte da mãe delas. A protagonista nos conta (através da quebra da quarta parede) que Claire não gosta de os visitar e que ela mesma vê as visitas como esporte. O jeito como a madrasta as trata em relação à casa nos faz perceber que ela quer deixar claro que a casa não é das mulheres, e sim dela. Enquanto discutem assuntos sobre a mãe, a madrasta parece desconfortável e com ciúmes. A protagonista traz o homem com quem faz sexo casualmente desde o primeiro episódio. Claire mostra a Fleabag a estátua e diz para ela devolver ao lugar que pegou. O pai e a madrasta conversam sobre a exibição sobre sexo que ela está organizando. Fleabag menciona o emprego na Finlândia de Claire, com a intenção de mostrar que ela deveria aceitar, porém Claire diz que não poderia abandonar sua “irmã quebrada”. A madrasta fala sobre Fleabag desistir do café e a protagonista se lembra de Boo. Percebe-se uma tensão se formando entre a madrasta e Fleabag devido às insinuações da madrasta sobre a mãe da protagonista e as duas brigam. Do lado de fora da casa, Claire mostra que pegou a estátua de volta de onde Fleabag tinha a devolvido. Claire diz que vai deixar Martin, ajudar Fleabag com a cafeteria e ir pra Finlândia.

**EP 6 (26 min.)** – Fleabag está transando com o homem com quem tem sexo casual desde o primeiro episódio, porém percebemos que ela não está totalmente entregue ao momento pois conversa conosco sobre sempre ter que se manter sexy. O rapaz perde a ereção e a protagonista nos fala sobre o momento em que os homens se apaixonam e estragam tudo. Na manhã seguinte, Fleabag se lembra de Boo e o homem que compartilhara a cama de Fleabag tenta explicar o que aconteceu na noite passada, mas não consegue e diz que conversarão mais tarde. Já na exibição de sua madrasta, esta pede que Fleabag sirva o champagne para o público. A madrasta fala sobre sua exibição e apresenta “a mulher roubada”, a sua mais profunda obra, que é a estátua roubada por Fleabag. O homem que Fleabag transou mais cedo diz que está apaixonado por outra mulher e a deixa. Harry, ex-namorado da protagonista, aparece na exposição com outra mulher. Claire aparece com Martin. Fleabag começa a beber o champagne que está servindo e quebra as taças no meio do evento. O pai a repreende e diz que merece seguir em frente e ser feliz. Claire pergunta o que aconteceu e, ao confrontar a irmã, Fleabag se desespera ao ouvir que Martin disse que ela foi quem tentou beijá-lo, e Claire acredita nele pois a irmã tinha feito parecido com Boo. Percebe-se que a câmera tenta encurralar Fleabag até que ela nos mostra, num *flashback*, que era a mulher com quem o namorado de Boo a traiu. A

protagonista anda por Londres triste e sozinha, até que chega no lugar em que Boo se matou e parece querer fazer o mesmo, até que o homem do banco aparece, conversa com a protagonista e dá a ela a chance de fazer a entrevista para o empréstimo novamente.

## SEGUNDA TEMPORADA

**EP 1 (26 min.)** – No primeiro momento da segunda temporada, Fleabag está no banheiro, com o nariz sangrando e nos conta (através da quebra da quarta parede) que acompanharemos uma história de amor. Ela diz que está em um momento diferente da temporada passada: tem se exercitado, feito dieta, não tem transado compulsivamente e não tem pensado no que fez com a Boo ou na situação com Claire e Martin. A protagonista está num jantar em família pois seu pai e a madrasta estão noivos. Além deles, o padre que oficializará o casamento também está lá e ele é jovem, bonito e descolado. Percebemos que ela e Claire não estão se falando e Claire e Martin não estão bebendo, pois, estão tentando ter um filho. Ninguém faz uma pergunta para Fleabag até que o padre indaga o que ela faz, que conta para todos – e para nós também, através da quebra da quarta parede – que a cafeteria está indo bem. Conhecemos um pouco sobre a história do padre e suas relações familiares. O pai de Fleabag dá um voucher de uma sessão de terapia para ela. A protagonista vê Martin bebendo e ele a provoca. Claire sai subitamente da mesa e após um tempo Fleabag vai ao banheiro procurá-la, descobrindo que a irmã sofreu um aborto espontâneo. Ao invés de ir ao hospital, Claire volta à mesa, começa a beber e Fleabag acha a situação absurda e mente, falando que quem sofrera um aborto fora ela. Todos se compadecem, menos Martin que começa a falar sobre ter sido escolhida do bebê não a querer como mãe. Fleabag se irrita e o soca, ele a soca de volta e a situação acaba machucando também o padre e uma garçonete. Há um corte para a cena inicial do episódio. O padre dá o endereço da paróquia para a protagonista e, ao sair, ela encontra Claire e as duas vão juntas ao hospital.

**EP 2 (26 min.)** – Fleabag está na igreja, escutando o sermão do padre e percebendo alguns elementos eróticos das pinturas sacras. O padre a convida para um chá e eles começam a conversar. Fleabag nos fala que está interessada no padre e pesquisa sobre celibato. Mais tarde, Claire aparece no café, que está lotado, e diz a Fleabag que Martin pretende a processar pela briga. As duas vão juntas para a casa da madrasta pois ela pintará um quadro das irmãs de presente de casamento para o pai. Claire recebe uma ligação que a deixa preocupada sobre arranjar comida para um evento e a madrasta sugere que Fleabag a ajude. Claire leva a protagonista a um advogado e diz que vai pagar para que ele a represente no processo de Martin; o advogado dá em cima de Fleabag. A protagonista usa o voucher da terapia e fala da audiência

da série como se fossemos seus amigos e confidentes, ela desabafa sobre o porquê de não estar fazendo sexo casual, já que o sexo não trouxe nada de bom (enquanto pensa em Boo). Além disso, ela desabafa sobre querer transar com o padre e pede auxílio sobre o que fazer, sendo que a terapeuta fala que todos nós já sabemos o que fazer quando fazemos essa pergunta. A cena corta para Fleabag como voluntária em um evento da paróquia. Ela encontra Harry, seu ex-namorado, além de Martin e seu filho. O padre parece flertar com ela e a entrega uma bíblia.

**EP 3 (23 min.)** – O episódio mostra Fleabag ajudando Claire num evento patrocinado por sua empresa, que busca premiar a melhor mulher nos negócios daquele ano. Uma das tarefas da protagonista é levar o prêmio até o palco em que será apresentado às candidatas, porém Fleabag quebra o prêmio (que ela diz ter o formato de um esperma) e o substitui pela estátua roubada na primeira temporada. Fleabag serve canapés e conhece algumas das pessoas que cercam a vida da irmã: Klaire, um finlandês por quem sua irmã parece estar interessada, e Belinda, uma das candidatas ao prêmio. Quando Belinda ganha o prêmio, Fleabag a segue fora do prédio para conseguir pegá-lo de volta e toma um drink com ela para explicar a situação. Depois de algumas reflexões sobre o que é ser mulher nos negócios, *Fleabag* a beija, mas Belinda não fica interessada. A protagonista volta para o evento de Claire e a irmã diz à Fleabag que sente que é uma fracassada perto da protagonista, pois Fleabag consegue se safar de tudo. A protagonista vai visitar o padre após isso e eles conversam, mas o padre afirma que apesar de gostar de Fleabag eles não vão transar e que gostaria de ser seu amigo. O padre percebe a quebra da quarta parede.

**EP 4 (28 min.)** – O padre e Fleabag estão escolhendo roupas para que ele use no casamento. Enquanto conversam, ela responde às perguntas do padre, mas faz comentários sobre o quão bonito ele é para a audiência. Em certo momento, a protagonista confunde seu interlocutor e responde uma das perguntas do padre para nós e diz a ele que seu pescoço é lindo. O padre a leva a uma reunião na qual o espírito escolhe algumas pessoas para que se levantem e falem. Fleabag acha tudo muito erótico, quando de repente se levanta confusa e fala “eu às vezes me preocupo que não seria tão feminista se eu tivesse peitos maiores”. Ela o leva para o café, onde o padre descobre a decoração de porquinhos da Índia (feita e incentivada por Boo) e faz uma série de perguntas íntimas sobre a vida de Fleabag, o que a deixa muito desconfortável, além de perceber as quebras da quarta parede. Ela diz que não quer que ele a conheça. Fleabag pede que o padre vá embora e começa a pensar no funeral da sua mãe e sobre como Boo a apoiou. Fleabag vai para a igreja orar, quando escuta o padre. Ela pede desculpas, eles tomam gin tônica e o padre a leva para o confessionário, onde eles se beijam, após Fleabag confessar suas verdades mais íntimas. Um quadro cai e o padre interrompe o beijo.

**EP 5 (24 min.)** – Acompanhamos Fleabag num encontro com o advogado, que termina em sexo. Na manhã seguinte, Claire e Fleabag vão para a casa do pai para serem pintadas e encontram o padre, que anuncia que não poderá oficializar o casamento. A madrasta surta após ele ir embora e manda as irmãs saírem. Fleabag encontra o padre no ponto de ônibus, onde ele fala que não a quer de volta na igreja. Na cafeteria, percebemos que Fleabag está frustrada e recebe uma ligação da irmã pedindo ajuda e, por coincidência, o banqueiro aparece no café e diz que pode a ajudar ficando no café para que ela possa ir até a irmã. A protagonista encontra Claire chorando, com um corte de cabelo diferente e se sentindo feia. Após tirarem satisfação com o cabeleireiro e verem que ele fez um corte exatamente do jeito que Claire havia requisitado, as irmãs conversam sobre as questões que estão passando: Claire sobre não querer mais estar com Martin e Fleabag sobre estar gostando do padre. Elas encontram Claire e Fleabag fala para Claire que cuidará dos compromissos dela para que os dois fiquem juntos. Assim, a protagonista encontra Martin na cafeteria e ele afirma que ela é o problema do casamento dele e que irá a processar. Fleabag liga para o advogado e marca de encontrá-lo, mas enquanto espera por ele, o padre aparece em sua casa. Ela dispensa o advogado, conversa com o padre, que afirma que irá realizar o casamento e os dois transam, enquanto Fleabag afasta a câmera, procurando pela primeira vez um momento de intimidade.

**EP 6 (27 min.)** – Fleabag e o padre acordam na cama juntos e parecem felizes. A cena corta para o casamento do pai e da madrasta, no qual as irmãs estão recepcionando alguns convidados. O pai parece estar com algum tipo de angústia. Fleabag dá um presente de casamento para a madrasta: a estátua que roubou dela. A madrasta diz que acha interessante ela ter escolhido essa obra para roubar, já que tinha sido baseado na mãe dela. Fleabag encontra o padre num lugar vazio e eles se beijam apaixonadamente. O padre afirma estar sentindo coisas que não sabe explicar e Fleabag questiona se é por causa de Deus ou por causa dela, ele não sabe dizer. Claire, no meio dos convidados, afirma que o aborto era dela e confronta Martin sobre seu casamento. Eles vão conversar na cozinha, mas Claire está certa de que quer a separação. O pai some na hora da cerimônia e quem o acha é Fleabag, que oferece apoio e o incentiva a ter coragem. Durante o discurso do padre sobre o amor, Claire se levanta e vai até o aeroporto encontrar Claire. Fleabag encontra o padre no ponto de ônibus quando estão indo embora da festa e ela percebe que ele escolheu Deus, mas ainda assim afirma que o ama. Ele diz que esse sentimento vai passar, mas que a ama também. A protagonista nos mostra que pegou a estátua novamente, decide caminhar e, quando a câmera vai segui-la, ela pede para que fiquemos parados. Fleabag acena para nós e assim acaba a série *Fleabag*.

## 2.2 - DESCRIÇÃO E INFORMAÇÕES TÉCNICAS DA SÉRIE

*Fleabag* é um seriado que acompanha a vida de uma mulher cujo nome não se revela, mas a quem atribui-se o apelido Fleabag – que significa “saco de pulgas”, numa tradução para o português. A obra audiovisual conta com duas temporadas de sucesso, sendo que cada uma apresenta seis episódios de, aproximadamente, 26 minutos cada. A primeira temporada foca no luto da protagonista pelo suicídio (que Fleabag chama de suicídio acidental) de sua melhor amiga, enquanto tem que lidar com sua cafeteria à beira da falência, com sua madrinha, que após a morte de sua mãe, tornou-se madrasta e aparenta ter sido um dos motivos pelo qual o pai tornou-se ausente na vida das filhas; além de enfrentar os efeitos das relações casuais que estabelece com alguns homens.

Já na segunda temporada, Fleabag, ainda sofrendo os efeitos do luto, passa por uma mudança em sua vida após uma briga com sua irmã que se deu no fim da temporada um. A personagem, agora, tem considerável sucesso em administrar sua cafeteria e realiza uma série de ações consideradas como autocuidado e, assim, acompanhamos sua relação com um novo personagem: o Padre. Seguimos com Fleabag tentando reestabelecer uma relação de amizade com sua irmã e desenvolvendo uma relação romântica com o Padre, que oficializará o casamento entre o pai e a madrasta da protagonista.

## 2.3. RELAÇÃO COM O STREAMING E A INDÚSTRIA CULTURAL

Acredito que é fundamental para a análise de uma série de TV, veiculada através de um meio de comunicação de massa – a internet –, apresentar as condições materiais de produção envolvidas durante o processo de filmagem e distribuição da série, a fim de evidenciar os interesses capitalistas ocultos por trás do sucesso de uma produção chamada, por tantos canais de notícia e autodenominada, feminista. Assim, apresentarei algumas informações de cunho financeiro e analisarei alguns posicionamentos da *Amazon Prime Video*, serviço de *streaming* que veiculou *Fleabag* e, atualmente, o único que disponibiliza a série para que as pessoas assistam online.

Não encontrei informações sobre o quanto *Fleabag* proporcionou de lucro para *Amazon Prime*, porém localizei informações sobre o quanto Phoebe Waller-Bridge recebeu para o acordo de exclusividade com a *Amazon*, que gerou, só em 2021, \$23,1 milhões de dólares. Analisando o funcionamento dos *streamings*, percebe-se que existem diversas maneiras desses serviços ganharem dinheiro, estas estão relacionadas aos objetivos que cada empresa



estabelece. A *Amazon Prime* é um desmembramento da *Amazon*, multinacional de tecnologia estadunidense, considerada uma das cinco grandes empresas do ramo no mundo. O site de notícias *The Hollywood Reporter* indica que o objetivo do *streaming* corresponde ao aumento de compras na *Amazon*, uma vez que existe maior facilidade de o espectador consumir produtos da empresa, já que a assinatura do *Prime Video* garante frete grátis a uma grande variedade de produtos, assim, o objetivo não envolve, primordialmente, a produção e o conteúdo que o *streaming* propicia. Por isso, existe certa confusão a respeito da identidade de estilo da *Prime Video* e dos conteúdos originais que ela oferece, uma vez que o objetivo dela não se relaciona com o conteúdo audiovisual em si.

Portanto, não podemos desvincular a produção de uma série original da *Amazon* com a concentração de capital, uma vez que quem está lucrando com os serviços, é o bilionário Jeff Bezos, um dos homens mais ricos do mundo. A discussão sobre o quão disruptiva é uma obra de arte, que se torna parte de uma indústria veiculada de forma massificada, é extremamente relevante para essa pesquisa, uma vez que nada é revolucionário apenas na esfera da ideologia, principalmente se vinculado a uma empresa multimilionária.

Além disso, cabe refletir sobre a indicação e vitória de *Fleabag* às categorias do *Emmy Awards*, prêmio de maior prestígio mundial sobre os programas profissionais de televisão. A série ganhou os prêmios de Melhor Série de Comédia, Melhor Direção em Série de Comédia, Melhor Roteiro em Série de Comédia, Melhor Atriz em Série de Comédia, Melhor Elenco em Série de Comédia e Melhor Montagem de Câmera, única em Série de Comédia ganhando 6 das 11 categorias para qual foi indicada. Trago essas informações para que pensemos no prestígio que essa série, a qual é associada a valores feministas, recebe em uma premiação mundial cujos ditames estão diretamente influenciados pela academia que compõe o ambiente das celebridades e da própria crítica midiática, normalmente constituída por homens brancos e ricos.

Realizei essa abstração, pois penso que, mesmo me dedicando a explorar as implicações materiais da série apenas no penúltimo capítulo da monografia, as informações aqui abordadas representam dados técnicos da série *Fleabag* e constituem uma tensão presente em toda a análise do seriado, que é a interpretação de um elemento (a série) que constitui a superestrutura da sociedade – já que a indústria cultural serve à lógica de sustentação da ideologia – na qualidade de defensor de valores transformadores, nesse caso, o feminismo. Devido a esse aparente paradoxo, pretendo, primeiramente, pensar a série em seu contexto sociocultural, a série e sua relação com o feminismo e, somente então, delinear os efeitos objetivos da série e

sua relação com a estrutura social, que em realidade, é um assunto que tangencia todo o argumento que será apresentado.

#### **2.4. CONTEXTO SOCIOCULTURAL EM QUE FOI PRODUZIDA: FLEABAG E A PÓS-MODERNIDADE**

Apresentado o resumo de cada episódio, percebe-se que é escasso o número de personagens que possui nome próprio. Existem diversas teorias do porquê dessa escolha narrativa de Phoebe Waller-Bridge, e Luísa Santini Januário (2020) realiza um interessante estudo sobre a questão em seu trabalho de conclusão de curso “‘Somos más feministas’: uma análise sobre a representação da mulher e do feminismo em *Fleabag*”. Ela investiga a linguagem e sua relação com as representações sociais, refletindo sobre o que significa nomear algo no contexto cultural ocidental, argumentando que, ao nomearmos algo, atribuímos significado a ele, o que indica que conhecemos esse objeto.

Assim, algumas hipóteses que surgem são de que Waller-Bridge, ao não nomear *Fleabag*, faz com que ela seja um modelo de identificação para várias mulheres, já que, por não sabermos exatamente quem ela é, pode ocupar diversas posições, por exemplo como mulher cínica, mulher insegura ou mulher lasciva, representando um sujeito descentralizado e flexível, típico do pós-material e do neoliberalismo. Outra hipótese é a de que a personagem, por não ter nome próprio, o que normalmente se atribui sobre aquilo que não temos controle e não conseguimos entender, quis representar o fato de que *Fleabag* pode ser vista como invisível e impessoal aos olhos de outras pessoas. Observa-se, principalmente, o fato de que *Fleabag* é um apelido pejorativo, recurso também utilizado para nomear os homens da série, o que parece colocar a personagem no mesmo “nível” dos personagens do sexo masculino.

Ambas as hipóteses levantadas, em relação à escolha de não nomear a protagonista, têm relação com a construção de um sujeito pós-moderno, que não tem fortes ligações com outras pessoas, relaciona-se de forma impessoal e se encontra “à deriva”, podendo assumir diversos papéis sociais. Argumento que a construção histórica desse sujeito favoreceu ao neoliberalismo, pois para se adequar num sistema tão flexível foi necessário que as pessoas se tornassem acostumadas com o impessoal, com a modernização da vida cotidiana, com uma rotina rápida e voltada para o trabalho, afinal a pós-modernidade, de forma resumida, é a morte das metanarrativas, da história e do homem. O artigo de Seyla Benhabib (2018), “Feminismo e pós-modernismo: uma aliança complicada”, sintetiza ideias sobre a morte dos três conceitos mencionados, do homem, da história e da metafísica, elaborado por Jane Flax, apontando que

a transformação cultural que ocorreu em concomitância às mudanças do capitalismo tardio trouxe a crítica a qualquer argumento essencialista em relação ao ser humano, à ideia de progresso, totalidade, unidade e da busca pela verdade absoluta transcendental. Então, o que resta ao indivíduo é se voltar para o imediato, ao efêmero, sem ter perspectiva de futuro ou noções de passado, o que, junto ao iminente capitalismo dos grandes conglomerados, fez com que existisse uma conformidade perante a existência voltada para o trabalho.

Não faltam teóricos que expliquem e problematizem os efeitos da pós-modernidade sobre o sujeito social: Richard Sennett (1998) com a obra *O declínio do homem público*, Perry Anderson (1999) e sua análise de Fredric Jameson em *As origens da pós-modernidade*, além de *Os tempos hipermodernos de Gilles Lipovetsky* (2004). Farei um paralelo entre essas três obras e alguns elementos da série *Fleabag*, a fim de elucidar o porquê de acreditar que ela aborda elementos pós-modernos e neoliberais.

Em seu ensaio, Sennett expõe a tirania da intimidade como um fator de repressão do homem, uma vez que, enquanto a intimidade não invadia o domínio público, os seres humanos se relacionavam por meio de encenações e códigos sociais dentro da experiência coletiva. Aqui a intimidade significa o “ser você mesmo”, sem máscaras e não necessariamente uma forma pessoal, informal ou familiar de interação. Para o autor, essa teatralidade era positiva, uma vez que se vivia através da preservação do eu, o que significa que quando se julgava alguém, estava-se julgando sua ação, não sua natureza. Com as transformações do século XIX, a noção de personalidade passou a vigorar em função da sociedade de consumo, já que a cultura deveria se transformar a favor da compra de objetos supérfluos, o que significava atrelar o consumo a uma expressão de si mesmo e, a partir daí, houve um declínio do homem público que se relacionava por meio da construção de um personagem. De acordo com Sennett, isso introduziu uma repressão sobre os seres humanos, já que precisavam se relacionar acionando a sua intimidade, ou seja, em público são julgados por sua natureza, além de passar a vigorar a doutrina da imanência secular que significa que tudo é o que parece, os sujeitos existem em si, não existe mais a transcendência, tudo está atrelado aos fenômenos que existem e que se mostram agora, já que nos relacionamos por meio das nossas personalidades, sem “esconder” nossas intimidades.

Richard Sennett não usa propriamente o termo pós-moderno ou alguma outra categoria analítica com o mesmo efeito, porém o autor teoriza sobre os efeitos do capitalismo tardio sobre os sujeitos modernos e traça um paralelo desde a modernidade. Acredito ser relevante trazer esse autor pois a personagem principal de *Fleabag* é perturbada frequentemente pela ansiedade de expor sua intimidade, além de percebermos a repressão que existe por ela se mostrar quem

é e por ter cometido os erros que cometeu no passado. Um exemplo disso se dá ao final da primeira temporada, quando Claire decide acreditar que Fleabag beijou seu marido ao invés de pensar o contrário, devido ao fato de que Fleabag já havia transado com o namorado de sua melhor amiga no passado.

Portanto, percebemos uma visão secular de Claire sobre Fleabag, sem espaço para a transcendência, o que de acordo com o autor, é típico da modernidade. Outro exemplo de como a personalidade reprime a personagem se apresenta na segunda temporada, em que Fleabag confessa ao padre que gostaria de alguém para decidir tudo por ela, por acreditar que estava fazendo tudo errado. Percebemos que ela não gosta do peso de ter que decidir pública e constantemente a personalidade que deve assumir.

Perry Anderson, em *Origens da pós-modernidade*, dedica o terceiro capítulo de sua obra para investigar a teoria de Fredric Jameson sobre a pós-modernidade, que versa sobre a lógica cultural do capitalismo avançado, seguindo bases de análise frankfurtianas. Jameson identifica as consequências da transformação de um capitalismo industrial para o financeiro dos grandes conglomerados na experiência dos sujeitos, que, segundo ele, indica o desaparecimento do sentido ativo de história, fazendo com que as expectativas sobre o futuro ou a noção de memória sejam prejudicadas. Além disso, o autor aponta para a dissolução da burguesia como adversária da classe trabalhadora, para a saturação do imaginário através da ideologia emparedada presente nas televisões e para mudanças no cenário dos movimentos sociais, que era tão efervescente nos anos 1960, mas a partir dos anos 1970 sofre uma mudança radical, uma vez que, com o fim da União Soviética e o triunfo do capitalismo, o horizonte revolucionário, fundamental para o modernismo, extingue-se.

Ademais, Perry Anderson sugere, em sua análise de Fredric Jameson, que a pós-modernidade, combinada à ascensão do sistema neoliberal, tem a histeria como sentimento coletivo e geral, sendo que esta representa uma reação exagerada e falsa para cobrir uma apatia interior, resultado do pessimismo em relação ao futuro e da quantidade enorme de informações cotidianas expostas ao indivíduo. Para Jameson, o sujeito pós-moderno não é afetuoso e se relaciona por meio da superficialidade emocional, o que acarreta súbitas mudanças de humor, semelhantes aos quadros esquizofrênicos.

Vale lembrar que Jameson não é o único autor que compara a experiência pós-moderna à esquizofrenia, pois há a célebre obra de Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1995), *Capitalismo e esquizofrenia*. Essa análise pode parecer contrária à de Richard Sennett, porém a meu ver elas se complementam, uma vez que penso a superficialidade como uma das maneiras que encontramos de proteger a intimidade repressora, já que ela não desapareceu, ou seja, ainda nos

relacionamos com base no que Sennett nomeia como intimidade: através da afirmação da personalidade, do ser “fiel a si mesmo”, da rejeição daquele que é falso – pelo menos publicamente.

Nesse sentido, a série consegue provocar instigantes reflexões sobre como aparecemos para os outros – nos momentos de interação da protagonista com os demais personagens – e como somos para nós mesmos – quando ela quebra a quarta parede. *Fleabag* demonstra um sofrimento vindo não apenas das situações específicas de seu passado, mas das relações impessoais que estabelece, do sentimento de solidão e da dificuldade da socialização após o luto. Assim, *Fleabag* não romantiza a conjuntura do sujeito pós-moderno, e consegue criticar essa condição cultural demonstrando o quanto as pessoas sofrem pela internalização de seus sofrimentos, principalmente no contexto feminino e neoliberal.

Mesmo tendo críticas ao conceito de histeria, principalmente quando o termo é associado à saúde mental feminina, acredito que a categoria analítica de Jameson cabe bem ao analisarmos a personagem *Fleabag*. A superficialidade dela é o humor, pois fala com leveza e um sorriso no rosto sobre as intempéries de seu passado e, apesar de não ter mudanças de humor súbitas, ela está quase sempre cabisbaixa, contam também alguns artigos que a diagnosticam com transtorno dissociativo. Na primeira temporada, mesmo que ela faça sexo casualmente com frequência, percebemos que ela tem questões com o afeto, depois de não conseguir abraçar sua irmã no episódio 1 e por não conseguir fazer carinho no porquinho da Índia nos primeiros episódios da série.

Dessa forma, ao fazer-nos pensar no sofrimento que é viver na repressão da intimidade e da superficialidade ao mesmo tempo, acredito que a série consegue tecer interessantes críticas sobre o neoliberalismo, conjuntura econômica que permite ao sujeito pós-moderno se aflorar. Orlaith Darling (2020) faz um paralelo entre as duas irmãs da série: *Fleabag* e *Claire*, colocando a primeira como um sujeito neoliberal derrotado/fracassado e a segunda como um sujeito neoliberal de sucesso, porém a série questiona ambas as subjetividades ali colocadas, desenvolvendo as angústias e repressões sofridas pelas duas, que além de serem produto da inserção no mundo neoliberal, também resultam da opressão patriarcal representada, na produção, através da figura de Martin (marido de *Claire*) e dos homens que cruzam o caminho de *Fleabag*, como o banqueiro do primeiro episódio e o ex-namorado Harry.

O pessimismo sobre o futuro revolucionário é quase um consenso dentro das teorias da pós-modernidade, o que pode ser observado nos autores que mencionei neste subcapítulo. Todavia, os textos de Lipovestky contém reflexões que dialogam mais diretamente com a série de *Phoebe Waller-Bridge*.

Trago Lipovestky para completar essa análise sociológica da série *Fleabag*, a fim de delinear – em partes, já que temos outros momentos da monografia para nos aprofundar no tópico – o pessimismo da personagem principal. Gilles Lipovestsky (2004) em *Os tempos hipermodernos* argumenta sobre a obsolescência do termo pós-moderno, considerando seu fim com o início dos anos 1990, que inaugura o que o autor chama de tempos hipermodernos. Não pretendo me aprofundar no que vale essa transição e nas polêmicas que circundam essa teoria. Acredito ser relevante para esta pesquisa o que Lipovestsky elabora sobre as causas da ruína das metanarrativas, já que, segundo ele, apenas as catástrofes políticas – como o holocausto – e os insucessos dos movimentos revolucionários, representados principalmente pela teoria do fim da história após a queda da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, não eram suficientes para explicar o desânimo com as narrativas que visam mudar a sociedade.

De acordo com o autor, o descrédito nas metanarrativas, principalmente daquelas de cunho revolucionário, foi efeito do fenômeno cultural pós-moderno, que deu início à reformulação das vontades e dos comportamentos dos sujeitos. Assim, configura-se a sociedade do efêmero, das novidades e modernizações constantes, o que fez com que as aspirações, que em momentos passados se voltavam para um futuro coletivo de mudança, passassem a se orientar pela satisfação privada, constituindo uma cultura hedonista que promove a realização das necessidades imediatas do prazer, normalmente relacionadas ao consumo. Esse cenário, que o autor configura como presentista, positivo, um cotidiano vivido para o *carpe diem*, já não se enquadra para descrever os tempos hipermodernos.

Lipovestky introduz que, a partir dos anos 90, as condições materiais do sistema neoliberal, a globalização e a revolução informática impuseram uma mudança no entendimento do espaço e do tempo, que foram culturalmente comprimidos, produzindo uma sociedade da imediatez, da flexibilidade, da rapidez e, conseqüentemente, da precariedade. Assim, o que nos tempos pós-modernos era frívolo e se dedicava a satisfazer as vontades do presente, na hipermodernidade é tomado por um sentimento de incerteza e risco relativo ao futuro, pois tudo se torna volátil num contexto material de alto desemprego e redução de gastos, tempo e espaço. Assim, a sensação de perigo invade os sujeitos sociais, fazendo com que nos preocupemos com o futuro, mas de forma a limitar os danos do que já está em voga. Eis, então, tempos de pessimismo perante a modernidade, que ainda participa do gozo constante do consumo, mas agora depara-se com as ansiedades e os estresses de um futuro incerto.

Acredito que em *Fleabag* é possível observar uma protagonista que vive as tensões hipermodernas, pois verificamos um pessimismo constante da personagem sobre si mesma, dela perante as ações de outros personagens e até mesmo sobre sua relação com os movimentos

sociais que acha importante – como o feminismo. Ao realizarmos um paralelo com a teoria de Lipovestky, podemos perceber que a personagem age muitas vezes para satisfazer o próprio gozo, principalmente na primeira temporada, na qual se observa seu envolvimento com diferentes homens buscando o prazer do sexo e até mesmo na trama final da temporada, na qual descobrimos que Fleabag transou com o namorado de sua melhor amiga, atitude que ela considera condenável e vergonhosa, mas entendemos que ela o fez, primordialmente, pelo prazer imediato. Porém, essa satisfação das vontades da protagonista acompanha consequências pesadas, o que a faz racionalizar suas ações e, eventualmente, procurar uma mudança no seu comportamento, passando a se alimentar melhor, fazer exercícios físicos e evitar o sexo casual em excesso. Lipovestsky afirma que essa dicotomia que envolve a procura pela permanência - exemplificada na tentativa de controle do cotidiano, a fim da preservação da vida – no reinado do efêmero é um dos mecanismos que o sujeito encontra para sobreviver aos tempos hipermodernos. Assim, *Fleabag* seria um caso de como os sujeitos lidam com as tensões culturais do neoliberalismo, agenciando o desejo pela satisfação dos seus prazeres imediatos, a falta de esperança na mudança social e a ansiedade causada pela incerteza do que virá.

Em síntese, neste capítulo compreendemos o percurso dessa mulher que lida com o luto, com as relações interpessoais e com os dilemas de ser mulher e de definir-se como feminista num contexto social pós-moderno, através de uma narrativa que combina comédia e drama. A fim de analisar a representação social da protagonista da série, sua autodeclaração como feminista e as consideráveis associações que os telespectadores da obra fazem entre o seriado e o feminismo é preciso compreender o termo pós-feminismo, explorado no capítulo seguinte.

## PÓS-FEMINISMO, FEMINISMO E *FLEABAG* (UMA CRÍTICA DO CONTEÚDO)

Neste capítulo, pretendo fundamentar a categoria analítica “pós-feminismo”, elencando a dificuldade de conceituação do termo, uma vez que o prefixo “pós” costuma gerar questões sobre seu significado. Pretendo associar os diferentes conceitos do pós-feminismo com a pós-modernidade e o neoliberalismo e, com base nisso, associar a categoria com a série *Fleabag*. Verificarei se o seriado possui elementos de uma mídia pertencente à cultura pós-feminista, analisando episódios e eventos da série a fim de identificar semelhanças e diferenças no discurso de *Fleabag* para o discurso do pós-feminismo. Além disso, farei um paralelo entre o feminismo materialista, que acredito ser de cunho revolucionário e emancipatório para a opressão feminina e a sensibilidade pós-feminista, pontuando a relação entre esses dois elementos na série. Por fim, examinarei se o seriado *Fleabag* representa ou não uma nova tendência dentro das representações midiáticas sobre o feminismo.

### 3.1. AFINAL, O QUE É O PÓS-FEMINISMO?

A presente pesquisa conceituará o pós-feminismo em diálogo com o livro *Postfeminist Cultural Texts and Theories*<sup>1</sup> dos autores Stéphanie Genz e Benjamin A. Brabon (2009), além do artigo “*Postfeminist media culture: elements of a sensibility*”<sup>2</sup> de Rosalind Gill.

De acordo com Genz e Brabon (2009), na década de 1980 se inicia uma relação entre o feminismo e a cultura popular propagada pela mídia, que colocava o movimento de libertação das mulheres dentro do reino da representação cultural. Ao fenômeno resultado dessa relação deu-se o nome “pós-feminismo”, porém não há consenso sobre o que o termo significa culturalmente.

A controvérsia relativa ao prefixo “pós” não é nova no campo da Sociologia, sendo o termo pós-modernidade objeto de crítica e debate até os dias atuais. Essa controvérsia se deve ao fato de que o prefixo pode significar uma superação, indicando contrariedade; pode representar uma continuidade através de dados elementos novos que surgem diante de um fenômeno já existente; ou, até mesmo, uma existência geral no contexto pós-moderno contemporâneo. Existem diferentes expoentes, recheados de contradições, do pós-feminismo, que se relacionam com contextos históricos, políticos e culturais, cujos conteúdos e fundamentos tratarei nos parágrafos seguintes.

---

<sup>1</sup> Pós-feminismo: textos e teorias culturais (tradução nossa).

<sup>2</sup> Cultura midiática pós-feminista: elementos de sensibilidade (tradução nossa).



Uma das interpretações sobre o conceito de pós-feminismo é que essa relação com a cultura popular da mídia e sua relação inegável com o consumismo representa um *backlash*, ou seja, uma retaliação ao feminismo. Os teóricos que usam dessa compreensão percebem o pós-feminismo por meio de uma visão negativa, já que identificam esse fenômeno midiático como uma forma que rejeita valores feministas.

De acordo com essa perspectiva, a partir dos anos 1980 houve uma representação popular sobre o feminismo que o culpava por uma série de questões que afligiam as mulheres, como a síndrome do *burnout*, a infertilidade e a depressão (2009, p. 51). Representava-se o ambiente doméstico como um santuário de independência e autonomia feminina, longe dos estresses do trabalho, fazendo com que anos de luta feminista, a favor da conquista da ação na esfera pública para além da privada, retrocedessem.

Assim, o adjetivo “feminista” se tornou extremamente pejorativo dentro de determinados círculos sociais. Iniciou-se uma ideologia frisada pelas revistas e programas de TV que defendiam que as mulheres solteiras sofriam pela falta de homens, as mulheres sem filhos eram confusas e depressivas e que mulheres sem casamento ficariam histéricas. Genz e Brabon (2009), além de analisarem o filme de 1987 *Fatal Attraction* como expoente do *backlash* pós-feminista, colocam em seu texto fragmentos de revistas e relatos recolhidos por Susan Faludi em seu livro que investiga o *backlash*, que exemplificam esse fenômeno no campo do discurso:

O feminismo é dito como o responsável pela ‘triste situação difícil de milhões de mulheres infelizes e insatisfeitas’, as quais pensando que conseguiriam combinar carreira e família, arriscaram uma parte essencial de sua feminilidade (Walters, *Material Girls* 119). Suzanna Danuta Walters resume o argumento do *backlash* através do qual o feminismo ‘prometeu mais do que entregou’: ‘nós pensamos que queríamos igualdade, mas percebemos que não conseguimos ter tudo’ (Genz; Brabon. 2009, p. 54)

Semelhante ao indivíduo pós-moderno, que fica à deriva devido ao excesso de liberdade, o feminismo teria dado independência excessiva às mulheres, transformando-se em inimigo. Porém essa relação de suspeita perante o feminismo não era explícita, já que não era de interesse do mercado de trabalho que as mulheres parassem de trabalhar, então as representações midiáticas femininas passaram a associar a domesticidade com a libertação, enfatizando que as mulheres precisavam ser profissionais, mas também precisavam relembrar seu interesse no romance e no casamento.

Nessa interpretação, o pós-feminismo não representa um simples anti-feminismo, mas oferece ferramentas para analisarmos a separação entre o **feminismo crítico** e o **feminismo comercializado**, alinhado aos interesses do mercado. Com a saturação das representações na

mídia popular sobre o papel da mulher, nota-se uma vulgarização do termo feminismo – o feminismo comercializado, porém essa distinção nunca é feita – na cultura pop, sendo usado frequentemente e aceito como uma expressão relevante na cultura midiática contemporânea.

Outra forma de perceber o pós-feminismo é interpretá-lo por meio da concepção de um **novo feminismo**, pós segunda onda, que **opõe o conceito de vítima e poder**. A segunda onda do feminismo, iniciada na década de 1960, representou o movimento organizado pela libertação das mulheres em prol dos direitos e da denúncia do patriarcado como a fonte de opressão das mulheres. O pós-feminismo, compreendido como novo feminismo na década de 90, adequava-se a uma nova geração de mulheres jovens que não haviam vivenciado a luta das décadas de 60 e 70.

O léxico do novo feminismo dos anos 90 é semelhante ao vocabulário neoliberal: invoca a agência individual, a confiança, a assertividade e o sucesso em suas narrativas, que não são colocadas como políticas, uma vez que se faz o necessário para que a esfera pessoal e a política não se aglutinem. As feministas desse contexto buscam distanciar-se o máximo possível das feministas da segunda onda, principalmente através da oposição entre feminismo da vítima e feminismo de poder. Segundo as novas feministas, as mulheres têm o poder de autodefinir-se e empoderar-se, enquanto as mulheres da segunda onda tratavam-se como vítimas, o que seria desempoderador, portanto, as mulheres deveriam superar o status de vítima e ultrapassar o feminismo da segunda onda que, de acordo com elas, colocava-se como moralmente superior e apenas enquadrava dentro do movimento quem seguia as ações pregadas pelo movimento. Assim, o novo feminismo define-se como incentivador do pensamento livre, indesculpavelmente sensual e amante do prazer (WOLF, 1994, apud GENZ; BRABON, 2009 p. 64), combinando liberdade individual e igualdade política, porém, nessa tentativa de tornar popular e criar uma identificação com todos os indivíduos mulheres, a seriedade política é deixada de lado.

Foi durante esse período, na década de 1990, que o pós-feminismo começou a ser um termo popularizado, reconhecido e concretizado como um fenômeno que estava ocorrendo no ocidente. Isso é perceptível nas expressões que se colocavam ao se referir ao feminismo, como *Girl Power* (ou poder das garotas) e “*do-me*” feminismo (ou feminismo do transe comigo). A ideia que é associada a esses termos é a de que a mulher usa e aceita sua sensualidade, manipulando sua posição dentro da cultura popular, ou seja, o que antes era uma objetificação dos homens em relação às mulheres, colocando-as no papel de vítima, agora é transformado numa escolha feminina para se obter os resultados desejados.

Dentro do novo feminismo, Genz e Brabon (2009) atribuem foco para o termo *Girl Power*, que seria um movimento de repensar e remodelar a feminilidade, normalmente incluindo símbolos estereotipados sobre mulheres, como as bonecas Barbie, a maquiagem e a cor rosa, como elementos de empoderamento feminino. Essa mudança deve ser vista por meio de uma perspectiva dialética, pois mesmo que o termo, claramente, atenda aos propósitos liberais de atribuir as opressões estruturais à esfera individual e ter relação direta com a transformação do comportamento feminino em uma *commodities*, pode demonstrar o potencial de desenraizar a feminilidade e torná-la disponível para ser interpretada por outras perspectivas.

Com base nisso, nota-se uma popularização do termo *Girl Power*. Os autores defendem que esse fenômeno ocorreu devido ao fato de que a mudança oferecida na perspectiva sobre o que é o feminino não desafia o *status quo*, sendo muitas vezes congruente com a visão patriarcal colocada sobre as mulheres (Genz; Brabon, 2009). Dessa forma, percebe-se que a principal mudança que o pós-feminismo trouxe para o cenário feminista foi a interiorização da opressão feminina. Assim, a ironia torna-se peça fundamental na representação midiática feminina, uma vez que verdades inquestionáveis sobre os retrocessos da luta feminina podem ser afirmadas de formas disfarçada, distraída e engraçadas.

Introduzidos os contextos pós-feministas alicerçados no livro de Stéphanie Genz e Benjamin A. Brabon (2009), definirei, a seguir, a sensibilidade pós-feminista com base nos argumentos de Rosalind Gill, a mais relevante teórica do pós-feminismo para essa pesquisa. A autora defende o pós-feminismo como uma sensibilidade e não como um retrocesso completo ou como uma nova forma de feminismo, e isso se dá, principalmente, devido ao desacordo que existe sobre o termo, assim como apontam os teóricos citados nos parágrafos anteriores. Dessa forma, a expressão “sensibilidade” se enquadraria melhor na conceituação do pós-feminismo pois permite delinear a correlação de temas que envolvem esse fenômeno, permitindo analisá-los mesmo quando apresentam manifestações teóricas e populares tão distintas, podendo envolver tanto o *backlash* anti-feminista quanto o novo feminismo do *Girl Power*.

Gill percebe a cultura midiática pós-feminista como seu objeto de estudo, não como uma posição de análise, o que significa, para ela, que o pós-feminismo é um fenômeno midiático a ser analisado, não um alinhamento político pelo qual se vive. Porém, isso não quer dizer que não existam interesses na produção dessa sensibilidade, uma vez que, de acordo com Rosalind Gill, a insurgência do pós-feminismo está diretamente relacionada à ascensão do regime neoliberal nas sociedades ocidentais.

Buscando organizar as características que identificam uma forma de mídia como representante da sensibilidade pós-feminista, a autora elenca algumas características

fundamentais. A primeira delas é a **feminilidade como uma propriedade do corpo**, o que significa a representação e o incentivo da preocupação excessiva com o corpo, com foco na vigilância em favor da sensualidade. Isso faz com que a feminilidade, ao invés de ser lida como produto das relações sociais de poder ou influenciada por fatores psicológicos, seja percebida por meio da relação individual com o corpo feminino. Assim, o corpo sensual deve ser fonte de poder, não mais associado à maternidade ou ao cuidado, mas com a moral da mulher e com sua produtividade e sucesso. Portanto, uma mulher deve usar sua sensualidade em prol da ascensão financeira pessoal e deve manter-se sempre saudável e esbelta, mas não para agradar aos homens e sim para benefício próprio, já que esse corpo pode ser uma distração para os homens e, assim, pode-se ultrapassá-los profissionalmente ou devido ao simples fato de que uma relação saudável com o corpo, no contexto atual, significa uma pessoa equilibrada e propensa ao sucesso.

Outro elemento da cultura da mídia pós-feminista é a **sexualização da cultura**, percebida pela proliferação dos discursos sobre sexo e sexualidade. A autora percebe um aumento das representações eróticas sobre os corpos a partir dos anos 90, nos quais se notam, principalmente, uma distribuição desigual sobre os discursos relativos ao sexo e uma sexualização até mesmo das crianças. De acordo com Gill, os discursos sobre sexo direcionados aos homens – e também feito por eles – são envoltos numa atmosfera de diversão e relaxamento, sem a necessidade da autovigilância, enquanto às mulheres é atribuída a função de monitorar toda a vida sexual de uma relação, sendo responsáveis por manter-se atraentes, oferecer prazer aos homens, cuidar-se para não contrair infecções ou doenças sexualmente transmissíveis, zelar por sua reputação que deve envolver gostar de sexo, mas não gostar demais a ponto de transar com muitos parceiros, além de cuidarem da autoestima dos homens. Aqui, a autora inicia o argumento que versa sobre a mulher ser o sujeito neoliberal ideal, já que a autovigilância está embutida nas ideias sobre ser feminina desde os primórdios da sociedade ocidental, o que é valeroso nos tempos neoliberais atuais.

A próxima característica elencada pela autora é a **transformação da mulher de objeto sexual para sujeito sexual desejante**, que envolve uma mudança na compreensão de onde está o poder, já que antes as feministas denunciavam um olhar sexual patriarcal sobre as mulheres, que era opressivo, mas agora interpreta-se que o olhar de policiamento sobre o corpo sensual se internalizou, cabendo às mulheres serem ativas, desejantes, mostrarem-se como seres sexuais e provocativos. Dessa forma, instaura-se um novo regime de disciplina, que se mostra auto vigilante sobre a autoimagem, internalizando a objetificação feminina e a transformando numa

escolha estética que, por vezes, exclui minorias como as lésbicas, mulheres negras, gordas e idosas.

Outra característica é o **individualismo, a escolha e o empoderamento**. Na mídia pós-feminista, as noções de influência política e cultural não são apresentadas, fazendo com que a vida seja resumida a escolhas pessoais e determinação própria. Isso é perceptível em discussões nas redes sociais sobre o fato de se depilar ou não faz de alguém mais ou menos feminista, até em narrativas cinematográficas em que a protagonista decide mudar radicalmente o modo de vida sem nenhum impacto estrutural e financeiro.

A autora elenca a **auto-observação e a disciplina** como outro elemento da mídia pós-feminista, aprofundando o argumento de que as mulheres sejam o sujeito neoliberal ideal. De acordo com Gill, a autovigilância sempre foi exigida das mulheres, porém o que se observa no contexto atual é a intensificação desta, concomitantemente a uma rejeição dessa vigilância. Então a disciplina e a tentativa de melhoria e remodelação interior se estendem para todas as esferas da vida, mas devem ser percebidas como uma tarefa divertida, descontraída e natural, afinal passa a ser uma característica da subjetividade feminina e feminista na mídia. Dessa forma, Gill nomeia o paradigma da reforma (*makeover*) como fundamental na sensibilidade pós-feminista, o que representa a reinvenção constante da aparência de uma forma que espelhe a reforma interior de uma posição moral de vida ou apenas de uma mudança de personalidade.

Por fim, a autora aponta a **ironia e o conhecimento** como característica do pós-feminismo, indicando que a ironia tem a função de lisonjear os consumidores com o fato de que são espertos demais para enxergar a manipulação, então apresenta-se a manipulação de forma transparente e descontraída. Além disso, a ironia permite uma distância entre as crenças e os sentimentos particulares de uma pessoa e a apresentação destes em público, já que a paixão excessiva no contexto atual, segundo a autora, é vista como brega. Assim, coloca-se uma defesa interna contra sentimentos contraditórios, já que com a ironia é possível, por exemplo, realizar piadas machistas, mas afirmar que não era bem o que queria ser dito, já que estava no contexto de humor.

### 3.2. FLEABAG E O PÓS-FEMINISMO

Para desvendar os problemas desta pesquisa é fundamental que relacionemos à série *Fleabag* o que foi apresentado sobre a sensibilidade pós-feminista, além de investigar a bibliografia sobre o seriado, à medida que existem teóricas que identificam a série como um expoente da sensibilidade pós-feminista e outras que, apesar de delinearem algumas afinidades

com o pós-feminismo, apresentam também as pautas importantes para a luta feminista mostradas na série, que não se relacionam diretamente com as bases teóricas apresentadas sobre o pós-feminismo (o *Backlash* e o Novo Feminismo identificado pelo *Girl Power*). Por fim, demonstrarei porque considero a série um expoente da sensibilidade pós-feminista, porém enfatizarei alguns elementos em *Fleabag* que considero fundamentais na representação do feminismo atualmente, que não estão inclusos na definição de Rosalind Gill sobre o que caracteriza o pós-feminismo.

Seguindo a definição de Gill, iniciarei a interpretação sobre a série *Fleabag* por meio de sua identificação com a feminilidade como propriedade corpórea. Acredito que Phoebe Waller-Bridge consegue tecer comentários sobre essa característica do pós-feminismo, mas não consegue deixar de trazer alguma conformidade com o fenômeno. A roteirista e diretora consegue diferenciar-se da maioria das mídias pós-feministas ao retratar uma mulher que não se adequa aos padrões de constante vigilância e controle sobre o corpo (a protagonista *Fleabag*), incentivando-nos a observar as tensões entre ela e sua irmã, cuja relação com corpo, de forma a dominá-lo, é mencionada constantemente. Uma característica da personagem principal, é a familiaridade que ela tem com fluidos corporais, falando abertamente – pelo menos para a câmera – sobre sua menstruação, arrotos e peidos, enquanto sua irmã repreende essas ações e até mesmo diz que não solta uma flatulência há anos. Acredito que a série é inovadora e crítica no quesito apontado pois reconhece a existência de mulheres diferentes das idealizadas pelo pós-feminismo e pelo neoliberalismo – mesmo que ainda brancas e financeiramente seguras –, porém ainda se prende em ideais que considero opostos aos valores feministas.

No segundo episódio da primeira temporada, *Fleabag* encontra, no supermercado, um homem com quem mantém relações casuais. Ela está comprando absorventes e, ao vê-lo, *Fleabag* troca rapidamente o absorvente de fluxo pesado para fluxo regular. Após fazer um comentário que dá a entender que seu fluxo nunca é leve, num tom que sugere sensualidade, o homem oferece para que se encontrem mais tarde e, ao sair, ela destroca o absorvente para o de fluxo pesado. Essa cena dá a entender que, mesmo *Fleabag* sendo uma mulher que não polícia tanto o que diz e está confortável com o natural do seu corpo, ela o controla e disfarça para que aparente de outra forma aos homens, transparecendo que o único “excesso” considerado atraente para o sexo oposto é a sensualidade.

Nesse contexto de controle do “como parecer” em função do prazer do outro, pode-se citar diversas outras cenas da protagonista, incluindo a primeiríssima cena da série, na qual ela sai da cama, arruma-se meticulosamente para aparentar ter acabado de chegar em casa, ensaia

suas expressões e falas para que pareça estar animada com a possibilidade de transar, mas não ansiosa por isso.

Outro exemplo de como a série trabalha a feminilidade como uma propriedade do corpo se dá, no mesmo episódio, quando duas mulheres entram no café de Fleabag, pedem um risoto orgânico (que Fleabag compra pronto no supermercado, onde encontra o homem referenciado anteriormente) e comentam entre si o quanto estão satisfeitas com seu corpo, não precisando se preocupar em se definir através dele, já que ele está tão ótimo. Em sequência, uma das mulheres continua falando sobre não querer ter filhos agora, porque não pode arruinar o corpo. Enquanto isso, Fleabag olha para a câmera algumas vezes, sugerindo que percebe o quanto esse discurso é problemático, uma vez que defende a liberdade feminina só para aquelas que têm confiança no próprio corpo, ou seja, normalmente quem é considerada culturalmente como sensual. Além disso a fala sobre a maternidade indica o quanto a feminilidade não está mais sendo conectada à maternidade, mas sim ao corpo “perfeito”, o que exclui ainda mais mulheres desse discurso.

Essa característica da sensibilidade pós-feminista é extremamente problemática, pois além de excluir muitos corpos femininos, aciona um mecanismo de vigilância e controle que ainda serve ao olhar masculino. Portanto, mesmo que em *Fleabag* esse elemento tenha sido tratado através de uma fala de humor ou por meio do cinismo de Fleabag ao escutar a conversa entre essas amigas, a sequência de cenas nos mostra que a protagonista também está imersa nessa lógica de autovigiar-se para satisfazer homens. Assim, a série oferece um meio de dar visibilidade para as mulheres que não se enquadram nesse fundamento de controle corporal intenso, porém também tentam se enquadrar nessa racionalidade, afinal é solitário ser diferente.

O próximo elemento da sensibilidade pós-feminista que pretendo analisar é a sexualização da cultura, que está intensamente presente na série *Fleabag*. Durante os eventos da primeira e segunda temporada, é possível perceber que a protagonista é retratada como uma mulher que faz muito sexo e gosta de se dar prazer. As tensões fundantes da sensibilidade pós-feminista estão presentes nesse aspecto da série pois enxergo elementos positivos e negativos para a representação da luta feminista em *Fleabag*. Acredito que o fato de, muitas vezes, tratarem a frequência com que Fleabag faz sexo como um desequilíbrio gerado pela dor do luto e não como algo que se deve ter repúdio, é fundamental para o que faz essa série ser bem-sucedida.

Aqui, é interessante observarmos brevemente uma das mídias considerada como expoente do pós-feminismo: *Sex and The City*. Na série de estreia em 1998, acompanha-se a protagonista Carrie relatando em sua coluna de revista sua vida sexual e a de suas amigas, sendo colocado que os múltiplos parceiros são fundamentais para o autoconhecimento, conexões,

sucesso e, não explicitamente, para encontrar o homem ideal. Em *Fleabag* não existe essa significação individualista e neoliberal sobre o sexo, sendo que ele é visto na primeira temporada como um refúgio da dor do luto de perder uma amiga; como uma relação de poder, na qual um pode se sentir desejado ou no controle de fazer o que quer, como o homem que pratica sexo anal com Fleabag sem o consentimento dela; ou um meio de satisfazer-se.

Acredito que essa representação da mulher e do sexo pode ter ganhos significativos para um feminismo realmente libertador, uma vez que a performance do sexo se desgruda do fator de oferecer prazer unicamente masculino e também não é mostrado como uma forma de se empoderar individualmente. O que *Fleabag* demonstra é que, em um mundo patriarcal, no qual a opressão masculina sobre as mulheres ainda persiste, principalmente transformando essa opressão em um olhar autocrítico interno, ainda existe a possibilidade de uma interpretação sobre a sexualidade feminina que é contextual e não serve ao olhar masculino (*male gaze*). Então, mesmo que o sexo como um refúgio para a dor acarrete diversas outras querelas de cunho psicológico, ele não é mostrado como uma forma de Fleabag *se* sentir bem, poderosa e em sintonia com sua feminilidade, como ocorreria em outras mídias pós-feministas, mas percebe as relações de poder que existem dentro do sexo e o representa de uma maneira subjetiva, podendo ser fonte de uma desnaturalização do sexo como empoderador ou como totalmente negativo, dicotomia frequentemente apresentada nas mídias televisivas.

Em outra ocasião, na segunda temporada, observamos que a protagonista está “em greve” de sexo casual, assim como adota uma dieta e uma rotina de prática de exercícios. Essa transformação indica autocuidado, autovigilância e disciplina, associadas ao sucesso de sua cafeteria, o que faz com que *Fleabag* se encaixe nas narrativas que apresentam o paradigma da reforma. Então, mesmo que a representação do sexo e da sexualidade fugissem levemente da narrativa neoliberal durante a primeira temporada, observa-se que, na segunda, a série se volta para uma sensibilidade pós-feminista.

Acredito que a protagonista exprime muito bem as tensões entre o feminismo como um movimento social coletivo e sua transformação em um movimento com princípios individualistas. Dois momentos da série são emblemáticos para o entendimento do individualismo e da escolha em detrimento da objetificação e do empoderamento: a cena em que Fleabag e sua irmã comparecem a uma palestra sobre feminismo, no Episódio 1 da primeira temporada, e a cena em que Fleabag e o padre estão numa reunião e a protagonista anuncia que não seria tão feminista se tivesse peitos maiores.

Na primeira situação, a palestrante pede para que levante a mão quem trocaria 5 anos de sua vida pelo corpo perfeito e apenas as irmãs levantam a mão. Acredito que essa cena está



no primeiro episódio da primeira temporada pois gera identificação com outras mulheres também imersas na cultura pós-feminista. A cena representa o quanto o pós-feminismo valoriza o corpo perfeito como escolha, sem uma reflexão sobre o que esse corpo perfeito representa ou sobre quem definiu o que é o corpo perfeito, além do fato de que a discussão política sobre a luta coletiva feminista se torna mínima dentro desse contexto, uma vez que no pós-feminismo a perfeição do corpo é valorizada acima da própria vida das mulheres. Sem dúvida, muitas mulheres também fariam essa escolha, mesmo que não admitam (inclusive Fleabag e Claire se envergonham após levantarem a mão), pois mesmo que o corpo perfeito seja uma construção social que oprime mulheres, a mídia pós-feminista afirma que é apenas por meio dele que se conseguirá ser uma mulher bem-sucedida, empoderada e amada.

A outra situação da série, na qual Fleabag declara que não seria tão feminista se tivesse peitos maiores, claramente indica que a escolha de ter um corpo com uma estética determinada pode espelhar o contexto político na qual essa pessoa se insere, mais uma vez transferindo ao corpo qualidades femininas ou não. A redução das ações políticas a meras escolhas individuais esvazia os movimentos sociais da sua essência coletiva, o que apaga a luta concreta pelo fim da opressão e, mais do que isso, aciona dispositivos de interiorização dessa opressão.

Em *Fleabag*, a transformação da mulher de objeto sexual para sujeito sexual desejante é bem clara, uma vez que a protagonista está sempre flertando e indo para cama com homens, fazendo piadas e insinuações sexuais sobre suas noites casuais ou sobre masturbação. A série chega até a inverter em alguns momentos os papéis normalmente atribuídos para homens e mulheres nos discursos sobre sexo, principalmente na relação entre Fleabag e Harry, na qual podemos observar Harry querendo mais atenção durante o sexo, sendo responsável pelas tarefas domésticas e por manter o relacionamento interessante e saudável, além de se chamar de ex-namorada de Fleabag na segunda temporada.

Outra situação que vale mencionar é a cena em que Fleabag sai de casa, está caminhando na rua e se sente extraordinariamente bonita e, enquanto caminha, observa um homem a olhando e nos fala, através da quebra da quarta parede, que é uma pena ter que o transformar num predador sexual, já que está tão bonita. Por fim, o homem faz um comentário de cunho crítico a sua aparência de “vadia”. Essa cena é emblemática pois parece demonstrar que Fleabag está consciente de um possível assédio e não teme, nem se desvia da situação, mas mostra que está no controle, até preocupada de ter que acontecer esse assédio já que seria culpa dela, por estar tão bela. Esse discurso feminista parece-me problemático, afinal, além de interiorizar a opressão de gênero retirando a culpa do patriarcado e colocando-a na forma como a protagonista se apresenta, demonstra uma falsa sensação de controle, pois se o homem realmente a assediasse,

não seria um momento de descontração ou um momento em que Fleabag teria algum poder sobre.

Quanto à ironia, a última das características pós-feministas a ser analisada, pode-se afirmar que é praticamente uma personagem em *Fleabag*, já que está presente em quase todas as cenas. A ironia é um recurso da linguagem na qual se diz algo, mas o que quer se fazer entender é o oposto, assim, existem dois significados sendo expressos, o que torna possível às tensões coexistirem. Em todos os momentos da sensibilidade pós-feministas presentes na série é possível observar a personagem sendo irônica para se dirigir aos outros personagens ou quando se dirige a nós através da quarta parede. Isso faz com que seja difícil identificarmos se a protagonista está ou não de acordo com suas ideias expressas, por vezes, antifeministas, ou ainda se está brincando ou falando sério.

Juntando todos os fatores da cultura pós-feminista e ressaltando o uso frequente da ironia, é possível compreender os impasses ao analisar *Fleabag* como uma representação positiva ou negativa para a representação da luta feminista. Para analisarmos esses critérios, farei um paralelo entre dois episódios da primeira temporada, o segundo e o quarto, tentando delinear de forma dialética os pontos que considero positivos na representação de uma mulher na mídia atual e os pontos negativos.

Antes de apresentar os argumentos correspondentes aos episódios e o que representam, considero relevante afirmar minha percepção sobre a sensibilidade pós-feminista. Até então, venho apresentando-a embasada em autores que a descrevem, porém, para a análise da série, a fim de pensar quais elementos são disruptivos ou não dentro de um feminismo que penso ser relevante politicamente, preciso anunciar que a sensibilidade pós-feminista, mesmo oferecendo alguns pontos de desnaturalização de categorias importantes para a opressão feminina, serve ao neoliberalismo que é sustentado, em sua grande maioria, pela concentração de renda na mão de homens brancos, cisgênero e heterossexuais. Portanto, parto do pressuposto segundo o qual o pós-feminismo é uma ideologia de alude a uma libertação feminina restrita, mesmo quando se fala em um novo tipo de feminismo, já que a libertação deve ser para todas as mulheres, não apenas para aquelas que são belas e têm poder de consumo. Feita essa digressão, passo à investigação dos episódios.

### 3.3. EPISÓDIOS 2 E 4 DA PRIMEIRA TEMPORADA – COMO SE ENCAIXAM NA REPRESENTAÇÃO DO FEMINISMO NA MÍDIA?

#### 3.3.1 - Episódio 2

O segundo episódio de *Fleabag*, segundo minha análise, consegue reunir todos os elementos que julgo problemáticos na série, por representarem uma sensibilidade pós-feminista delineada, apesar de ter alguns momentos interessantes para reflexão. Fleabag começa o episódio explicando o seu relacionamento com Harry, dando a entender que quem tem o poder na relação é ela, uma vez que diz sempre terminar com ele quando precisa de uma faxina, afinal ele limpa o apartamento dela após cada término.

De acordo com Billy Holzberg e Aura Lehtonen (2022), no artigo “*The affective life of heterosexuality: heteropessimism and postfeminism in Fleabag*”<sup>3</sup> é nessas transgressões de cunho sexual dos papéis de gênero que se encontra o verdadeiro potencial feminista da série, já que mostram Fleabag não como uma romântica passiva esperando pelo príncipe encantado, mas como imperfeita, até mesmo egoísta, confusa sobre seus próprios desejos e disposta a explorá-los. Não há dúvidas de que a representação de mulheres ambíguas é extremamente importante, assim como a representação de homens contraditórios/ambíguos também o é, já que se tratam de pessoas socialmente determinadas e com percepções humanas.

Contudo, qual o sentido político dessa forma de exibição de personagens para o movimento feminista dentro de uma estrutura ainda patriarcal? Faço essa indagação sem perder de vista que o horizonte da luta pelos direitos da mulher deve incluir a democracia e a liberdade. No texto de Florestan Fernandes (1989), *Democracia e Socialismo*, o autor não fala sobre o movimento feminista em si, mas sim sobre o movimento operário. Florestan (1989) discute a importância da democracia e da liberdade no contexto do comunismo, colocando essas duas categorias como transcendentais ao capitalismo; uma vez que existe a confusão no imaginário popular social que coloca as duas ordens como expoentes do capitalismo, dispendo que a democracia seria anulada em detrimento da igualdade dentro de um sistema comunista, o que se mostra falso.

Acredito que tanto a luta feminista quanto a operária dialogam entre si e devem ter como projeto a libertação das opressões estruturais do capitalismo, bem como a igualdade e democracia em seus moldes livres da opressão burguesa e patriarcal.

---

<sup>3</sup> A vida afetiva da heterossexualidade: hétero-pessimismo e pós-feminismo em *Fleabag*. (Tradução nossa).

A concepção de liberdade dominante, no imaginário social e nas representações midiáticas na sociedade capitalista, é a burguesa, que tem como base as liberdades individuais e não a libertação das opressões estruturais e sistêmicas. Na crítica à sociedade burguesa, uma análise marxiana deve ser muito bem aplicada na interpretação sobre as representações de mulheres como pessoas livres sexualmente dentro de contextos ainda opressores, já que, se desconsiderarmos as opressões materiais de gênero, existem grandes chances de perpetuar-se o sexismo.

Um exemplo da importância da análise materialista sobre a mídia é o fato de que mulheres nuas por vezes são representadas como donas de seu próprio corpo, o que certamente se dá por meio da reinterpretação sobre protestos políticos em prol dos direitos das mulheres, (como a “Marcha das Vadias”, na qual mulheres expõe os seios a fim de retomar a atenção para as palavras de ordem que escrevem em seu corpo nu). O que diferencia a nudez e seu significado são os contextos: enquanto umas a usam como forma de protesto político, outras estão inseridas na indústria de entretenimento, por vezes permeada pelo olhar que serve aos desejos masculinos, o que não representa libertação material alguma. Portanto, claro que podem apresentar-se representações como conteúdos críticos ou que fomentam uma esperança numa sociedade utópica, mas essa forma jamais produzirá um efeito material revolucionário se não há ferramentas de destruição da ordem estrutural nela.

Nesse sentido, podemos problematizar a afirmação segundo a qual a inversão de papéis de gênero em *Fleabag* é transgressora e potencialmente feminista, pois não existe na série nenhum horizonte de transformação efetiva na opressão feminina. Não são questionados os lugares socialmente explorados e opressores. Inclusive, o personagem Harry é um homem que trata Fleabag como se ela fosse diferente das outras mulheres por ser engraçada e acompanhar o seu humor, o que, por si só, mostra o quanto ele enxerga mulheres como seres inferiores. A sensibilidade masculina, indicada no homem afeminado ou em homens que ocupam “lugares femininos”, além de ser uma condição que naturaliza ideias sexistas que essencializam o lugar feminino e masculino na sociedade, é tratada na série como um comportamento facilmente administrado pela protagonista, já que ela terminava e reatava o namoro na hora que queria, mostrando que o poder da relação estava desigual e nas mãos de Fleabag. Mesmo quando terminam, não parece ser uma situação pela qual a protagonista sofre ou sequer desgosta, enquanto, ao contrário, observamos Harry desolado, porém decidido. Objetivamente falando, homens sensíveis não estão livres de carregarem o machismo só por serem sensíveis e, só porque uma mulher consegue ter o poder dentro de uma relação com um homem sensível, não significa uma virada de chave para o fim da opressão feminina.

Em outro momento do episódio, observamos Fleabag falar com a câmera e divagar sobre sua relação com o sexo. A sexualidade é um tema fundamental para tratarmos do feminismo pois uma das principais formas de opressão sobre as mulheres é o tratamento do corpo feminino como propriedade masculina. Em seu monólogo, *Fleabag* afirma:

Preciso pensar em todas as pessoas com as quais posso transar agora. Não sou obcecada por sexo. Só não consigo parar de pensar nisso. Na execução, no desajeitamento, no drama. No momento em que você percebe que alguém quer o seu corpo. Nem tanto na sensação do ato

Podemos observar que a representação do sexo importa mais para a personagem do que o ato em si. Penso que isso ocorre devido à sensibilidade pós-feminista presente na personagem, que já internalizou a sexualidade como um poder feminino, como uma maneira de satisfazer-se, satisfazer o outro e ter algum controle sobre esse outro, ideias problematizadas nesta pesquisa. Não se trata de argumentar contra as narrativas que mostram o sexo como ele é: esquisito, mas fascinante, já que existe algo de poético no sexo como fruto do prazer, porém não se deve desconsiderar a existência da opressão. Acredito que mulheres, num mundo patriarcal, dificilmente se sentirão confortáveis e à vontade com o sexo, pois sempre estarão com medo da possibilidade de sofrer algum abuso, além de estarem sob constante julgamento acerca de sua aparência. Fleabag não ignora isso, já que observamos a protagonista em uma situação em que um de seus parceiros não pede permissão antes de fazer sexo anal com ela e percebe a influência do olhar masculino sobre a performance sexual das mulheres, porém é um elemento sutil da série, cuja crítica não está totalmente explícita.

As tensões pós-feministas estão muito presentes na série e percebemos que a protagonista sofre com as narrativas de liberdade sexual e sexualização da cultura, principalmente por ter um trauma intenso relacionado ao sexo, já que ela se culpa pelo suicídio de da melhor amiga. Assim, compreende-se o porquê de ela racionalizar tanto o sexo, querer tanto fazê-lo, mas não gostar da sensação, uma vez que a mídia pós-feminista, apesar de problematizar o estupro e o controle masculino sobre o corpo das mulheres, propagou uma ideia de que o empoderamento está na confiança no próprio corpo, de forma que ele deve estar sempre preparado para o sexo, sempre bonito, sempre apresentável e sempre sensual. Isso está mascarado como uma escolha feminina, contudo não se mostra como um desejo genuíno entre as mulheres, como demonstra Fleabag, ao dizer que a sensação de transar não é tão prazerosa.

A próxima cena do segundo episódio que analiso já foi mencionada neste capítulo. Diz respeito ao momento em que Fleabag caminha na rua, sentindo-se confiante e bonita, observa um homem vindo em sua direção e fala para a câmera: “Estou meio preocupada de fazer desde pobre cara um abusador”. Em seguida, escuta do homem: “*walk of shame*”, expressão em inglês

cuja tradução seria “caminhada da vergonha”, que indica o momento em que mulheres caminham pela manhã após uma noite de sexo casual de volta para casa, ainda com as roupas do dia anterior. É uma expressão de cunho pejorativo que expressa a ideia de mulheres que transam casualmente são vadias. Após receber esse comentário, a protagonista quase esbarra numa bicicleta e pensa em Boo, que se jogou numa rua em movimento buscando ser atropelada por uma bicicleta, mas foi acertada por carros e morreu. O que parece é que Fleabag estava, na medida do possível, confortável em ser assediada na rua quando esse crime estava envolto na ideia de afirmá-la como uma mulher sexual e desejada, porém quando o homem a assedia enfatizando a ideia de vadia, ela se incomoda.

Interpreto essa sequência de eventos como mais um expoente do pós-feminismo, já que a sexualidade latente e inerente do corpo feminino, como uma forma de empoderamento e característica do controle da mulher e, principalmente, como uma qualidade que a enquadra como sensual para o olhar masculino, é bem quista. Porém, quando a mesma situação objetiva se mostra através de um viés negativo, Fleabag é pega desprevenida. Certamente, não posso deixar de analisar as questões da personagem, que envolvem a culpa envolta em sua sexualidade latente, que ocasionou a tristeza de sua amiga e eventual suicídio, porém, a série mostra a fragilidade que é tratar a sensualidade em contextos de aparente controle feminino como positiva, já que num mundo patriarcal dificilmente poderia se controlar um estupro ou um assédio. A naturalidade com que Fleabag trata um possível assédio é emblemática, principalmente contraposta com a outra forma de ver essa sensualidade, que a afeta profundamente. Questiono-me se essa encenação dupla se mostra como uma demonstração das diferentes interpretações sobre as formas de tratar o sexo ou se é apenas mais uma forma de naturalizar opressões que, por fim, quando se mostram de fato opressões, geram confusão, tensões características da cultura pós-feminista.

Analisarei mais uma cena já mencionada: as duas mulheres que entram na cafeteria de Fleabag, após uma aula de yoga. A yoga tem sido alvo de críticas antineoliberais por ter se tornado uma prática que, além de naturalizar uma vigilância constante e uma lógica de auto melhoramento em prol da produtividade do sistema, associa essas ideias com o controle do corpo feminino. Nessa cena, as duas amigas expressam o ápice da autovigilância feminina ao observarmos não apenas o que escolhem de alimentação, mas também os comentários que fazem: “não tenho que me definir pela minha aparência porque tenho um puta corpão (...) posso fazer outras coisas agora! (...) Mike quer que tentemos engravidar. (...) Não posso arruinar este corpo com um bebê, Steph. Terei de deixá-lo. [risadas]”.

Parece-nos que a intenção de Phoebe Waller-Bridge, com essa cena, era contrapor mulheres que seriam expoentes claros da sensibilidade pós-feminista, principalmente aquelas cuja perspectiva envolve um senso de superação ao feminismo das vítimas, empoderando mulheres por meio da positividade e da rigidez relativa ao corpo sensual, contrárias à Fleabag, que representaria um outro tipo de feminilidade. Essa alternativa certamente é menos romântica quando se trata da sexualidade, abrangendo as tristezas e angústias de conduzir uma vida sexualmente ativa em um contexto patriarcal e, para além disso, num contexto de luto. Porém a ironia constante observada na protagonista, mesmo sendo um recurso importante que escancara as críticas e os problemas sociais, não se mostra transformadora, uma vez que naturaliza o discurso que ridiculariza a si próprio.

Uma última observação sobre as clientes de Fleabag diz respeito à última aparição delas: saem da cafeteria depois de avistar Hillary no chão, a porquinho-da-índia que Fleabag deu para Boo no aniversário da amiga e que, posteriormente, virou uma paixão tão grande de Boo que o tema do café foi inspirado em porquinhos-da-índia. As duas amigas acham Hillary nojenta e vão embora. A simbologia dessa cena é múltipla, mostrando que, assim como acharam Hillary suja, muitos também acham Fleabag nojenta, apesar de ela não se considerar dessa forma. Hillary, sofre de depressão, aparentemente comum entre porquinhos-da-índia e Fleabag, mesmo cuidando dela, tem dificuldade em confortá-la e oferecer carinho ao animal. Por ter sido um presente simbólico entre amigas, Hillary representa uma conexão feminina genuína entre duas mulheres que se apoiavam e se amavam, indicando também uma paixão construída com base nesse amor frágil.

Na casa do homem com quem Fleabag fez sexo anal no primeiro episódio, o personagem pergunta qual seria o maior medo da protagonista, pergunta que ela responde, aparentemente refletindo sobre qual resposta ele deseja ouvir, com um simples medo de perder o conceito da juventude. Depois, o homem pergunta se ela se sente sozinha, o que ela responde com um sim, claro, enquanto ele diz a ela que nunca se sente sozinho. A primeira pergunta é extremamente relevante para nossa análise, já que perder o conceito da juventude é um medo incentivado pela cultura pós-feminista, e o que o roteiro de Fleabag executa brilhantemente é fazer com que a protagonista responda dessa forma, sabendo que é a resposta esperada pelo olhar masculino, a fim de satisfazê-lo, mesmo que não seja uma resposta genuína. Então, consegue utilizar a ironia para criticar e enquadrar-se numa sensibilidade pós-feminista.

Em cena posterior, a protagonista responde, de forma sincera, mostrando que é solitária uma vida de vigilância constante, na qual as pessoas são genuínas e autênticas apenas em situações muito específicas. Depois disso, eles transam e mais uma vez o homem faz sexo anal

com Fleabag sem a informar previamente e ela se desespera, ligando para Harry em seguida por precisar de algo que transmita mais segurança para ela. Depois de se reconciliarem, ela e Harry transam e Fleabag diz para a câmera que ele a está desperdiçando quando trata dela com tanto carinho e romance. Mais uma vez, a série parecer demonstrar que o sexo heterossexual para as mulheres nunca será totalmente confortável num mundo patriarcal.

A última cena que citarei desse episódio é o momento no qual Claire visita Fleabag na cafeteria para avisar à irmã que quer assumir a função de organizar a própria festa surpresa. Nessa cena percebemos, pela primeira vez, o quanto Claire representa o sujeito neoliberal, que busca controlar meticulosamente o cotidiano e os afetos, ao contrário de Fleabag, que não planeja nada, a não ser como se portar em seus encontros românticos. Quando Claire vê que a cafeteria está passando por uma situação financeira difícil, ela pede um sanduíche e pergunta do que é feito. Não gostando dos ingredientes, Fleabag faz uma piada sobre Claire vomitá-lo depois, naturalizando a bulimia.

Em síntese, pode-se concluir que, mesmo identificando exemplos do que considero como elementos da sensibilidade pós-feminista, a série consegue abordar reflexões que fogem de uma conformidade com o neoliberalismo, muitas vezes criticando o sistema, mesmo que não de forma disruptiva ou revolucionária. Por vezes observamos a naturalização de comportamentos que asseguram a continuidade da opressão feminista e que se enquadram num feminismo que considero comercial, como quando Fleabag faz piadas sobre a bulimia ou sobre um possível assédio na rua.

Entretanto, percebe-se também que a série busca mostrar as nuances desse tipo de feminismo no sujeito, não ignorando o sofrimento e a solidão que afligem as mulheres por não se adequarem socialmente, já que a sociedade é “feita para os homens”. *Fleabag* não é totalmente disruptiva, mas também contém representações femininas no contexto neoliberal. Acredito ser importante mostrar que há contradições, já que não gostaria de cometer o mesmo equívoco que acredito que tenha feito a Escola de Frankfurt, ao reduzir a obra de arte a uma mera reprodução da ideologia, sem considerar que existem ideias que buscam questionar o sistema.

### 3.3.2. Episódio 4

O episódio 4 traz a mais bem sucedida crítica ao neoliberalismo presente na série. Seguimos as irmãs Fleabag e Claire num retiro feminino, um presente dado pelo pai delas. Nesse retiro, o silêncio é exigido das mulheres, enquanto são convidadas a refletir e realizar



tarefas como a jardinagem e a limpeza. Concomitantemente, um retiro masculino acontece no mesmo lugar, porém em um bloco separado, no qual é possível ouvir os homens durante suas atividades, que envolvem gritar obscenidades para manequins femininos.

Durante o episódio, as condutoras do retiro usam muito o termo “*mindfulness*”, que numa tradução livre significa “estado de atenção plena”. Uma rápida busca por sites de pesquisa revela que essa expressão está associada ao bem-estar no século XXI, sendo considerado um objetivo a ser alcançado e uma expressão que é associada à meditação e ao budismo, mas também à psicologia cognitiva. A incorporação do termo na rotina de trabalho neoliberal se torna escancarada; argumento que isso é uma estratégia do mercado de trabalho a fim de sanar paliativamente as questões de desvios de atenção e transtornos mentais que ele próprio causou.

Dessa forma, penso que os transtornos de déficits de atenção e a hiperatividade, que aumentam a cada dia, estão diretamente relacionados com o modo de vida capitalista que promove uma inundação de estímulos sensoriais através do entretenimento e do próprio trabalho, que hoje é cada vez mais precarizado e menos especializado, associado ao trabalhador polivalente. Além disso, o estresse e a ansiedade são sintomas também cada vez mais crescentes nos indivíduos e isso também é diretamente relacionado à precarização do trabalho. Assim, a gestão das empresas, cada vez mais voltadas à subjetividade, percebendo o aumento do adoecimento no trabalho, o que implica absenteísmo e prejuízos, passam a difundir uma nova ideologia, que hoje já está presente no linguajar empresarial: o estado de atenção plena no aqui e agora para o aumento da produtividade e da suposta felicidade.

Assim, mesmo que a expressão “*mindfulness*” não se origine em um contexto neoliberal, ela foi apropriada e ressignificada pelo sistema, invocando um comportamento de atenção plena em si e nos arredores, colocando-se como uma prática que auxilia no foco, na produtividade e na saúde mental individual, ignorando os fatores sistêmicos que geram o estresse, a ansiedade e a precariedade. Dessa forma, acredito que *Fleabag* elabora uma crítica interessante ao sistema neoliberal e aos diferentes modos como a ideologia de *mindfulness* é acionada a fim de enquadrar comportamentos masculinos e femininos dentro do neoliberalismo.

No retiro feminino, o silêncio é exigido das participantes e são aconselhadas a deixarem a sua voz ecoar apenas na cabeça e prenderem seus pensamentos em suas mentes para que consigam ser mais atentas. Isso tudo deve acontecer enquanto elas realizam tarefas domésticas, como podar as plantas e limpar o chão, alternando essas atividades com alguns momentos meditativos. Enquanto isso, no retiro masculino, os homens são encorajados a serem homens melhores, primeiro insultando bonecas, sentindo raiva das mulheres que o ultrapassam nos cargos empresariais e depois são incentivados a parabenizá-las e pedir desculpas para elas. Essa

diferença entre o tratamento dos sexos e sua relação com o comportamento num mundo neoliberal representa as condutas incentivadas nos homens e nas mulheres em qualquer esfera da vida.

Não penso que o silêncio das mulheres seja tão incentivado hoje quanto o era nos tempos passados, porém ainda assim é esperado que mulheres, principalmente no meio empresarial e político, recebam críticas caladas, demonstrem uma história de superação que envolva aguentar em silêncio até que cheguem em uma posição de poder suficiente para realizar alguma providência, além do fato de que das mulheres se espera sempre um comportamento racional, ponderado e cuidadoso, pois se forem minimamente impulsivas – da mesma forma que são incentivados os homens – são consideradas “seres da emoção” ou histéricas. Já aos homens, resta que se adequem a essa nova configuração de comportamentos, que cede alguns lugares de comando à população feminina, o que gera raiva, aflorada pelo fato de que têm que aprender a não reproduzir tão escancaradamente os padrões comportamentais de objetificação que eram tão frequentes. Espera-se, então, que eles aprendam, recebendo segundas e terceiras chances e que peçam desculpas por seus atos, mais uma vez atribuindo ao indivíduo a responsabilidade pelo comportamento machista e não ao sistema social patriarcal.

*Fleabag* desafia as regras do retiro várias vezes, quebrando o silêncio, além de mostrar que o exercício da atenção plena já é realizado por ela e, muitas vezes, não representa algo positivo. Durante o exercício de meditação, a instrutora pede que as clientes pensem num momento de barulho e tensão e *Fleabag* lembra de algo que decide não nos mostrar, revelando que o exercício de manter os pensamentos aprisionados em sua cabeça já é frequente para a protagonista, que internalizou a lógica liberal mesmo no contexto mais íntimo de dor e luto. Quando a instrutora pede para que pensem em algo leve, a personagem lembra de Boo e da relação de amizade e de amor que compartilhavam, mostrando que o ato de repartir experiências, contextos e pensamentos, principalmente no contexto feminino, é extremamente significativo para uma vivência saudável e possivelmente transformadora.

Assim, nesse episódio, Phoebe Waller-Bridge consegue tecer uma crítica relevante para a opressão feminina no contexto neoliberal, apontando com humor o modo como o neoliberalismo reproduz as desigualdades de gênero e a opressão feminina, mostrando mais uma vez como a mulher parece ser o sujeito neoliberal perfeito, sempre incentivada a manter uma alta vigilância sobre sua aparência, seu comportamento e até mesmo sobre o que deve ou não pensar.

### 3.4 OUTROS ELEMENTOS DA SÉRIE

A partir do estudo da série, penso ser possível abordar a complexidade dos temas relativos ao pós-feminismo em *Fleabag* e os relacionar com os contextos sociais e culturais, tomando outros eventos ilustrativos das questões abordadas na pesquisa, que não necessariamente são eventos presentes em um único episódio, mas que se espriam durante a trama das temporadas.

O primeiro dos elementos que considero relevante é a relação entre Boo e Fleabag e a maneira como é retratada na série.

Todas as interações que observamos entre elas se dão na forma de *flashback*, ou seja, Fleabag narra uma memória, já que Boo está morta. Porém os momentos entre Fleabag e Hillary também podem ser considerados uma projeção dessa relação de amizade, já que a porquinho-da-índia sempre é associada à Boo. Percebemos que o luto que a protagonista vive é imenso e isso se reflete na solidão e no cinismo da personagem, afinal, Boo era sua melhor amiga. Nas cenas entre as duas amigas, observamos que Fleabag não quebra a quarta parede nenhuma vez, demonstrando que, em sua relação com Boo, ela estava inteira nas conversas, sem analisar ou julgar o que a outra pessoa iria falar, ou retrucar mentalmente com comentários irônicos já que ela tinha liberdade de falar diretamente com Boo.

Penso ser relevante mobilizar o conceito de *continuum* lésbico, de Adrienne Rich (2010), para explicar o porquê de acreditar que a relação entre Boo e Fleabag seja representante de um vínculo entre mulheres que é positiva para um feminismo comprometido com a mudança material nas condições de opressão de gênero. De acordo com Rich (2010), o *continuum* lésbico faz parte de toda e qualquer vivência feminina, podendo estas estarem ora dentro ora fora desse espectro, mesmo não se identificando como lésbicas. A categoria se refere a qualquer experiência de relações afetivas mantida entre mulheres que gere identificação entre elas, delineando uma vivência profundamente feminina de compreensão e acolhimento, compartilhando opressões, significados e particularidades. Assim, o *continuum* lésbico ajuda na descoberta de uma existência erótica feminina, no sentido de o erótico não estar confinado ao corpo, mas conter sentimento e personalidade. Assim, a heterossexualidade compulsória, que é fundamentalmente opressiva para a experiência de qualquer mulher, seja ela identificada como heterossexual, bissexual ou lésbica, é questionada através dessa experiência profunda entre mulheres.

Rich (2010) entende o *continuum* lésbico como uma importante base para o movimento feminista, pois enxerga a heterossexualidade compulsória como o fundamento para que

mulheres sejam presas e tornadas propriedades sexuais naturais, o que garante aos homens o acesso ao corpo, aos sentimentos e à vida financeira delas. Assim, o *continuum* lésbico se mostra como uma forma de resistência feminina, defendendo que

A identificação entre mulheres é uma fonte de energia e de poder feminino potencial, contido e minimizado pela instituição da heterossexualidade. A negação da realidade e da visibilidade da paixão das mulheres por outras mulheres, da escolha das mulheres por outras como suas aliadas, companheiras de vida e de comunidade, ao se obrigar que tais relações sejam dissimuladas e até desintegradas sob intensa pressão tem representado uma perda incalculável do poder de todas as mulheres em mudar as relações sociais entre os sexos e de cada uma de nós se libertar (Rich, 2010, p. 40).

Acredito que a série retrata com sutileza como a relação entre Fleabag e Boo se torna um porto seguro para as personagens, sendo que os momentos que compartilharam juntas são os que observamos a protagonista sendo genuína, sem mentir para conseguir o que quer e sem racionalizar todo o diálogo, prevendo o que a outra pessoa irá falar ou o que ela dirá, seguindo um fluxo natural e acolhedor entre amigas. Nesse sentido, observamos Fleabag feliz, aceitando que a critiquem sem recorrer ao humor, ou se expressando e cantando a plenos pulmões. Porém isso tudo é arruinado devido à heterossexualidade compulsória: Fleabag transa com o namorado de Boo, e Boo descobre que ele a traiu, porém não fica claro se ela sabe que foi com a melhor amiga.

Outro tópico que gostaria de mencionar, ainda relativo à personagem Boo, é a fascinação com os porquinhos da índia, tamanha que se tornou o tema da cafeteria das amigas. O que me fez refletir sobre essa questão foi o artigo “*Bad feminism: On Queer-Feminist Reliability and the Production of Truth in Fleabag*”<sup>4</sup>, de William J. Simmons (2020). Simmons (2020) analisa o fator identificável (*relatable*) da protagonista, ou seja, o fato de que Fleabag traz em sua personagem um apelo para a identificação individual, fazendo com que os telespectadores da série se reconheçam na personagem, mas de diferentes formas, razão pela qual a série se tornou um sucesso.

Para Simmons (2020), homem gay, a série apresenta características queer e esse elemento fez com que tantos membros da comunidade LGBTQI+ se identificassem com Fleabag (além da bissexualidade da protagonista). A característica *queer* na série se revela por meio das expressões de amor através de formas não normativas, como no apego à Hillary – a porquinha da índia de Boo –, que, de acordo com o autor, é similar ao apego que os membros da comunidade gay têm com algumas divas POP ou filmes específicos, pois representam uma forma de vida e de cotidiano que espelham as vivências *queer*, que invocam popularidade,

---

<sup>4</sup> *Mal feminismo: sobre a confiabilidade do Feminismo-Queer e a produção da Verdade em Fleabag* (Tradução nossa).

humor, mistério, excesso ou estranheza, códigos que ressoam com as dificuldades de se encaixar socialmente sendo gays, lésbicas, transsexuais, bissexuais, assexuais ou qualquer outro membro da comunidade. Esse amor dedicado à obsessão por algo, seja um animal, uma série de TV, ou uma cantora, é relevante para a análise da representatividade *queer*, pois ela pode ser vista por outros como compulsiva ou insistente, principalmente pelos heterossexuais, já que são contemplados com uma representatividade constante, uma vez que o mundo teria sido feito para eles e por eles.

Outro aspecto relevante da série é a representação da maternidade, por meio da estátua e da figura dos seios. No artigo “*Both absent and omnipresent: the dead mother in Fleabag*”<sup>5</sup>, Joanna Wilson-Scott (2020) investiga a presença da mãe da protagonista Fleabag, que, mesmo nunca tendo aparecido, é uma presença importante para o enredo. Scott (2020) menciona o peso sobre as mães que abandonam e que se tornam rechaçadas pela sociedade por não terem cumprido um papel que é visto socialmente como natural para as mulheres. Esse julgamento é tão intenso que se estende até mesmo para as mães falecidas que recebem a culpa de traumatizarem os filhos, mesmo estando mortas. O fato de que a mãe faleceu por causa do câncer de mama é sempre mencionado e a presença de peitos durante a série pode representar o fato de que o luto pela mãe ainda não foi processado pela protagonista, que muitas vezes associa a mãe à feminilidade e aos seios fartos. Assim, acredito que uma das interpretações sobre a figura da estátua, presente no enredo das duas temporadas de *Fleabag* tem relação com a feminilidade e com a mãe de Fleabag, sendo resignificada de acordo com contextos: enquanto pode ser vista como uma figura imanente e decorativa, Fleabag a rouba e a toma para si, dando vida para a estátua, demonstrando o quanto as interpretações sobre a feminilidade podem ser diversas, afinal de contas é uma categoria construída socialmente, sujeita às mudanças culturais e políticas.

Ainda sobre a representação da maternidade, podemos refletir sobre o aborto espontâneo sofrido por Claire, no início da segunda temporada. A narrativa do aborto está recheada de comportamentos associados ao neoliberalismo e ao sujeito neoliberal – Claire, que pratica a autovigilância constante – sendo que após descobrir o aborto, a personagem apenas volta para a mesa de jantar em que estava e começa a beber como se nada houvesse acontecido. O argumento sustentado por Martin, que acreditava que Fleabag era quem tinha sofrido o aborto, de que o acontecimento era uma escolha individual do bebê de não a ter como mãe, indica que a tendência é sempre preocupar-se mais com o feto do que com a saúde da mãe, uma

---

<sup>5</sup> *Ausente e Onipresente: a mãe morta em Fleabag* (tradução nossa).

vez que ninguém se preocupa em levar a protagonista ao hospital para checar se está tudo bem. No decorrer da temporada, observamos que mesmo abalada, Claire se sente aliviada de não estar carregando o bebê de seu marido, o que pode ser tomado como um exemplo de como a série consegue desnaturalizar o papel de mãe e de esposa, sem reduzir o aborto a uma coisa boa, mas pontuando que, quando acontece, pode livrar uma mulher de um relacionamento que já não quer mais estar, e livrá-la da vida de mãe, apresentando que a maternidade não é um sonho idealizado inerente ao sexo feminino, mas sim uma categoria social criada para manter mulheres na esfera doméstica.

Um dos pontos que cabe ainda discutir é a mudança na personagem Fleabag da primeira temporada para a segunda. Durante a primeira temporada, observamos a protagonista imersa no luto, para que no final da temporada ela se encontre em seu momento mais dramático, após ter manifestado a culpa de ter traído sua melhor amiga e de ter brigado com sua irmã e com seu pai. Na segunda temporada, percebemos que depois de conseguir manter seu negócio por meio de um empréstimo, Fleabag passa a ser mais cuidadosa com o corpo e com seu modo de vida, tentando fazer com que o seu exterior seja um reflexo de seu interior, que precisa de cuidado. Assim, a protagonista parece colocar em prática a ideia neoliberal de associação entre o controle vigilante do corpo e o status feminino adequado às expectativas sociais sobre seu gênero.

Por fim, passo a analisar a série e a categoria “hétero-pessimismo” em diálogo com o artigo “*The affective life of heterosexuality: heteropessimism and postfeminism in Fleabag*”, de Billy Holzberg e Aura Lehtonen (2021). Os autores pesquisam o “hétero-pessimismo” de acordo com o conceito de Indiana Seresin, entendido como desfiliações performativas com a heterossexualidade, expressadas na forma de arrependimento, vergonha ou desesperança em relação à experiência heterossexual. Esse fenômeno não é específico de um gênero. Um exemplo constante nas redes sociais, é a existência de piadas sobre homens que expressam desgosto por suas esposas. Porém o que se discute no artigo é a crescente presença feminina dentro das práticas hétero-pessimistas, apresentando seu descontentamento com os homens heterossexuais e a associação desse comportamento com críticas ao patriarcado.

Os autores afirmam que essa categoria está presente em quase todos os momentos de *Fleabag*. Interpretam até mesmo a quebra da quarta parede pela protagonista como uma forma de escape da realidade, por meio da qual Fleabag nos convidaria a julgar e racionalizar os relacionamentos heterossexuais a sua volta. Essa teoria é reforçada pelo fato de que a quebra da quarta parede não ocorre nos momentos de união e empatia entre as personagens femininas, como nos *flashbacks* entre Fleabag e Boo ou nos momentos de conexão profunda entre Fleabag e Claire. Porém, Holzberg e Lehtonen afirmam que a série, mesmo criticando a

heterossexualidade, ainda mantém certo apego a ela, recusando-se a experimentar outras formas de relacionar-se romanticamente, muitas vezes construindo a heterossexualidade como inevitável.

Isso se mostra mesmo quando observamos *Fleabag* demonstrando interesse sexual por outras mulheres, o que ocorre no primeiro episódio da primeira temporada, no qual ela encontra uma mulher embriagada e com os peitos para fora da blusa, oferecendo ajuda e depois propondo que ela volte para casa com ela – acontecimento que se segue com a mulher chamando Fleabag de “homem safadinho”. O outro momento em que Fleabag demonstra a sua não nomeada bissexualidade ocorre na segunda temporada, quando ajuda Claire a organizar um evento de premiação para a melhor mulher nos negócios, em que a ganhadora é Belinda, que recebe a estátua de sua madrasta como prêmio. Quando vai embora, Fleabag a persegue para recuperar a obra de arte e posteriormente as duas saem para beber juntas.

Observa-se, então, que mesmo quando os moldes de sexualidade fogem do padrão na série, identifica-se uma binaridade no que se refere aos comportamentos que são normalizados para homens e mulheres, colocando Fleabag em situações nas quais ela se confunde com um homem, convidando uma mulher bêbada para casa ou perseguindo uma mulher na rua.

A figura do padre é emblemática para essa interpretação, uma vez que a narrativa da segunda temporada parece mostrar a heterossexualidade convencional como destino final para as mulheres, mesmo quando ela aparece através da busca pelo irrealizável, que é um homem celibatário.

Dessa forma, os autores apontam o hétero-pessimismo em *Fleabag* como o último estado conhecido do pós-feminismo, colocando a crítica à feminilidade e à heterossexualidade neoliberal junto às posições antiinspiracionistas – ou pessimistas – como uma expressão das pressões da classe média branca heteronormativa. Para eles, a série se destaca por quebrar as expectativas sobre o comportamento da feminilidade da classe média branca, ainda que ofereça pouca leitura política sobre o feminismo de fato, o que pode obscurecer as violências de outras experiências da feminilidade, como a luta das mulheres negras, lésbicas ou transexuais. Além disso, a série continua promovendo o apego a certas estruturas da heterossexualidade, mesmo criticando-a, oferecendo uma crítica que não remedia, apenas oferece um modo de existência através daquilo que critica.

### 3.5. FLEABAG É FEMINISTA?

Para responder a essa pergunta, primeiro é necessário delinear qual concepção de feminismo orienta nossa perspectiva, qual seja um feminismo que valoriza a política de transformação e emancipação das mulheres.

Existem diversas expressões do feminismo que considero relevantes para a emancipação material das mulheres, porém parto do feminismo revolucionário e anticapitalista, podendo ser enquadrados o feminismo marxista, materialista ou para os 99%.

A primeira autora que apresento para a investigação de um feminismo politicamente revolucionário é Simone De Beauvoir, feminista existencialista que cunhou uma das principais bases teóricas para as críticas do marxismo à opressão feminina: a teoria das mulheres como segundo sexo. Beauvoir constrói o argumento de que as mulheres foram produzidas culturalmente com base da ideia do outro, ou seja, os homens foram construídos como sujeitos e as mulheres foram construídas por meio do homem, correspondendo à sua negação. A linha existencialista que a autora trabalha envolve uma concepção antiessencialista da vida, o que significa que as essências – uma categoria que determina a existência antes mesmo dela ocorrer – devem servir apenas aos objetos e não aos seres humanos, que concebem sua essência com base na existência. Porém, as mulheres foram concebidas como objeto, relegadas a uma situação de imanência e passividade, sendo configuradas a comportar-se de maneiras culturalmente construídas, porém historicamente naturalizadas e nomeadas como a natureza feminina, enquanto aos homens é oferecido um lugar de transcendência, de sujeito ativo que vai além da natureza, sendo responsáveis pela construção e criação.

Simone De Beauvoir critica a visão de Engels sobre a origem da opressão feminina, discordando que o surgimento da propriedade privada tenha sido o princípio dessa opressão, defendendo que o patriarcado deve ser estudado e combatido conforme suas particularidades. Mesmo não convergindo sobre as origens da opressão de gênero, é possível afirmar que assim como o materialismo histórico o faz, a linha existencialista de Beauvoir desnaturaliza aquilo que é considerado essencial na vivência feminina, oferecendo uma interpretação de que a existência do patriarcado na qualidade de classe domina e oprime as mulheres.

De acordo com a autora, compreende-se, então, que ser mulher é uma construção cultural como o segundo sexo, sexo esse que sofre de uma opressão específica, já que, além de estar confinado à natureza, ao corpo e à reprodução, envolve uma relação constante e de dependência mútua com o seu opressor. Dito de outro modo, à medida que a reprodução da espécie depende dessa relação, é mais difícil conceber um futuro sem machos, do que um futuro



em que a burguesia não exista mais. Portanto, Beauvoir reflete em sua obra *O Segundo Sexo* que a reprodução da espécie é um fato de ordem biológica, enquanto a opressão das mulheres é de ordem cultural e social, mostrando que o privilégio biológico, assim como a ideologia da natureza, é uma justificativa para manter a opressão dos homens sobre as mulheres.

Dessa forma, a extinção do homem como macho, além de inviável, não representa uma solução para o feminismo, já que a libertação das mulheres provém da eliminação do patriarcado como grupo social e da diluição de todo e qualquer mecanismo de poder ou discurso que mantém mulheres na esfera da natureza e não na esfera da cultura. Ao romper com a eternidade das essências das categorias de feminino e de masculino,

a filósofa termina o livro recorrendo explicitamente a Marx, resgatando a ideia de que a dominação do homem sobre a mulher é expressão da sua própria degradação como ser humano. Dessa forma, conclui a autora, somente uma solidariedade inequívoca entre homens e mulheres poderá libertar o segundo sexo. (Bonnet, 2020, p. 376).

Esta tese, aqui resumida, é relevante para o feminismo que nasceu posteriormente, uma vez que Simone De Beauvoir volta seu olhar para as raízes da opressão sobre o segundo sexo, ponderando não apenas situações específicas e historicamente condicionadas, mas apresentando uma teoria concisa sobre a origem cultural da opressão de gênero. Porém, observa-se que a teoria não é completa, uma vez que Beauvoir não se aprofunda na investigação da existência de múltiplas realidades entre as mulheres. Ela reconhece que não somos homogêneas, mas não discute as opressões específicas que assolam as mulheres negras, colonizadas ou transsexuais, que preocupam as feministas materialistas e marxistas.

Para os fins dessa pesquisa, escolho apresentar as teses do feminismo marxista, tomando do livro *Feminismo para os 99%: um manifesto*, de Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser (2019). O prefácio à edição brasileira, de Talíria Petrone, narra a urgência de um feminismo politicamente transformador e inclusivo, que seja engajado com todas as pautas que contribuem para o fim da opressão de mulheres, como o anticapitalismo, o antirracismo, o ecossocialismo, a antiLGBTfobia, o anticolonialismo e o internacionalismo. Dessa maneira, o feminismo que liberta é aquele que articula classe, raça e gênero, ao contrário dos feminismos de ordem capitalista, corporativa e liberal, que, além de não acolherem a diversidade entre mulheres, perpetuando a concepção universalista – ou essencial – de mulher, ignoram as raízes das opressões de classe que estão intrinsecamente interligadas às de gênero.

As autoras apontam para a falência do feminismo liberal, chamando atenção para uma onda de feminismo combativo que surge com a retomada das greves feministas, que clamam por uma sociedade livre da opressão sexista com bases anticapitalistas. De acordo com elas, o

feminismo corporativo se mostrou desastroso com sua política de microcrédito implantada no Sul global, que, em busca de empoderar mulheres através do empréstimo de dinheiro, resultou no descrédito financeiro de mulheres trabalhadoras, além de dívidas consideráveis. Chamando atenção para as atividades realizadas pelas mulheres, pelas quais o capital não remunera, as novas greves feministas são capazes de superar a divisão entre política identitária e política de classe, que jamais deveriam ter sido dissociadas, embora foi o que ocorrera com a ascensão do discurso do feminismo neoliberal.

Arruza, Bhattacharya e Fraser defendem que a grande mídia apresenta o movimento feminista como se fosse unicamente o feminismo neoliberal, que além de não apresentar soluções para a opressão de gênero, faz parte do problema, uma vez que se dedica à ascensão de uma minoria de mulheres – brancas, ricas, cisgênero e heterossexuais – para cargos corporativos de poder e chama isso de empoderamento, recusando-se a debater sobre as condições socioeconômicas que limitam a liberdade da maioria das mulheres, que certamente continuam sendo exploradas, mesmo com a ascensão econômica dessas poucas outras. Assim, o feminismo liberal se apresenta como favorável ao avanço individual de mulheres específicas, ignorando o coletivismo necessário para a luta.

Então, um feminismo politicamente consequente está envolto em questões não apenas ditas como questões de mulheres, mas com toda e qualquer opressão e exploração que favoreça ao patriarcado e ao capitalismo. O feminismo que nos interessa, por exemplo, preocupa-se com a legalização do aborto, desde que esteja comprometida com a implantação de um sistema universal e gratuito de saúde pública, que suporte à reprodução social redesenhada para um amplo leque de famílias e uniões afetivas. Isso porque, muitas vezes, essa pauta não envolve a discussão sobre atingir as mulheres de todas as classes, por não conseguirem pagar pelo serviço.

Para as autoras, o capitalismo sempre tentou controlar a sexualidade dos indivíduos e fez isso através de diversas maneiras durante os anos. No momento em que o sistema está cada vez mais moldado pelas finanças e se desprende da família para se manter, ele não é mais oposto aos arranjos de sexualidade e gêneros *queer* na medida em que podem associar essas categorias ao consumo e ao individualismo. Dessa forma, não é difícil encontrar filmes com personagens femininos, negros ou LGBTQ+ como protagonistas, porém majoritariamente moldados com base em comportamentos adequados à regularização do Estado e favoráveis ao capital, representando mulheres como proprietárias de sua própria sexualidade, mas que ainda aceitam ser enquadradas dentro dos padrões de escolha dos homens ou mostrando homossexuais que são definidos primordialmente pelo seu padrão de consumo, estilo de roupas e de vida. Essas representações são tomadas como progressistas, contrárias a uma onda de

reacionarismo sexual normalmente associada à religião, porém nada mais são do que um enquadro no modo de vida liberal capitalista, uma vez que ainda perpetuam essencializações repaginadas sobre as categorias sociais mulheres, *queer*, bissexuais, gays e lésbicas.

Dessa forma, as autoras associam o capitalismo ao patriarcado, afirmando que, mesmo que a opressão de mulheres já existisse, o capitalismo se apropriou do patriarcalismo e reinventou a opressão das mulheres.

Por fim, tomo a obra de Judith Butler, que, embora não se enquadre no feminismo materialista, mas na teoria *queer*, é relevante pois está comprometida com a desnaturalização do gênero. A autora, ao refletir sobre o termo heterossexualidade compulsória, fundado por Adrienne Rich, questiona a existência de uma identidade feminina única, que tem que se enquadrar em moldes heterossexuais, sempre se adequando à passividade, à ternura, ao cuidado e à delicadeza. Segundo a autora, teórica do feminismo lésbico, a categoria social feminilidade deve ser totalmente desconstruída, pois é responsável por nos manter na esfera da natureza, imanente e doméstica. Assim, Butler discute a heterossexualização do desejo, que representa o fato de que fomos condicionadas ou socializadas para nos enquadrarmos nas relações que envolvem a sexualidade por meio de padrões binários, o que significa que até mesmo em relações lésbicas é esperado que exista um polo masculino e um polo feminino de comportamentos e o que foge disso é considerado anormal.

Apresentados esses pontos que considero relevantes para o entendimento do que é um feminismo comprometido com a libertação das opressões de gênero, analisemos a série *Fleabag* fundamentados no que já foi apresentado sobre a série.

É fato que uma forma midiática não pode ser considerada materialmente revolucionária, uma vez que se enquadra no campo da superestrutura, ou seja, da ideologia. Porém isso não impede que as obras de arte não apresentem rupturas com a ordem estabelecida representando modelos que criticam o *status quo*. Dessa forma, acredito que *Fleabag* consegue abarcar em sua narrativa tanto momentos críticos ao sistema patriarcal quanto situações que reforçam a opressão de gênero em seu período neoliberal.

O fato de a série se enquadrar numa sensibilidade pós-feminista parece-me um indicativo do afastamento daquilo que nomeei ser um feminismo comprometido com a libertação material das mulheres, uma vez que essa lógica está intrínseca numa realidade neoliberal. Observa-se uma aproximação entre *Fleabag* e os interesses do capital no fato de que as personagens da série tentam atingir padrões de beleza e de comportamento aceitáveis para a conquista dos homens; na transição para a segunda temporada, na qual a vida de *Fleabag* sofre uma mudança radical devido ao empréstimo de um banco, para que seu café passe a ser bem-

sucedido; e até mesmo na representação da heterossexualidade da protagonista, que mesmo tentando se relacionar com algumas mulheres ou invertendo os papéis de gênero dentro de uma relação heterossexual, ainda perpetua a noção binária de homem e mulher dentro da esfera relacional, o que contribui para a continuidade das opressões de gênero.

A dificuldade do tema se dá principalmente pelo uso da ironia e do cinismo na série, que torna possível a coexistência de dois discursos ao mesmo tempo: daquele que afirma as opressões e daquele que as nega, através do humor. A análise da forma narrativa será feita no próximo capítulo, mas é importante pontuar esse paradoxo, pois assim percebemos onde se situa a crítica em *Fleabag*, tornando-a uma série que valoriza ideais feministas em algum nível.

Acredito que o sucesso de *Fleabag* em questionar o *status quo* se alicerça em dois pontos. O primeiro deles é na crítica às narrativas motivacionais, típicas do neoliberalismo, que além de supervalorizarem a meritocracia em detrimento da igualdade, reproduzem uma lógica de diferenciação nos discursos para mulheres e para homens, sendo que as mulheres são associadas às narrativas de valorização do “feminino”, tais como praticar atividades que fazem o corpo estar saudável (e se adequar aos padrões de beleza impostos), e administração das emoções de forma silenciosa e individual; enquanto para os homens são afirmadas as práticas de explosão das emoções, principalmente a raiva.

O segundo ponto que considero positivo para a representação de uma crítica ao sistema patriarcal é que, mesmo *Fleabag* contribuindo para a reprodução de uma narrativa com centralidade na heterossexualização do desejo, que antes de tudo promove a anormalidade daquilo que foge aos padrões heterossexuais, a protagonista consegue transmitir a anormalidade que está dentro da própria heterossexualidade no desejo, mostrando que o sexo compulsório, com base no empoderamento individual pode estar intrinsecamente interligado a vivências traumáticas. Dessa forma, pelo fato de a série ter se tornado mundialmente conhecida pela identificação do público com a personagem principal, é possível questionar se não haveria uma insatisfação com a heterossexualidade compulsória e com os efeitos do feminismo neoliberal sobre a vivência das mulheres. Contudo, a série deixa a desejar, à medida que não redireciona esse sentimento de raiva e dor para a ação de transformar a materialidade dessa opressão.

A série mostra-se relevante, afinal, não porque incentiva a mobilização de mulheres em prol da busca pela libertação de gênero, mas por oferecer ferramentas de análise dos elementos midiáticos que promovem identificação com as mulheres, uma vez que se tornou popular e é referenciada como um expoente do feminismo atual. Como observamos, Rosalind Gill defende a categoria pós-feminismo como uma sensibilidade que auxilia as teóricas a investigarem os rumos que a mídia tomou na representação de mulheres, tendo resultados positivos ou negativos

na desnaturalização da feminilidade. *Fleabag* oferece, na minha perspectiva, exatamente o mesmo, por se enquadrar nessa sensibilidade.

Dessa forma, *Fleabag* não se mostra como um novo modelo de representação do feminismo na mídia, já que observamos que a série reproduz elementos que se adequam ao pós-feminismo e ao neoliberalismo, que ao transformar os hábitos culturais da sociedade ocidental, impondo a ideologia do *mindfulness*, da autovigilância constante e da precariedade no trabalho, conseguiu absorver alguns valores da luta contra a opressão de gênero em seu discurso, fazendo-os se adequarem à lógica do sistema. Como já dito anteriormente, não cabe à superestrutura social comportar as lutas materiais da sociedade e, se estamos comprometidas com uma luta emancipatória, as batalhas devem ser travadas materialmente através da superação do capitalismo.

Todavia, enquanto o feminismo para os 99% não se concretiza como realidade para todas as mulheres oprimidas, cabe a nós pesquisadoras analisarmos as formas como a mídia neoliberal se apropria dos discursos feministas para esvaziá-los de sua seriedade política. Assim, mesmo delineando que *Fleabag* tem elementos potencialmente feministas, a lógica de tensão e de duplicidade do discurso é constituinte da sensibilidade pós-feminista, que é fundamentalmente neoliberal, portanto, a divisão entre feminismo real e feminismo comercial deve ser primordial nessa análise, enquadrando a série como pertencente ao segundo tipo, devido a todas as investigações já feitas – desde sua disponibilidade na *Amazon Prime* até a identificação do seriado como pós-feminista.

A hipótese de que a representação irônica sobre a percepção feminina se traduziria para uma nova forma de interpretação e manifestação do feminismo, que corresponderia a uma interiorização do movimento, está parcialmente verificada, pois de fato a ironia presente em *Fleabag* faz com que confundamos a série com uma atualizada forma de retrato da condição das mulheres na TV, porém, essas condições já se mostravam desde os anos 2000, com o pós-feminismo. A aparente crítica ao pós-feminismo em *Fleabag* nada mais é do que um expoente dessa mesma forma, uma vez que as tensões e a ironia são características fundantes dessa sensibilidade, como já defendido.

Então, mesmo que o pessimismo latente na personagem *Fleabag* se apresente como um fator novo na representação midiática das mulheres, isso não faz a série imune à sensibilidade pós-feminista. Inclusive o pessimismo e a ironia, fatores que serão trabalhados mais profundamente no terceiro capítulo desta monografia, podem contribuir para o afastamento dos movimentos sociais de um engajamento político que de fato mobilize a emancipação, mais uma vez favorecendo o sistema capitalista.

Defino a série como uma representante da sensibilidade pós-feminista, alinhada com alguns valores neoliberais, mas com rompantes de críticas ácidas a algumas das instituições que sustentam a opressão de gênero, produzindo reflexões relevantes, mas ainda pertencente à lógica do neoliberalismo.

### 3.6. EXISTEM NOVAS TENDÊNCIAS DO FEMINISMO, ENTÃO?

Definido o pós-feminismo e caracterizada a série *Fleabag* como uma de suas expressões, resta uma indagação: o que faz a série tão querida pelo público? Essa questão norteou a elaboração da minha hipótese inicial segundo a qual *Fleabag* representaria uma nova tendência dentro da representação do feminismo na mídia.

*Fleabag* tem sido um sucesso e gerado identificação entre mulheres por múltiplos motivos, alguns mais objetivos e outros menos aparentes. Dentre os motivos mais objetivos está o fato de que Phoebe Waller-Bridge conseguiu fazer uma personagem com desenvolvimento e profundidade, nunca reduzindo-a a estereótipos ou fazendo com que todas as suas ações fossem embasadas em elementos de personalidade já apresentados para o público. Há momentos de surpresa, mas nunca uma surpresa aleatória ou que caísse nos moldes de um clichê, além de usar a quebra da quarta parede de uma forma diferente do usual e roteirizar diálogos ora engraçados, ora profundos, mas sempre com coerência e significações relevantes para a trama.

Quanto ao sucesso da série e sua relação com a cultura da sociedade ocidental, é possível elencar algumas hipóteses. O fato de a protagonista apresentar características consideradas pós-feministas, uma sensibilidade que se constitui culturalmente desde os anos 1990, pode gerar uma identificação entre mulheres e a personagem *Fleabag*, já que a protagonista vive de acordo com padrões culturais vivenciados pela população de classe média, branca, eurocêntrica há quase duas décadas. Mesmo que observemos uma retomada de valores materialistas dentro do movimento feminista, o pós-feminismo, alinhado a perspectivas neoliberais, é dominante na mídia televisiva mundial, fazendo com que seja o tipo de sensibilidade feminista que esteja mais alastrada entre mulheres, que muitas vezes sequer têm contato, através da mídia, com os movimentos grevistas que acontecem na Espanha, por exemplo, apontados por Arruzza, Bhattacharya e Fraser como oposição ao feminismo como serviçal do capitalismo. Isso, junto ao fato amplamente investigado por Adorno, Horkheimer, Marcuse e Benjamin que diz respeito à massificação da cultura através da padronização do conteúdo propagado pela mídia, faz com que entendamos o porquê de tantas pessoas se identificarem com a série.

Como afirmam Adorno (1945), Horkheimer (1945), Marcuse (2015) e Benjamin (2020), a massificação da cultura ocorre por meio da padronização do conteúdo propagado pela mídia. Assim, a indústria do entretenimento, com base em sua lógica de reprodução de um produto (o conteúdo) que, por meio da repetição, faz com que os espectadores passem a naturalizar esse comportamento repetido – lógica melhor explicada no capítulo seguinte – cria mecanismo de reprodução das ações e sentimentos representados. Portanto, a coerência reproduzida massivamente pela mídia produz identificação com ela mesma.

Pensando a teoria frankfurtiana mencionada, vale apresentar também o efeito da expropriação do esquematismo. O esquematismo, para Kant, é uma categoria do sujeito que corresponde à capacidade que ele tem de classificar, ordenar e racionalizar eventos com base nos dados sensíveis acessíveis a esse indivíduo, ou seja, é o entendimento de, através da reunião de dados sensíveis conjunturais e específicos que temos, conseguirmos determinar o que pode vir em seguida. A indústria cultural, por meio da padronização de seus conteúdos, cenas, atores, canções e ambientações tende a roubar do espectador a capacidade de produzir por si mesmo os significados daquilo que está consumindo, o que significa afirmar que a mídia dispõe de alguns dispositivos padrões que já nos informam o que ocorrerá nos próximos momentos daquele filme/música/série. Observemos, por exemplo, um filme de terror, que através da ambientação e trilha sonora nos informa que um susto está chegando; ou uma série de comédia cujas risadas nos informam quando rir; e até mesmo o momento de falha do herói, que ele deve suportar com perseverança e força, pois em poucos momentos essas adversidades serão superadas e o bom comportamento dele diante dos infortúnios será recompensado. Mas o que isso tem a ver com *Fleabag*?

Para responder essa pergunta, é necessário apontar os elementos que *Fleabag* traz de novo para a representação das mulheres na televisão. Supondo que o pós-feminismo é uma sensibilidade criticada em muitos nichos feministas, é relevante pensar sobre o que Phoebe Waller-Bridge fez para que *Fleabag* passasse a ser considerado um objeto de estudo, mesmo entre esses grupos críticos ao pós-feminismo. Penso que esse elemento novo diz respeito ao uso exacerbado da ironia e do pessimismo latente presente na série.

A ironia, já elencada por Rosalind Gill (2007), é um elemento basilar para a sensibilidade pós-feminista, fundamental para envaidecer (*flatter*) (Gill, 2007, p. 159) o espectador pelo fato de que entende os elementos que estão sendo postos, mas ainda consegue se divertir demonstrando seu oposto, além de estabelecer uma distância entre o sujeito e uma crença num discurso específico que impede os juízos passionais, vistos como “chatos” (*uncool/lame*). O que *Fleabag* faz é criticar o sujeito pós-feminista com uso exagerado da ironia

e do pessimismo, que inicialmente pode trazer reflexões que contribuem para o debate de como a opressão das mulheres sofreu alterações, porém além de contribuir com a perpetuação do discurso pós-feminista, mesmo através de sua crítica irônica, *Fleabag* tornou-se um símbolo de identificação, o que faz com que os sentimentos de ironia e pessimismo se alastrem nas mulheres que se identificam como feministas – uma vez que a série é denominada feminista pela mídia – o que, para um movimento social que busca a libertação das opressões, não é um fator positivo.

A questão da identificação é relevante pois, num mundo feito por homens e para homens, que se veem representados constantemente, uma vez que as grandes pessoas de sucesso, as mais ricas e que recebem mais prestígio são homens, a representação de mulheres se torna importante para o empoderamento feminino. O que passa a acontecer, com a ascensão do capitalismo financeiro, é que essa representação ocorre através de meios que favorecem o sistema, incentivando o consumo ou, até mesmo, para que se antecipe, através da expropriação do esquematismo, algumas possibilidades de comportamento contra o *status quo* e os represente de uma forma que não seja uma ameaça à estabilidade do sistema capitalista.

Assim, entendamos como a série *Fleabag* se encaixa no movimento de expropriação do esquematismo e assimilação do sujeito dito feminista ao sistema do capital: como dito na introdução, identifiquei *Fleabag* como expoente de uma sensibilidade que louva e faz graça do feminismo ao mesmo tempo, usando o pessimismo como ferramenta para tais ações. A série de Phoebe Waller-Brigde não é a única que faz isso, sendo que existe até mesmo um nome para protagonistas como *Fleabag*: as garotas precárias. Gabrielly Caroline Carvalho, em seu Trabalho de Conclusão de Curso, usa o conceito de Rebecca Wanzo para definir o que é a comédia das garotas precárias

O conceito se resume em uma produção cômica que retrata jovens mulheres que se apresentam inseguranças em suas vidas econômicas e em outras áreas da vida. Além de *Fleabag* e *Insecure*, outros exemplos de produções deste tipo são *Girls* (HBO: 2012-2017) e *Chewing Gum* (E4: 2015-2017) (Wanzo, *apud* Carvalho, 2022, p.43.).

O fato de que esse gênero, dentro das séries televisivas, tenha se tornado popular, indica que existe algum interesse capitalista no investimento de produções como essas e isso demonstra que alguma forma de expropriação do esquematismo esteja ocorrendo. Acredito que o fato de que esses seriados, mesmo representando dores e opressões reais, normalizam uma forma de lidar com a opressão masculina através do humor e da ironia, afastando cada vez mais as mulheres de um ativismo sério e revolucionário, é uma das razões pelas quais a popularização desse modelo midiático esteja sendo incentivada. Esses elementos já tinham sido identificados numa sensibilidade pós-feminista, porém o fato de que criticam estruturas dominantes de poder,



como o racismo e o neoliberalismo, fazem com que inaugurem um estilo ainda mais irônico entre as obras pós-feministas.

Em síntese, o conjunto desses fatores enquadram *Fleabag* em outra relação com o pós-feminismo, comparada às series pós-feministas mais antigas como *Sex And The City* e *O diário de Bridget Jones*, à medida que existe nela uma crítica irônica ao sistema neoliberal. Além disso, uma certa descrença relativa ao futuro do feminismo, mostrada por meio de um pessimismo exagerado, traz um fator novo a ser analisado na mídia pós-feminista atual. O pessimismo, conduta moral ou metafísica daquele que espera o pior, foi lido como uma resposta à morte de Deus, indicada por Nietzsche; à morte das metanarrativas afirmada pelos teóricos pós-modernos; e à crítica ao positivismo que, após a ascensão de um pensamento decolonial, mostrou-se uma narrativa eurocentrista e altamente questionada.

A discussão aqui apresentada é de ordem metafísica, pertencente ao domínio da Filosofia. Todavia, busco identificar as implicações materiais da valorização do pessimismo, que acredito ter relação direta com o antimarxismo e a conformidade com o sistema capitalista, uma vez que, objetivamente, o pessimismo nada mais é do que uma filosofia moral, que se dá na ordem do discurso, não apresentando solução para nenhuma querela social.

O pessimismo em excesso, então, tira do sujeito todo e qualquer ímpeto de transformação, pois mesmo havendo desejo de que as coisas mudem, não existe um motivo para ação estruturada. Nesse contexto, as premissas defendidas por Marx de transformação da infraestrutura e de que cabe à filosofia transformar o mundo e não apenas o interpretar, tornam-se esquecidas por meio do discurso propagado nas grandes mídias.

Delineadas as novidades que *Fleabag* traz para a interpretação da sensibilidade pós-feminista, resta identificar as consequências da ironia exacerbada na materialidade da luta feminista, bem como aprofundar a discussão sobre a indústria cultural e a paralisia da crítica, ou seja, a falência desta.

## IDEOLOGIA E IRONIA – Uma análise da forma

O objetivo deste capítulo da monografia é investigar o papel da ironia na perpetuação da ideologia dominante no capitalismo. Parto de autores frankfurtianos, que pensaram o tema da ideologia na sociedade ocidental contemporânea, e de Vladimir Safatle (2008), que discute em sua obra *Cinismo e Falência da Crítica*, especificamente, as questões da ironia e do cinismo e sua relação com a racionalidade que passa a vigorar com a ironização absoluta das condutas e dos valores. Ao final, faço uma análise sobre a retórica da ironia em *Fleabag* e como ela exemplifica a teoria elaborada no capítulo.

O conceito de ideologia para os frankfurtianos é elaborado a partir da discussão sobre o progresso técnico e como a tecnologia transformou a racionalidade ocidental. Segundo Marcuse (1999), na transição do capitalismo industrial para o capitalismo monopolista, houve uma transformação da racionalidade burguesa para a racionalidade instrumental, guiada pelo princípio da eficiência. Essa racionalidade estabeleceu novos padrões de julgamento e fomentou atitudes nos homens que os predispuseram a aceitar os ditames do aparato capitalista, uma vez que seria irracional se opor à eficiência, ao progresso e à produção em larga escala.

A racionalidade instrumental que julga meios e fins está tão intrinsecamente presente nas relações de produção no capitalismo monopolista, representando valores considerados positivos para a sociedade (a eficiência e o progresso), que os homens, ao se perceberem parte dessa lógica, acatam seu lugar dentro do sistema produtivo sem oposição. Ao defenderem essa teoria, os frankfurtianos propõem uma revisão do conceito de ideologia, uma vez que já não é mais necessário ao sistema que se esconda a materialidade das relações de classe e de produção, pelo fato de que se passa a incentivar que os trabalhadores fiquem cientes e satisfeitos com seu lugar dentro do princípio de eficiência e, com base nisso, não tenham motivos para se opor ao sistema. Assim, a ideologia não se mostra mais como falsa consciência, mas corresponde à própria realidade, o que Safatle, referenciando Adorno, (Adorno *apud* Safatle, 2008, p. 93) chama de transparência da sociedade.

No terceiro capítulo de *Dialética do Esclarecimento*, intitulado “A Indústria Cultural: O Esclarecimento como mistificação das massas”, Adorno e Horkheimer (1985) observam que a racionalidade – aqui nomeada “esclarecimento” em função da teoria Kantiana – é o fator que mistifica as classes, ou seja, faz com que aceitem a lógica do capital, assim configurando a fusão da ideologia à realidade. Então, a ideologia não mais se caracteriza como um véu sobre as relações produtivas, mas se engendra no fato de que tudo está gerido sob a lógica da racionalidade instrumental e utilitarista, fazendo com que os fenômenos sociais entoe o

mesmo ritmo de aço (Adorno; Horkheimer, 1945, p. 99) atribuindo um ar de semelhança à cultura contemporânea ocidental. Nesse contexto, a cultura padronizada em escala massificada, a qual chamamos de indústria cultural, torna-se basilar.

A apropriação do esquematismo, apresentada no capítulo anterior como característica da indústria cultural, produz identidades previsíveis e comuns/padronizadas, aspecto que, em escalas massificadas, auxilia na mistificação das classes. Isso ocorre devido à criação e afirmação de tipos na representação da mídia, ou seja, aos tropos de gênero, como romances comédias ou tragédias, bem como em tropos sobre personagens, como a divisão entre vilões, heróis e donzelas. E, com base nesses tipos, são elaborados clichês, criando situações que se repetem e que aparentam pertencer a estilos diferentes, mas entoam a lógica da semelhança e da racionalidade instrumental. Ao mesmo tempo, a falta de estilo é condenada, apresentando um paradoxo:

O conceito do estilo autêntico torna-se transparente na indústria cultural, como um equivalente estético da dominação. (...) A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto. Reduzida ao estilo, ela trai seu segredo, a obediência à hierarquia social. (...) assim, a indústria cultural, o mais inflexível dos estilos, revela-se como a meta do liberalismo, ao qual se censura a falta de estilo (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 107).

Observa-se que a pluralidade de estilos, nesse contexto, é funcional ao capitalismo, pois além de proferirem a lógica da racionalidade instrumental e retirarem do espectador a capacidade de realizar as etapas lógicas por si só, através da expropriação do esquematismo, os tipos criados pela indústria cultural servem para reduzir o público a estatísticas que, posteriormente, são usadas a fim de perpetuar o consumo das massas. Dessa forma, até os artistas que concebem ideias novas devem se integrar à indústria cultural, pois é a única forma de a arte deles sobreviver.

Outro aspecto da teoria frankfurtiana, ainda presente no quarto capítulo de *Dialética do Esclarecimento* (1985) e que corrobora para a construção do argumento que tento delinear sobre os paradoxos e conciliações estabelecidos pela indústria cultural, é o fato de que ela funde o que é considerado arte séria e arte leve, conciliando a cultura da arte e da distração, que se subordina à fórmula falsa da totalidade da indústria cultural (1985, p. 112). De acordo com Adorno e Horkheimer, é devido a essa fusão que o riso surge mesmo quando não há nada de engraçado, e se torna um remédio paliativo oferecido pela indústria do prazer, que prolonga o trabalho nas horas de lazer e promove rigorosa vigilância sobre o prazer sensível. Assim, rir é uma paródia da reconciliação (1985, p. 116), demonstrando que o ato de se divertir representa a conformidade.

Para concluir a apresentação da teoria frankfurtiana necessária para essa análise,

A indústria cultural tem a tendência de se transformar num conjunto de proposições protocolares e, por isso mesmo, no profeta irrefutável da ordem existente. (...) A ideologia fica cindida entre a fotografia de uma vida estupidamente monótona e a mentira nua e crua sobre o seu sentido (...). Para demonstrar a divindade do real, a indústria cultural limita-se a repeti-lo cnicamente (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 122).

A indústria cultural, então, tem o poder de inculcar a ideologia capitalista nos trabalhadores, através da repetição incessante em um formato de lazer e diversão. Dessa forma, os autores afirmam que a ideologia, no capitalismo monopolista, mobiliza discursos vagos e descompromissados, sempre estimulando conceitos opostos e muitas vezes paradoxais a fim de estabelecer uma totalidade, compreendendo-se entre o falso e o verdadeiro, o que bloqueia o discernimento dos indivíduos e mobiliza o cinismo não enquanto valor moral, mas como constituinte da racionalidade geral.

Nesse contexto, a ironia e o cinismo tornam-se categorias chave para a compreensão da racionalidade vigente na cultura ocidental. De acordo com o dicionário online Michaelis, a ironia

Figura pela qual se faz uso de palavras que são o contrário do que realmente se quer dizer, geralmente para demonstrar humor, irritação ou aborrecimento; considerada uma das formas mais complexas de expressão literária, é tida não apenas como uma figura de linguagem ou de pensamento, mas um hábito mental que implica diversas nuances de significados simultâneos ou, ainda, múltiplos significados de uma afirmação ou de um comentário (Michaelis, online, [s/p].)

Pontuar o significado de cinismo é relevante tanto para a reflexão frankfurtiana quanto para a de Safatle. Cinismo é um procedimento que mostra desprezo pelos padrões sociais e morais vigentes (Michaelis, online, [s/p].).

A ironia e o cinismo passam a ser figuras complementares dentro da linguagem e da ideologia no capitalismo monopolista, pelo fato de, por meio do discurso, conceberem numa mesma fala valores opostos e paradoxais, compreendendo-se entre o falso e o verdadeiro. Assim, minam o discurso de oposição ao capitalismo, propagando o ceticismo. Dessa forma, não é estranho que autores como Peter Sloterdijk e Vladimir Safatle utilizem o termo razão cínica, uma vez que a lógica irônica está presente nos próprios fundamentos do capitalismo ocidental contemporâneo, ou seja, consegue de forma transparente evidenciar as relações de poder e os supostos ganhos sociais que os fins capitalistas podem oferecer e, ao mesmo tempo, obliterar as formas críticas e revolucionárias que possam surgir. Tal qual a ironia promove discursos conflitantes, a ideologia também o faz.

A fim de demonstrar os efeitos da racionalidade cínica e a consequente ironização absoluta das condutas e valores, Vladimir Safatle (2008), em *Cinismo e Falência da Crítica*, dialoga com a teoria crítica de Adorno e Horkheimer. Seu objetivo é contextualizar a

transparência da sociedade ocidental nomeada pós-ideológica, identificando essa transparência como obstáculo. Safatle (2008) defende que, ao esgotarem-se as categorias reificação, alienação e falsa consciência, a ideologia permanece existindo, porém rompe com suas causas originais, defendidas por Marx (*apud* SAFATLE, 2008) e, dessa forma, a própria transparência representaria a lógica racional que sustenta a ideologia. A forma encontrada pelo sistema capitalista de perpetuar-se através da ideologia ocorreria através da instauração de uma racionalidade cínica, analisada aqui não como um fator moral, mas como um problema resultado das mudanças estruturais da racionalidade.

Na introdução, Safatle (2008) faz uma taxionomia dos atos de fala duplo, ou seja, aqueles que carregam o paradoxo no seu discurso, assim como o cinismo. O autor tem interesse nos atos de fala indireto, que contam com a ironia e o cinismo, que, para ele, são representantes da racionalidade ocidental contemporânea. O fundamental para compreender a ironia e o cinismo é que, mesmo quando tratados apenas como figuras da retórica, é necessário que quem escuta as falas irônicas compreenda a inadequação que está sendo anunciada, senão corresponderia a um ato de má-fé, não a uma fala irônica, fato que contempla também o cinismo, já que estes não mascaram nenhum discurso, mas o revelam em forma paradoxal.

Identificando as características fundamentais do cinismo e da ironia, o autor faz um paralelo com a teoria hegeliana a fim de demonstrar a relação entre cinismo, ironia e dialética. Safatle (2008) aponta uma questão importante para a presente monografia, demonstrando que a ironia pode facilmente ser confundida com a dialética. Assim, o autor descreve as características fundamentais compartilhadas entre esses dois elementos para depois focar nos fundamentos que separam a crítica irônica da crítica dialética.

Segundo Safatle, tanto a dialética quanto a ironia compreendem e expressam o fato de que a modernidade carrega em si mesma noções que negam ela própria, fundindo esses elementos paradoxais e criando uma conformidade nos homens. Assim, existe uma noção compartilhada da crise de valor da realidade, porém a crítica irônica não produz um valor novo, apenas identifica que o presente não é ideal. Dessa forma, ambas as categorias enunciam a contradição entre efetividade e conceito (Safatle, 2008, p.38), porém apresentam diferenças estruturais: enquanto a dialética apresenta o embate de ideias, utilizando da negação da realidade e do conceito, e promovendo a síntese dessa contradição, a ironia se mostra uma dialética interrompida, como o autor expressa no trecho a seguir:

(...) para Hegel, a problematização irônica do fundamento das expectativas de validade só pode produzir certa ironização geral das condutas, que é figura da perpetuação da crise de legitimidade, maneira de conservar sub *specie ironiae* o que

não tem mais legitimidade no interior das esferas sociais de valores, reduzindo a dimensão dos fenômenos a um jogo negativo de aparências. (...) Por sua vez, a negatividade irônica é vista por Hegel como um bloqueio por não poder passar ao segundo nível da negatividade dialética (Aufhebung); esse nível que, em vez de acomodar-se com o jogo infinito de paradoxos e de passagens, (...) procura produzir um modo de negação que conserva o objeto negado. Ou seja, a ironia seria, ao menos segundo Hegel, uma “dialética bloqueada” (Safatle, 2008, p. 40).

O que se observa, então, é que a ironia não promove a síntese proporcionada pela dialética, que representa a concepção de novas ideias e manejos sociais, permitindo um horizonte revolucionário. Dessa forma, uma perspectiva irônica preserva os ideais que critica, conduzindo ao que Kierkegaard chama de “nada irônico” que corresponde à repetição cética e indefinida daquilo que é indeterminado (KIERKEGAARD, apud SAFATLE, 2008, p. 41).

Essa tese é semelhante à tese frankfurtiana sobre a defesa de valores vazios e descompromissados, frisada pela ideologia nas sociedades contemporâneas, uma vez que o cinismo como forma de esclarecimento (SAFATLE, 2008, p. 42), pensado como a ironização das condutas tem a função de incorporar a crítica nos discursos hegemônicos sem mobilizar uma forma de superação dessas críticas, perdendo a eficácia de mudança das condutas. Assim, a crítica cínica, que incorpora a ironia, torna-se a racionalidade adotada como dominante, uma vez que o capitalismo passa a não temer mais a revelação de seu funcionamento ideológico, já que tem mecanismos de anunciar ele mesmo sua própria lógica e, por ter controle sobre o discurso – aqui vale-se da teoria crítica da indústria cultural –, revelando-a de forma irônica, a dispor de todo o humor que resulta dessa retórica, anulando a força revolucionária que poderia surgir dessa enunciação e invertendo o valor da verdade ao sustentá-la (SAFATLE, 2008, p. 72).

Safatle apresenta a perspectiva de Lyotard sobre um capitalismo cínico que se perpetua por meio da enunciação de práticas que ele mesmo revela, pontuando que a força do sistema vem do fato de que ele não se leva mais a sério, não dependendo mais da crença inquestionável nos conteúdos normativos que o sustentavam, como o racismo, a misoginia e o colonialismo, colocando a ausência de legitimidade e a anomia como as bases que o sustentam. Essa tese se enquadra numa perspectiva pós-moderna de morte das metanarrativas, na qual impera uma crise geral de legitimação. O que Lyotard defende é que a racionalidade cínica passe a ser o discurso que legitima o capitalismo por meio disso.

Em complemento, Safatle (2008) retoma a teoria adorniana para a investigação da ironia na racionalidade cínica, que é vista como ferramenta fundamental na constituição retórica da crítica:

(...) a ironia, em especial aquela que aparece sob a forma da sátira, é compreendida como reação do poder aos imperativos de mudança, e isso em razão de o alvo

privilegiado da sátira ser normalmente a “decadência dos costumes”. A crítica que se serve da ironia seria vinculada à lógica da conservação porque seu critério de orientação “é sempre o critério ameaçado pelo progresso; este permanece pressuposto como ideologia imperante, a tal ponto que o fenômeno que foge à regra é rejeitado, sem que se lhe faça a justiça de uma discussão racional”. Ela se orientaria, assim, através de um “acordo transcendental imanente”, de um senso comum nunca colocado em causa (Safatle, 2008, p. 95).

Dessa forma, a crítica cínica e irônica é responsável por fazer graça daqueles que fazem graça dela, assumindo uma autopercepção que já está previamente feita e transformada em algo satírico, o que permite a continuidade do sistema sem sofrer oposição. O enraizamento substancial das crenças e posições ideológicas é abandonado completamente nesse contexto, pois tudo é flexível, alvo do humor irônico e sujeito à incorporação ao aparato capitalista. Assim,

(...) atualmente os sujeitos não são mais chamados a identificar-se com tipos ideais construídos a partir de identidades fixas e determinadas, o que exigiria engajamentos e certa ética da convicção. Na verdade, eles são cada vez mais chamados a sustentar identificações irônicas, ou seja, identificações nas quais, a todo momento, os sujeitos afirmam sua distância em relação àquilo que estão representando ou, ainda, em relação a suas próprias ações (Safatle, 2008, p. 104).

Após a exposição das duas teorias relevantes para a reflexão sobre a ironia no contexto contemporâneo, vale pensar o feminismo nesse contexto e a série *Fleabag*. O movimento feminista tem sido incorporado no discurso hegemônico da indústria cultural. Através da absorção de valores considerados feministas na mídia em geral, observa-se como as forças do poder capitalista conseguem esgotar discussões sérias e que visam à transformação social em parte da conservação do sistema, assim surgindo formas menos transformadoras e mais reformistas, além de associar o movimento social a padrões de consumo.

Um exemplo claro de como, sobre a influência da indústria cultural, valores feministas foram transformados em tipos midiáticos a fim do consumo é a criação dos gêneros “*chick lit*”, que numa tradução para o português seria literatura para mulherzinhas e o “*chick flick*” que seria filmes para mulherzinhas. A definição do wikipédia para essas categorias são:

**Chick lit** é um termo usado para descrever um tipo de ficção popular voltada para mulheres jovens. (...) Romances identificados como chick lit tipicamente retratam relacionamentos românticos, amizade feminina e dificuldades no local de trabalho de uma forma engraçada e leve (Wikipedia, online, [s/p.]).

**Chick flick** é um termo, mas também uma gíria, usada as vezes de forma pejorativa, para um gênero filmico voltado especificamente para os interesses femininos, direcionado para mulheres (Wikipedia, online, [s/p.]).

Atualmente percebe-se o sexismo intrínseco nesses gêneros, já que o fato de se endereçar a mulheres, retratar vivências femininas no trabalho e na vida romântica não necessariamente significa emancipar mulheres de sua posição de opressão social,

principalmente quando ideais neoliberais são mobilizados. Normalmente, esses filmes e livros, se não reduzem o feminismo ao sucesso individual e ao enriquecimento de mulheres, naturalizam categorias como a de *natureza feminina*, ao retratá-la como delicadas e preparadas para assumirem seu papel no casamento, ao mesmo tempo que desenvolvem sua carreira profissional. Esses gêneros foram popularizados nos anos 1990 e 2000, correspondendo ao que nomeamos no segundo capítulo de novo feminismo, símbolo do pós-feminismo associado ao *Girl Power* e ao feminismo liberal.

Hoje, a apropriação capitalista do feminismo usa (e abusa) da ironia pois as mulheres já identificam as ferramentas da mídia que propagam uma falsa libertação de gênero. A popularização dos termos que envolvem a luta contra a opressão de gênero ocorreu, principalmente, pelo surgimento do feminismo *Girl Power* nos anos 1990, o que corroborou, paradoxalmente, para o esclarecimento em relação às representações do feminismo que ainda se serviam de ideias patriarcais veiculadas pela grande mídia.

Dessa forma, uma das formas escolhidas pela mídia para reproduzir ideais feministas e o *status quo*, foi a formulação irônica, investindo em filmes, séries e livros escritos e dirigidos por mulheres, mas que exploram a ironia no movimento feminista, caçoando de falas machistas, mas reproduzindo-as e fazendo comédia sobre o fato de serem obcecadas por homens. Nesse contexto, aparecem novos tipos que configuraram não apenas os gêneros narrativos do conteúdo que consomem, mas a própria personalidade, como por exemplo as *cool girls* (garotas legais), as femcel (termo criado por mulheres com base no conceito de incel, que se refere a homens celibatários involuntários) e até mesmo as garotas precárias, já citadas nessa monografia.

Não é nosso intuito revelar o que essas categorias representam ou como elas impactam na sociedade. Nossa intenção é exemplificar como a representação irônica, associada a tipos de identificação irônica, permeia a sociedade ocidental e são abundantes no meio dito feminista, elucidando a relevância de pensar como o capitalismo oferece, por meio da indústria cultural, um amplo leque de aparentes estilos de vida que estão imbuídos de padrões que influenciarão o consumo das pessoas além de condicioná-las à previsibilidade.

Assim, pensando *Fleabag* como uma série que usa e abusa da apresentação do feminismo de forma irônica, compreende-se o modo como serve à ideologia capitalista, perpetuando tipos femininos inseridos na racionalidade cínica. Um exemplo é oferecido por William J. Simmons (2020) no artigo “*Bad Feminism: On Queer-Feminist Relatability and the Production of Truth in Fleabag*”, no qual afirma que “de certo modo, ela [Fleabag] tanto satiriza quanto lamenta sua exclusão do feminismo” (Simmons, 2020, p. 28). Ao examinar essa dualidade da percepção da protagonista sobre o movimento, bem como sua relação com o



feminismo, recheada de momentos engraçados que a reduzem a seu corpo - como na palestra feminista que comparece com sua irmã e levanta a mão para afirmar que trocaria anos de sua vida por um corpo perfeito ou quando diz que não seria tão feminista se tivesse peitos maiores –, compreendemos que *Fleabag* usa a retórica da ironia constantemente, contemplando paradoxos que são críticos ao patriarcalismo, mas ainda sustentam essa normatividade capitalista.

Até mesmo a representação irônica e sarcástica da protagonista em sua condição de luto e na relação tumultuada com o sexo heterossexual pode ser interpretada como uma maneira de perpetuar a racionalidade cínica sobre fatos que sustentam a opressão de gênero.

Além disso, no artigo *The affective life of heterosexuality: heteropessimism and postfeminism in Fleabag* (2021), discute-se outro paradoxo fundamental na narrativa da série: a preservação da heterossexualidade patriarcal em *Fleabag* por meio de sua própria sátira. Os autores levantam a categoria hétero-pessimismo, que configura desfiliações performativas com a sexualidade (2021 p. 1). *Fleabag* é hétero-pessimista em diversos momentos: quando descarta Harry por capricho próprio ou quando caça de homens por não saberem a satisfazer no sexo. Porém, em todos os momentos que se desprende da heterossexualidade através da retórica, ela está sustentando seus pilares: transando com homens ou num relacionamento com eles. O fim da série de TV, no qual a protagonista parece encontrar conforto num romance heterossexual, é emblemático por frisar essa dicotomia entre a problematização da heterossexualidade, mas sua continuidade na prática.

Acredito que *Fleabag* seja um seriado que carrega em si a racionalidade cínica, que é cética em relação aos valores revolucionários dentro do próprio feminismo, além de conter uma retórica irônica, representada nos paradoxos representados na narrativa da série. Por tais razões, o roteiro de Phoebe Waller-Bridge constitui um meio que perpetua o sistema capitalista com bases patriarcais. Não acredito que, por esses motivos, as pessoas devam parar de assistir a série, muito pelo contrário. Ela ilustra a profundidade da ideologia capitalista nas sociedades contemporâneas atuais, que podem atingir até mesmo os núcleos da esquerda. Isso não quer dizer que as séries e os filmes pertencentes à veiculação entre as massas não possam suscitar discussões críticas pertinentes ao sistema – como *Fleabag* muitas vezes o faz –, mas, como observado neste capítulo, a retórica da indústria cultural tende a reproduzir uma racionalidade que aprisiona ao invés de libertar, de tal modo que obras midiáticas dificilmente serão consideradas revolucionárias dentro do capitalismo.

O fato de que a ironia pode facilmente ser confundida com a dialética, como analisado por Safatle, justifica o fato de *Fleabag* ser lida como um modelo midiático que transforma a

visão da mídia sobre as mulheres, considerada uma crítica irônica do patriarcado contemporâneo. Mas, como o autor aponta, a ironia se mostra como uma dialética interrompida, que não oferece solução às calamidades problematizadas, perpetuando uma descrença em qualquer que seja o futuro, já que a transformação não é cogitada.

Atribuir uma função à arte pode sustentar a racionalidade instrumental vigente no capitalismo monopolista, portanto, é complexo – e impossível, nesse contexto – conferir às séries ou aos filmes a tarefa de questionar criticamente, sem o uso da ironia e da racionalidade cínica, as instituições normativas sociais.

Por meio deste capítulo, meu objetivo foi discutir como algumas formas midiáticas, observadas como relevantes para a luta feminista, podem carregar lógicas que nos oprimem. Não nego que o aumento das narrativas representadas por mulheres e para mulheres seja acalentador, principalmente por gerarem identificação, porém, é necessário que nos atentemos sempre para as essências escondidas nas aparências a fim de que consigamos conquistar a emancipação total das opressões de gênero, que não existirão sem a superação do capitalismo.

## CONCLUSÃO

Em síntese, defendo na monografia que a série *Fleabag* se enquadra numa sensibilidade pós-feminista, mostrando-se alinhada com perspectivas favoráveis ao sistema neoliberal. No entanto, essa identificação entre a mídia e a sensibilidade descrita não se dá de uma forma explícita e mecânica, devido ao fato de que *Fleabag* tece críticas ao neoliberalismo e a sua imbricação nos sujeitos. O elemento que nos permite fazer essa relação é o uso exacerbado da ironia como forma narrativa, que investigamos ser uma ferramenta de manutenção de fundamentos capitalistas e opressores.

Dessa forma, as hipóteses iniciais foram testadas e verificamos que *Fleabag* pertence a um gênero de linguagem midiática que não se mostra inteiramente novo, mas certamente carrega fatores inexplorados para a interpretação da sensibilidade pós-feminista, que correspondem ao humor e à ironia na forma retórica acionada pela série: elementos que normalizam o pessimismo relativo a horizontes revolucionários dentro dos movimentos sociais. Esse fenômeno é observado em outras figuras midiáticos para além da série de Phoebe Waller-Bridge, porém aqui pontuo as características específicas de *Fleabag*, que exprimem o que Vladimir Safatle chama de falência da crítica, traduzidas na forma da protagonista relacionar-se com o feminismo – distanciando-se politicamente dele, mas ainda reconhecendo-se como feminista – e com base no modo como questiona os relacionamentos heterossexuais – apontando como operam dentro da lógica de opressão de gênero, apesar de perseguir o amor heterossexual normativo ao fim da série. Defendo que essas tensões, representadas por meio do humor em *Fleabag*, são constituintes de uma retórica irônica que afasta as discussões políticas de uma solução de transformação viável da realidade.

Portanto, a produção da série se relaciona materialmente com a indústria cultural de forma a enriquecer uma elite que tem interesse na popularização do discurso da série por muitos fatores. Um deles é o fato de a série se enquadrar em uma narrativa pós-moderna, em um contexto no qual as discussões políticas são individualizadas, ao invés de coletivizadas e o pessimismo torna-se um sentimento quase geral, mesclado com a cultura do consumo, que promete apenas felicidades instantâneas. Além disso, o contexto da sensibilidade pós-feminista faz com que a narrativa da série, com valores supostamente alinhados ao feminismo, distancie-se da emancipação das mulheres, perpetuando valores ainda opressores e invisibilizando pautas como a luta das mulheres negras ou transsexuais.

Assim, mesmo tratando-se de uma obra audiovisual escrita fundamentada no ponto de vista de uma mulher, que gera identificação com outras mulheres por revelar formas de viver

com a opressão patriarcal, junto ao fato de que Waller-Bridge tece críticas à constituição neoliberal do sujeito feminino, a série se enquadra num modo de produção e exibição que representa interesses do capital tanto no conteúdo que mobiliza quanto na forma escolhida para mobilizá-lo. Percebo, então, que a ironia como forma retórica de representar tendências de um movimento social pode, no máximo, perpetuar visões reformistas sobre as opressões.

Buscou-se abordar o tema de forma dialética, articulando aparência e essência, evidenciando as contradições existentes entre o feminismo que a série busca demarcar e o feminismo liberal, que ela também representa. Não se trata de condenar a série como um gênero meramente burguês ou capitalista, infiltrada e planejada como feminista para que as mulheres continuem adequadas ao sistema patriarcal sem desejo de o transformar. Mas atentamos para o fato de que as narrativas cínicas estão cada vez mais predominantes dentro das figuras da mídia e nas redes sociais e esse fator transformado num gênero midiático e se enquadrando nos trâmites da indústria cultural, pode esgotar ainda mais a crítica social que tem potencial de obliterar a opressão de gênero. Dessa forma, não se incentiva o boicote à série *Fleabag*, mas sim um olhar crítico sobre seus episódios, em prol da identificação de quais pautas ali tratadas são relevantes para a emancipação das mulheres e quais representam uma tendência individualizada e cínica sobre a opressão de gênero que não deve ser ignorada, mas compreendida.

Por fim, friso, mais uma vez, que a série serve como estudo de caso para uma tendência percebida por mim e por outras autoras do pós-feminismo (Gill, 2017), (Nash; Whelehan, 2017), sendo uma representação midiática sobre o feminismo e, o que a arte surrealista de René Magritte nos ensinou tão didaticamente em sua obra *La Trahison des images* (A traição das imagens), na qual pinta um cachimbo e escreve ‘isto não é um cachimbo’, é que a representação sobre algo não é a coisa material em si. Portanto a representação do feminismo na mídia não é propriamente o feminismo da luta material e emancipatória, que carrega em si os fundamentos para a libertação de todas as mulheres que, na minha perspectiva, corresponde à superação de todas as opressões que nos afligem, principalmente aquelas que resultam do sistema capitalista e patriarcal.

## REFERÊNCIAS

- 25 ROTTEN TOMATOES. **Fleabag**. Online. [s/d]/ Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/tv/fleabag>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar. 1985.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar. 1985. p. 99-138
- ANDERSON, Perry. Compreensão. *In*: ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1999. p. 58-92.
- ARRUZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; Fraser, Nancy. **Feminismo para os 99%: Um Manifesto**. 1 ed. São Paulo: Boitempo. 2019.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970. Disponível em: <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2018/03/beauvoir-o-segundo-sexo-volume-11.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- BENHABIB, Seyla *et al.* Feminismo e pós-modernismo: uma aliança complicada. *In*: BENHABIB, Seyla; BUTLER, Judith; CORNELL, Drucilla; FRASER, Nancy. **Debates feministas: um intercâmbio filosófico**. Trad. Fernanda Veríssimo. São Paulo: Unesp, 2018a. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6915643/mod\\_resource/content/0/BENHABIB\\_Feminismo%20e%20p%C3%B3smodernismo.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6915643/mod_resource/content/0/BENHABIB_Feminismo%20e%20p%C3%B3smodernismo.pdf). Acesso em: 16 nov. 2023.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM. 2020.
- BONNET, Annabelle. Simone de Beauvoir, de Zaza ao feminismo. **Caderno Espaço Feminino**, v. 33, n. 2, p. 374-380, 2021. DOI: <https://doi.org/10.14393/CEF-v33n2-2020-17>. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/nequem/article/view/58425>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- CHICK flick. **Wikipedia**. Online. [s/d.] Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chick\\_flick](https://en.wikipedia.org/wiki/Chick_flick). Acesso em: 16 nov. 2023.

CHICK Lit. **Wikipedia**. Online. [s/d.] Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Chick\\_lit](https://en.wikipedia.org/wiki/Chick_lit). Acesso em: 16 nov. 2023.

CLEIN, Emmeline. The Smartest Women I Know Are All Dissociating. **Buzzfeed News**. Online. 20 de novembro de 2019. Disponível em: <https://www.buzzfeednews.com/article/emmelineclein/dissociation-feminism-women-fleabag-twitter>. Acesso em: 11 ago. 2023.

COELHO, Luciana. Mais do que ‘Game of Thrones’, Emmy consagra ‘Fleabag’ e voz cômica feminista. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, [s/d.]. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/mais-do-que-game-of-thrones-emmy-consagra-fleabag-e-voz-comica-feminista.shtml>. Acesso em: 16 nov. 2023.

COUTINHO, Marco; TRAVASSOS, Natália. **Histeria e sexualidade**. 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar. 2021.

CRAZY ex-girlfriend [seriado]. Direção: Rachel Bloom and Aline Brosh McKenna. Produção: Sarah Caplan; Rachel Specter; Audrey Wauchope; Rene Gube. Estados Unidos: CBS Television Distribution, 2015. (43 horas), son., color.

EMMYS. *Fleabag Awards & Nominations*. Online. [s/d.]. Disponível em: <https://www.emmys.com/shows/fleabag#awards>. Acesso em: 18 nov. 2023.

ESCREVO, Filmes. **Pheobe Waller-Bridge fala sobre a escrita de Fleabag #7**. Youtube, 2 mar. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q7dWXhNIdQE>. Acesso em: 16 nov.2023.

FLEABAG e outras 6 séries feministas que não são sobre feminismo. **PUREBREAK**. Online. [s/d.]. Disponível em: <https://www.purebreak.com.br/midia/-fleabag-e-outras-6-series-feministas-q-385416.html>. Acesso em: 16 nov. 2023.

GENZ, Stephanie; BRABON, Benjamin, A. **Postfeminist Cultural Texts and Theories**. Edinburgh University Press. 2009.

GILL, Rosalind. Culture and Subjectivity in Neoliberal and Postfeminist Times. **Subjectivity**. n. 25. Milton Keynes: Open University. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1057/sub.2008.28>. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1057/sub.2008.28>. Acesso em: 04 mar. 2023.

GILL, Rosalind. Empowerment/Sexism: Figuring Female Sexual Agency in Contemporary Advertising. v. 18 **Feminism and Psychology**, London, v. 18, Disponível em:

<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0959353507084950> . Acesso em: 4 mar. 2023.

GILL, Rosalind. Postfeminist media culture: elements of a sensibility. **European Journal of cultural studies**, v. 20, p. 147-166, 2007. Disponível em:

<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1367549407075898>. Acesso em: 04 mar. 2023.

GILL, Rosalind. Post-postfeminism? New feminist visibilities in postfeminist times. **Feminist Media Studies**, n. 16, p. 610-630. DOI: <https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1193293>.

Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14680777.2016.1193293>.

Acesso em: 04 mar. 2023.

GUATARRI, Félix; DELEUZE, Gilles. **Mil platôs** – vol. 1 Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: 34, 1995. v.1 e 2.

HOLZBERG, Billy; LEHTONEN, Aura. The affective life of heterosexuality:

heteropessimism and postfeminism in *Fleabag*. **Feminist Media Studies**, 2021. DOI:

<https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1922485>. Disponível em:

<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14680777.2021.1922485>. Acesso em: 04 mar.

2023.

<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=cinismo>

<https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=ironia>

IMDB. *Fleabag Guia de episódios*. Online. [s/d.]. Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt5687612/>. Acesso em: 08 nov. 2023.

JANUÁRIO, Luísa Santini. **Somos más feministas: uma análise sobre a representação da mulher e do feminismo em *Fleabag***. 2020. 98 p. Monografia (Graduação em Jornalismo).

Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul. 2020. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/229762/001131268.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 04 mar. 2023.

LIPOVETSKY, Gilles. Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna. *In*:

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla. 2004. p. 49-104.

- MAGRITTE, René. **La Trahison des images**. 1929. Pintura, óleo sobre a tela. 63,5 x 93,98. Musel de Arte do Condado de Los Angeles.
- MARCUSE, Herbert. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna. *In*: MARCUSE, Herbert. **Tecnologia, guerra e facismo**. São Paulo: Fundação Editora Uneso. 1999. p. 73-104.
- MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional**: estudos da ideologia da sociedade avançada. São Paulo: Edipro. p. 31-38. 2015.
- MARX, Karl. **Teses sobre Feuerbach**. Domínio Público. 1845. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000081.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2023.
- MASTERS, Kim. Inside Amazon Studios: Big Swings Hampered by Confusion and Frustration. **The Hollywood reporter**. Online. 3 de abril de 2023. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/inside-amazon-studios-jen-salke-vision-shows-1235364913/>. Acesso em: 16 mar. 2023.
- MATOS, Carolina O. Rosalind Gill: “não queremos só mais bolo, queremos toda a padaria!”. **Matrizes**, n. 11, p. 137-160. 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v11i2p137-160>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/137560>. Acesso em: 04 mar. 2023.
- MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.
- MOSHFEGH, Otessa. **Meu ano de descanso e relaxamento**. Trad. Juliana Cunha. São Paulo: Todavia. 2019.
- NASH, Meredith; WHELEHAN, Imelda. **Reading Lena Dunham 1s Girls**: feminism, postfeminist, authenticity, and gendered performance in contemporary television. Switzerland: Springer International Publishing AG. 2017.
- NEGRA, Diane; TASKER, Yvonne. **Interrogating Postfeminism**: gender and the Politics of Popular Culture. 2 ed. Durham: Duke University Press. 2007.
- ORLAITH, Darling. The moment you realise someone wants your body: neoliberalism, mindfulness and female embodiment in Fleabag. **Feminist Media Studies**, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1797848>. Disponível em:



<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14680777.2020.1797848>. Acesso em: 04 mar. 2023.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Trad. Carlos Guilherme do Vale. **Revista Bagoas – Estudos gays, gêneros e sexualidades**, v. 4, n. 5, p. 17-44. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>. Acesso em: 16 nov. 2023.

RODRIGUES, Luisa. Fleabag: a série que vai te mostrar o feminismo nu e cru. **Catraca Livre**, 2 de outubro de 2019. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/entretenimento/fleabag-a-serie-que-vai-te-mostrar-o-feminismo-nu-e-cru/>. Acesso em: 16 nov. 2023.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008.

SAFATLE, Vladimir. Identidades flexíveis como dispositivo disciplinar: Algumas hipóteses sobre publicidade e ideologia em sociedades “pós-ideológicas”. **Antropolítica. Niterói**, n. 21, p. 51-66, 2006.

SENNET, Richard. A personalidade em público. *In*: SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das letras. 1998. p. 190-242.

SIMMONS, William J. Bad Feminism: On Queer-Feminist Relatability and the Production of Truth in Fleabag. *The Journal of Cinema and Media*, v. 61, n. 1, p. 32-46. 2020. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/759022>. Acesso em: 04 mar. 2023.

ZULIANI, André. Acordo com Amazon deixa estrela de Fleabag milionária; entenda. **Tangerina**. 2 de setembro de 2022. Disponível em: <https://tangerina.uol.com.br/filmes-series/acordo-amazon-fleabag-milionaria/>. Acesso em: 16 nov. 2023.