

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

LUÍSA SANTINI JANUÁRIO

“SOMOS MÁS FEMINISTAS”:
uma análise sobre a representação da mulher e do feminismo em *Fleabag*

Porto Alegre

2020

LUÍSA SANTINI JANUÁRIO

“SOMOS MÁS FEMINISTAS”:

uma análise sobre a representação da mulher e do feminismo em *Fleabag*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
como requisito parcial à obtenção do grau de
Bacharela em Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Thaís Helena Furtado

Porto Alegre

2020

LUÍSA SANTINI JANUÁRIO

“SOMOS MÁS FEMINISTAS”:

uma análise sobre a representação da mulher e do feminismo em *Fleabag*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharela em Jornalismo.

Orientadora: Profa. Dra. Thaís Helena Furtado

Aprovado em ____ de novembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Thaís Helena Furtado – UFRGS

Orientadora

Profa. Dra. Marcia Benetti – UFRGS

Examinadora

Prof. Dr. Miriam de Souza Rossini – UFRGS

Examinadora

Para a menina que gostava de ouvir e de contar histórias.

AGRADECIMENTOS

Escrevi esta análise durante a pandemia do novo coronavírus, a mais devastadora do século XX até agora. Foram dias difíceis para mim, que fiquei isolada em quarentena por mais de cinco meses, mas principalmente para aqueles que sofreram com o descaso público diante do combate ao vírus. Em muitos momentos, era quase impossível me concentrar no trabalho de conclusão de curso: como eu poderia fazer qualquer coisa que não fosse chorar a perda dos milhares de brasileiros que tiveram suas vidas tiradas não apenas pela covid-19, mas pelo despreparo do governo? O ano de 2020 ficou para a história — infelizmente, não no bom sentido. Entretanto, embora a tristeza e a desesperança em relação ao país tenham estado presentes também no ano letivo, encontrei forças em alguns lugares (e pessoas) para conseguir finalizar essa tese. Portanto, gostaria de fazer um breve agradecimento.

Ainda que a formatura da graduação em Jornalismo não tenha ocorrido da forma como eu esperava — com festa, abraços e amigos em volta—, sei que sou extremamente privilegiada por estar me formando em uma das melhores universidades públicas do Brasil. A educação deveria ser um direito básico, mas a desigualdade social inviabiliza a experiência acadêmica a muitos jovens. Não foi apenas a sorte que me permitiu frequentar um espaço tão rico em conhecimento. Sou uma mulher branca, de classe média, e a sociedade me favorece onde quer que eu vá. Por isso, carrego esse diploma com a esperança de que, um dia, a universidade seja um lugar para todos. De qualquer forma, agradeço à UFRGS e, principalmente, à Fabico e aos meus professores, por terem me proporcionado tantas trocas e aprendizados imensuráveis, os quais guardarei para sempre em boas lembranças.

Agradeço a dedicação dos meus pais, que moveram mundos para que eu pudesse me dedicar integralmente aos estudos e aos meus sonhos desde criança (mesmo que eu nem soubesse direito quais eram, afinal, esses sonhos). Mãe e pai, tudo o que conquistei até hoje só foi possível por causa de vocês. Sou jornalista, hoje, porque vocês acreditaram em mim. O apoio incondicional, o suporte emocional e financeiro, a confiança, o incentivo, o cuidado, a ajuda, o amor, o carinho, a atenção: obrigada por tudo. Esse diploma é de vocês também, que me ensinaram a escrever e a ler, a amar os livros e a comunicação, a nunca deixar de almejar um futuro melhor e a sempre carregar comigo bons sentimentos no coração. Obrigada por terem me dado o Miguel, meu irmão, meu mano, meu melhor amigo, que é um guri maravilhoso e em quem eu me inspiro todos os dias. Amo vocês.

Obrigada às minhas amigas, às colegas de faculdade, aos colegas da TAG – Experiências Literárias: vocês foram e são um sopro de ar puro no calor de Porto Alegre. Esse

diploma é de vocês também, que me incentivaram, compartilharam das minhas dores, ouviram minhas reclamações, leram meus textos, me fizeram rir a todo momento e seguraram a barra comigo quando eu achei que não ia conseguir. Nathália, essa jornada na faculdade não teria sido tão incrível sem a tua companhia desde o primeiro semestre. Obrigada não apenas por ser minha colega de curso e de profissão, mas por ter se tornado essa amiga que eu admiro tanto. Érika, Julia e meu time de Produto da TAG: nenhuma conquista é tão legal quanto aquela que pode ser comemorada com quem a gente ama. E eu amo vocês de montão.

Thais, obrigada por ter aceitado o convite para ser minha orientadora — tenho uma teoria de que tu és a melhor professora do mundo. Tua calma, compreensão e conhecimento me fizeram sentir a segurança de que eu precisava para concluir essa etapa tão importante. Vou lembrar com muito carinho dos prazos postergados (não foram poucos), das correções, das dicas, do empenho, das explicações, da ajuda nos finais de semana e dos áudios afetuosos. Eu não teria feito nem metade desse trabalho sem o teu suporte constante.

Agradeço ao meu companheiro de vida, que esteve comigo nos momentos de felicidade quando eu vibrei a finalização de algum capítulo teórico, e nos momentos de desespero quando eu quis apagar tudo o que havia escrito. Seja em Osório, Porto Alegre, São Paulo ou em qualquer outro lugar por aí, teu apoio me traz paz. Rafa, obrigada por ouvir minhas teorizações, por me ajudar a parar de procrastinar as leituras, por celebrar cada avanço como se fosse teu também e por me ler como ninguém.

Por último, mas não menos importante, dedico esse trabalho a todas mulheres que passaram (e que ainda vão passar) pela minha vida. Vocês me inspiraram a escrever, a refletir, a pensar sobre gênero e a buscar entender o que significa ser mulher hoje — sem nunca esquecer que o sujeito *mulher* é uma construção social influenciada por questões de raça, gênero e classe. Esse trabalho, e a minha consciência política, existem por causa de vocês.

Obrigada, obrigada, obrigada.

*Eu, eu quero ser mansa
Essa lua cansa
Tanto analisar me faz paralisar
Em vez de ser
(...)
Eu penso muito
Eu duro tudo
Sentir é luxo
Pra quem só sabe analisar*

Plutão já foi planeta

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a analisar as questões de gênero e do feminismo em *Fleabag* através da seguinte pergunta: como a mulher e o feminismo são representados em *Fleabag*? Para responder o questionamento, foi definido o objetivo geral, que é compreender como as mulheres e o feminismo são representados em *Fleabag* a partir da protagonista da série televisiva. Como referencial teórico, abordo uma retrospectiva histórica do feminismo, discuto a conceituação de gênero e da construção do sujeito-mulher, apresento os principais conceitos das teorias de representações sociais e culturais e explico o objeto de estudo, *Fleabag*, como uma série de tragicomédia televisiva marcada pela quebra da quarta parede. O *corpus* é composto por todas as falas da protagonista ao longo do programa, que envolve duas temporadas de 12 episódios ao total, sendo que foram selecionadas as sequências discursivas (SDs) que se relacionam à temática da pesquisa. Como aporte metodológico, utilizo a Análise de Discurso (AD). Determino o universo da série como uma Formação Discursiva (FD), a qual chamo de “Discurso do feminismo em *Fleabag*”. Dessa forma, analiso o discurso de uma única personagem, *Fleabag*, com a finalidade de classificar as posições-sujeito que a protagonista ocupa na FD e quais os sentidos acionados por essas posições. A análise me permitiu identificar seis posições-sujeito distintas ocupadas pela personagem: *mulher cínica* (147 SDs), *mulher lasciva* (105 SDs), *mulher vulnerável* (44 SDs), *mulher insegura* (24 SDs), *mulher empoderada* (24 SDs) e *mulher orgulhosa* (18 SDs). As posições-sujeito de *mulher cínica* e de *mulher lasciva* são as que mais aparecem ao longo da série: a personagem assume um discurso questionador e sem pudores até para se referir à própria condição de sujeito-mulher. Ao final da análise, compreendi que a mulher e o feminismo em *Fleabag* são representados de forma diversificada, ainda que essa representação esteja fortemente vinculada a um discurso feminista pós-moderno relacionado majoritariamente às mulheres brancas, ocidentais e de classe média-alta.

Palavras-chave: Feminismo. Discurso. Representações. Mulher. *Fleabag*.

ABSTRACT

This research proposes to analyze the issues of gender and feminism in *Fleabag* through the following question: how are women and feminism represented in *Fleabag*? To answer the question, the general objective was defined, which is to understand how women and feminism are represented in *Fleabag* from the protagonist of the television series. As a theoretical framework, I approach a historical retrospective of feminism, discuss the conceptualization of gender and the construction of the subject-woman, present the main concepts of theories of social and cultural representations and explain the object of study, *Fleabag*, as a series of television tragicomedy marked by the breaking of the fourth wall. The corpus consists of all the protagonist's speeches throughout the program, which involves two seasons of 12 episodes in total, and the discursive sequences (SDs) that relate to the research theme were selected. As a methodological contribution, I use Discourse Analysis (AD). I determine the universe of the series as a Discursive Formation (FD), which I call "Discourse of feminism in *Fleabag*". In this way, I analyze the speech of a single character, Fleabag, in order to classify the subject positions that the protagonist occupies in the FD and what are the meanings triggered by these positions. The analysis allowed me to identify six different subject positions occupied by the character: cynical woman (147 SDs), lustful woman (105 SDs), vulnerable woman (44 SDs), insecure woman (24 SDs), empowered woman (24 SDs) and woman proud (18 SDs). The subject positions of cynical women and lascivious women are those that appear most throughout the series: the character takes on a questioning discourse and without shame even to refer to the condition of subject-woman. At the end of the analysis, I understood that women and feminism in *Fleabag* are represented in a diversified way, even though this representation is strongly linked to a postmodern feminist discourse mainly related to white, western and upper-middle-class women.

Keywords: Feminism. Speech. Representations. Woman. *Fleabag*.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – SDs das posições-sujeito encontradas na primeira temporada de <i>Fleabag</i>	79
Tabela 2 – SDs das posições-sujeito encontradas na segunda temporada de <i>Fleabag</i>	79
Tabela 3 – SDs das posições-sujeito encontradas nas primeiras e segundas temporadas de <i>Fleabag</i>	79

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. FEMINISMOS: HISTÓRIA, ONDAS E VERTENTES.....	15
2.1 O que é ser mulher?.....	15
2.2 O início do feminismo como movimento.....	18
2.3 A primeira onda feminista (ou a busca por direitos fundamentais).....	20
2.4 A segunda onda feminista (ou o sufrágio, o socialismo e <i>O segundo sexo</i>).....	22
2.5 A terceira onda feminista: fim do feminismo?.....	25
2.6 A quarta onda feminista (ou o pós-feminismo).....	27
3. REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: TEORIAS E REFLEXÕES.....	31
3.1 Aproximações entre Psicanálise e representações sociais.....	31
3.2 Cultura, linguagem e representação.....	35
3.3 Identidade e diferença: representando sujeitos.....	40
4. LUZ, CÂMERA, AÇÃO: O OBJETO DE ESTUDO.....	43
4.1 A quebra da quarta parede.....	43
4.2 A mente por trás de <i>Fleabag</i>	46
4.3 As temáticas presentes em <i>Fleabag</i>	48
5. METODOLOGIA: UMA ANÁLISE DO DISCURSO.....	51
5.1 A análise de Discurso (AD).....	51
5.2 Conceitos da AD.....	54
5.3 Procedimentos metodológicos: o sujeito no discurso.....	58
6. ANÁLISE: DISCURSO, REPRESENTAÇÃO E FEMINISMO.....	61
6.1 O sujeito-mulher em <i>Fleabag</i>	61
6.1.1 A mulher cínica.....	63
6.1.2 A mulher lasciva.....	67
6.1.3 A mulher insegura.....	69
6.1.4 A mulher empoderada.....	71
6.1.5 A mulher orgulhosa.....	74
6.1.6 A mulher vulnerável.....	76
6.2. Reflexões sobre a análise.....	79
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	84
APÊNDICE A.....	87

1. INTRODUÇÃO

“Por favor, levante a mão se você trocaria cinco anos de vida pelo chamado corpo perfeito”¹, pergunta uma apresentadora vestida de terno ao dar início à palestra Conversa de Mulher, cujo lema é “abrindo a boca das mulheres desde 1998”. *Fleabag*² e sua irmã, Claire, erguem os braços em um sinal positivo, enquanto o resto da plateia observa surpresa a reação das duas. Sorrindo, *Fleabag* sussurra: “Somos más feministas”. Desde a morte da mãe, elas foram incentivadas pelo pai a participarem de eventos do gênero para, supostamente, suprir a ausência materna. Nesse episódio, o primeiro da série tragicômica de televisão britânica, transmitida pela Amazon Prime Video, *Fleabag* já mostra ao que veio: com um humor ácido e perspicaz, o programa discute as reverberações do luto, da depressão, da irmandade, do sexo e da amizade, mas também o que significa, afinal, ser mulher e feminista no século XXI. Além de retratar a rotina da personagem, um aspecto interessante da série é que *Fleabag* quebra a quarta parede ao conversar com a câmera e com o telespectador — porém, depois, nota-se que não é só com você que ela está falando, mas também consigo mesma, comentando e desmentindo suas próprias ações, como se ela fosse (literalmente) a atriz de alguma narrativa.

Exibida entre 21 de julho de 2016 e 8 de abril de 2019, a série foi a grande vencedora do Emmy Awards de 2019, conquistando o prêmio de melhor série, melhor roteiro e melhor atriz em série de comédia, além de outras condecorações semelhantes concedidas pelo Globo de Ouro, Prêmios Bafta e Prêmios Critics’ Choice. Criada, escrita, produzida e interpretada pela escritora e dramaturga inglesa Phoebe Waller-Bridge, *Fleabag*, apelido da protagonista que nomeia a série e cujo nome verdadeiro nunca descobrimos, simboliza a mulher branca, de classe média e na faixa dos 30 anos que, apesar de extremamente privilegiada, segundo sua própria descrição, é “gananciosa, pervertida, egoísta, apática, cínica, depravada, moralmente falida e que nem sequer pode se chamar de feminista”. Com posturas morais questionáveis e relações familiares disfuncionais, *Fleabag* tem dificuldade em viver em um mundo tão marcado por modelos de “certo” e “errado” e por padrões de gênero. Dona do próprio negócio (um café temático de porquinhos da Índia), adepta do sexo casual e especialista em falar o que lhe vem à cabeça, *Fleabag* parece levar uma vida conturbada: após a perda da melhor amiga, Boo, a anti-heroína se sente infeliz, está com dificuldades financeiras, parece não gostar de si mesma e não consegue manter qualquer relacionamento, seja familiar ou amoroso.

¹ Todas as falas de *Fleabag* descritas neste trabalho foram traduzidas por mim com base no roteiro disponível no livro *Fleabag: The scriptures* (2019), disponível para leitura em inglês.

² No decorrer desta pesquisa, a palavra “*Fleabag*” aparece diversas vezes. Escolhi utilizar *Fleabag* em itálico quando me refiro à série de televisão; e *Fleabag* sem itálico para me referir à protagonista.

A morte de Boo é o acontecimento que impulsiona a primeira temporada da série. A personagem era a melhor amiga e sócia de Fleabag, até se matar acidentalmente após a traição do namorado: chateada, ela decide atravessar a rua sem olhar para os lados, como uma forma de se machucar e chamar a atenção do parceiro. O seu final trágico é ainda mais emblemático quando entendemos que, na verdade, ela se sentiu traída não só pelo namorado, mas também por Fleabag, que se envolveu com ele enquanto os dois ainda namoravam. Em meio ao luto e à culpa por ter traído a amiga, a protagonista tenta se manter em controle, mas se vê desafiada pelas relações com a irmã austera, o cunhado machista, o pai distante, a madrasta passivo-agressiva e os vários parceiros sexuais que, segundo ela mesma, não valem a pena.

No primeiro episódio da segunda temporada, Fleabag avisa o telespectador que “esta é uma história de amor”. De fato, ela conhece um homem pelo qual se apaixona perdidamente; mas a paixão está fadada ao fracasso desde o princípio pois ele tem um compromisso com Deus (o personagem é um padre católico). Compreendemos, entretanto, que a história de amor à qual Fleabag se refere é a da sua jornada: a série mostra que, assim como nessa comédia romântica, a vida das mulheres não se resume mais a relacionamentos, mas a seguir o próprio caminho. Fleabag enfrenta os mais diversos infortúnios, do luto à depressão, e, apesar disso, aprende a amar (e a aceitar) a si mesma. Ao fim do último episódio da série, a personagem dispensa a câmera que a acompanhou durante todo o programa, deixando a encenação de lado e despedindo-se do telespectador imaginário, já que não precisa mais de alguém validando as imperfeições — e feminismos — da sua existência.

Após maratona a série inteira em um único final de semana, senti uma identificação imediata com a personagem de Phoebe Waller-Bridge: da mesma forma que Fleabag, questiono não apenas a própria vida, como também o meu atestado social de mulher e feminista. Para chegar à delimitação deste trabalho, foi realizado um longo processo de problematização e de reflexão, que durou quase o ano inteiro. Comecei a refletir ainda mais, depois de me entreter com a história, sobre o que significa ser mulher hoje e sobre como essas significações são retratadas nos filmes, nas séries, nos objetos de comunicação. Partindo da perspectiva de que as representações culturais são tanto um reflexo da sociedade quanto colaboram para a manutenção de discursos, cheguei ao seguinte problema de pesquisa: **como a mulher e o feminismo são representados em *Fleabag*?**

É difícil separar os meus interesses pessoais das motivações sociais e epistemológicas que atravessam esse problema. A temática principal do trabalho envolve conceitos que reúnem algumas das minhas maiores paixões dentro da área de comunicação — a representação cultural, o protagonismo feminino e a discussão feminista. Analisar as

representações da mulher a partir do discurso de um dos programas de comédia mais premiados dos últimos anos é algo que me motivou porque tive a oportunidade de compreender melhor os sentidos construídos através do imaginário social. Justificando a escolha pessoal da temática, portanto, posso dizer que a maioria das minhas aptidões se relaciona com esta pesquisa. Durante o curso, despertei competências e afeição por assuntos e estudos que fundamentam o recorte do trabalho, como o estudo da comunicação, do audiovisual, da representação, do discurso. Além disso, em muitos trabalhos realizados na Fabico, desde programas de rádio, podcasts, telejornais e matérias escritas, sempre me preocupei em estudar e trazer perspectivas feministas, pois, como mulher, acredito na importância de termos acesso a referências diversas em tudo aquilo que fazemos e de lutarmos por cada vez mais espaço, reconhecimento e equidade na graduação.

Em relação à justificativa social do trabalho, é importante comentar que a representação da mulher e dos debates feministas é uma pauta que atravessa séculos de formação histórica e cultural em todo o mundo. Nas artes, no cinema, no teatro, no jornalismo, na publicidade: é possível encontrar representações femininas em múltiplos âmbitos da comunicação e da linguagem. A temática se correlaciona, portanto, a uma relevância social justificada pela construção do discurso sobre a mulher feminista do século XXI. No que se refere ao contexto profissional e epistemológico do projeto, podemos pensar no jornalismo como um poderoso representador midiático: nós, jornalistas, produzimos sentidos que serão interpretados e repercutidos, e precisamos entender o funcionamento dos discursos. Silva (2010) discute sobre como a comunicação social desempenha um importante papel na construção das desigualdades culturais, principalmente em relação a questões de gênero. As mulheres compõem, segundo dados do IBGE de 2018, mais da metade (51%) da população brasileira — e está na hora de estudarmos e pesquisarmos mais sobre mulheres (ou personagens) que rompem com a caracterização genérica da mulher para dar vida a uma narrativa complexa, humana, verossímil.

Em vista disso, proponho o seguinte objetivo geral para o trabalho: **compreender como as mulheres e o feminismo são representados em *Fleabag* a partir da protagonista da série**. Para chegar a essas respostas, determinei três objetivos específicos: **1) entender como o discurso e o processo de representação operam no geral; 2) verificar a diversidade de representações da mulher e do feminismo em *Fleabag*; e 3) identificar os sentidos presentes nas representações da personagem a partir de posições-sujeito**. A estrutura do trabalho se divide em cinco capítulos teóricos. No segundo capítulo, trago uma retrospectiva histórica do conceito de gênero e do feminismo, tópicos importantes para o

desenvolvimento da análise. No terceiro capítulo, discuto os conceitos de representações sociais e culturais com base nos textos de Serge Moscovici e de Stuart Hall. No quarto capítulo, além de apresentar o objeto de estudo, abordo o gênero de série televisiva tragicômica marcada pela quebra da quarta parede. No quinto capítulo, explico a metodologia empregada nesta pesquisa, a Análise de Discurso (AD) francesa, e identifico os principais conceitos da AD utilizados no trabalho. Por fim, no sexto capítulo, apresento a análise do *corpus* e, no sétimo, os resultados obtidos na conclusão do trabalho.

2. FEMINISMOS: HISTÓRIA, ONDAS E VERTENTES

Adichie (2015) afirma que “seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem realmente somos, se não tivéssemos o peso das expectativas de gênero” (ADICHIE, 2015, p. 41). Para a autora, “o grande problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer quem somos (ADICHIE, 2015, p. 42). Por isso, é quase impossível falar sobre feminismo — conjunto de movimentos sociais, políticos e filosóficos baseado na equidade e na libertação de padrões sociais — sem abordar, também, as discussões sobre gênero. Diretamente interligados, os dois assuntos vêm sendo debatidos por pensadoras e feministas sob as mais variadas perspectivas ao longo das décadas. Para realizar a análise que proponho neste trabalho, é imprescindível assimilar os principais fatos mundiais a respeito do movimento feminista e suas origens. Assim, neste capítulo, busco apresentar os conceitos de gênero, considerado por muitas feministas uma construção social e cultural, bem como as principais teorias, ondas e vertentes do feminismo.

2.1 O que é ser mulher?

“Se alguém ‘é’ mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é” (BUTLER, 2003, p. 20). Ser mulher, segundo Butler (2003), depende do contexto histórico em que estamos inseridas, de questões de fala, de classe e, principalmente, de sexo. Ainda que seja uma personagem fictícia, Fleabag representa muitas mulheres do século XXI. Mas o que é, afinal, ser mulher nos dias de hoje? Compreender a nossa própria existência enquanto sujeitos requer dar alguns passos para trás e questionar todas as particularidades que nos encaixam dentro do gênero feminino. Gênero é uma categoria que indica, através de certas desinências, uma divisão entre as pessoas baseada em critérios como sexo e associações psicológicas, que definem os gêneros masculino, feminino e neutro³. Gênero é um objeto de estudo encontrado em diversas correntes teóricas, principalmente no feminismo. Nas últimas décadas, as ciências sociais têm se dedicado a falar de gênero, no sentido gramatical e figurado, para analisar a construção sócio-histórica das identidades masculina e feminina (GARCIA, 2011). A historiada norte-americana Joan Scott (1998) explica que gênero se relaciona não apenas às diferenças biológicas existentes entre homens e mulheres, mas a todas às concepções sociais atreladas a essa oposição binária.

³ De acordo com o Dicionário Aurélio Buarque de Holanda (1987).

A palavra foi atribuída, durante muito tempo, aos traços de *caráter* de uma pessoa ou de traços sexuais (SCOTT, 1995). É recente o uso de gênero no sentido literal, referindo-se à organização social — o emprego literal da expressão começou com as feministas norte-americanas, que rejeitavam o determinismo biológico pautado apenas pelo uso de termos como “sexo” ou “diferença sexual” (SCOTT, 1995). A utilização da palavra ainda nos anos 1980 pode ser vista como uma tendência feminista pela busca da legitimidade acadêmica para os estudos acerca do feminismo. Elas reivindicavam por definições que não seguissem teorias inadequadas e que explicassem, enfim, por que acontecem e por que persistem as desigualdades, nos mais diferentes âmbitos, entre homens e mulheres (SCOTT, 1995). Hoje sabemos que o gênero dá sentido às organizações e às percepções históricas e culturais das épocas, influenciando diretamente nas relações sociais humanas (BUTLER, 2003).

Butler (2003), filósofa feminista, enxerga o gênero como uma base para lutas políticas e para o estabelecimento de situações e atitudes de exclusão, de preconceito e de violência. Butler (2003) também define a palavra como uma produção do poder, baseada em aspectos da análise genealógica de Michel Foucault (2012). Em suma, Butler (2003) diz que este poder é naturalizado, o que significa que não sabemos como seus mecanismos operam. Conseqüentemente, é difícil contestarmos essas construções sociais e transformamos a estrutura vigente que inferioriza o gênero feminino ao masculino em diversos aspectos. Butler (2003) também compartilha a ideia de que o gênero é um conceito abstrato e forjado em oposição ao determinismo biológico: segundo esse destino da biologia, a criança ou sujeito nasceria homem ou mulher, e essas diferenças determinariam naturalmente as suas experiências e lugares na sociedade de acordo com o sexo de nascença (BUTLER, 2003). Esse processo determinista naturaliza, portanto, a desigualdade entre homens e mulheres (BUTLER, 2003). E o gênero, por outro lado, surge como uma afirmação de que as diferenças sexuais não são, sozinhas, as determinantes das diferenças sociais, mas são validadas pela cultura e, por isso, produzem as divergências tidas, ideologicamente, como naturais.

Scott (1995), assim como Butler (2003), entende o gênero não só como um elemento que constitui as relações sociais com base nas diferenças entre os sexos, mas como uma forma de significar as relações de poder (SCOTT, 1995). Scott (1995) explica que alguns elementos implicados ao gênero contribuem para essas construções, como os símbolos culturalmente disponíveis que ilustram representações múltiplas de existência. Eva e Maria, por exemplo, são consideradas símbolos da “mulher” na tradição ocidental cristã, mas também são vistas pela população como “mitos da luz e da escuridão, da purificação e da poluição, da inocência e da corrupção” (SCOTT, 1995, p. 86). Os conceitos normativos evidenciam interpretações a

respeito de gênero, que podem ser encontradas em doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas e jurídicas, assumindo um caráter, geralmente, de oposição binária, afirmando aquilo que é feminino e aquilo que é masculino (SCOTT, 1995). Essas posições normativas são tidas como um consenso, sendo que, assim, “a posição que emerge como dominante é, apesar de tudo, declarada a única possível” (SCOTT, 1995, p. 87).

É imperativo, então, contrapor-se a esse tipo de argumentação. É necessário demonstrar que não são propriamente as características sexuais, mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico. Para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos. O debate vai se constituir, então, através de uma nova linguagem, na qual gênero será um conceito fundamental. (LOURO, 1997, p. 21)

Logo, o gênero se torna igualmente utilizado para determinar as relações e diferenças entre os sexos, já que pode indicar a construção inteiramente social e cultural a respeito dos papéis de gênero atribuídos aos homens e às mulheres (SCOTT, 1995). Isso quer dizer que, quando descobrem no ultrassom que a criança é do sexo feminino, a família já irá inserir o bebê na realidade de uma “menina”, criando expectativas em torno da sua criação, desde a cor de roupa que irá usar, os brinquedos com os quais irá brincar e o estilo de vida que terá. Para Butler (2003), esse processo é resultado de um corpo e de um discurso já marcados por todas as representações sociais: “[...] não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais” (BUTLER, 2003, p. 27). Louro (1997) cita a importância de desconstruirmos essa oposição binária do masculino-feminino.

Joan Scott observa que é constante nas análises e na compreensão das sociedades um pensamento dicotômico e polarizado sobre os gêneros; usualmente se concebem homem e mulher como polos opostos que se relacionam dentro de uma lógica invariável de dominação-submissão. Para ela seria indispensável implodir essa lógica. (LOURO, 1997, p. 31)

Estudar sobre gênero significa, por conseguinte, decodificar as relações entre as interações e os discursos humanos — bem como contestar a binaridade dos papéis sociais e dos sistemas de crença que “determinam os direitos, os espaços, as atividades e as condutas próprias de cada sexo” (GARCIA, 2011, p. 19). Esse debate vai ao encontro do objetivo deste trabalho, que é analisar, justamente, as representações identitárias da mulher em *Fleabag*.

2.2 O início do feminismo como movimento

Especula-se que a criação do Dia Internacional das Mulheres, em meados da década de 1970, tenha origem em uma tragédia. Alguns historiadores afirmam que a data é uma homenagem às 129 mulheres que morreram em oito de março de 1857, em uma tecelagem norte-americana, após o dono da fábrica atear fogo no prédio com todas elas dentro. Supostamente, o proprietário teria cometido a atrocidade em uma atitude de repressão às greves e levantes das operárias, que buscavam por seus direitos trabalhistas (GARCIA, 2011).

Eventos como esse não são acontecimentos isolados. Na Idade Média, por exemplo, toda e qualquer mulher era passível de ser acusada de bruxaria e condenada à fogueira apenas por desafiar a supremacia patriarcal da época. Desde então, muitas outras foram mortas, silenciadas, castigadas e inferiorizadas ao longo dos séculos ao criticarem o destino que lhes foi imposto pelo patriarcado — o patriarcado é, por sua vez, um sistema social baseado na dicotomia de gênero, em que o homem detém o poder em âmbitos desde a esfera política, a moral, a social e até a cultural (TIBURI, 2018). “Os seres humanos, que tinham uma relação igual e equilibrada entre si e com os animais, transformaram-na em controle e dominação. O patriarcado é um dos exemplos vivos deste fenômeno” (SAFFIOTI, 2004, p. 120).

Mas, se a violência de gênero não é algo recente, tampouco é a reivindicação por direitos, igualdade, liberdade e uma existência mais justa. Assim, através de uma luta centenária por mudança, surge o feminismo. Garcia (2011) entende o feminismo como um movimento social emancipatório. Para a autora, deparamo-nos com uma ação feminista toda vez que criticamos, individual ou coletivamente, as normas patriarcais. Tiburi (2018), na mesma linha de pensamento, define o feminismo como “o desejo por democracia radical voltada à luta por direitos daqueles que padecem sob injustiças que foram armadas sistematicamente pelo patriarcado” (TIBURI, 2018). É assim que, partindo do princípio de que as ações feministas representam uma tomada de consciência em relação à opressão, à dominação e à exploração feminina, o feminismo é articulado, atualmente, tanto como uma filosofia política quanto como um movimento social (GARCIA, 2011). Antes de ser estruturado como pensamento e disseminado em larga escala pelo mundo, o feminismo foi praticado por mulheres que, na época, nem se consideravam feministas — palavras como essa só ganharam força e notoriedade no século passado. Para entendermos o que há por trás de cada fase e onda feminista, que serão explicadas no decorrer deste capítulo, portanto, é preciso relembrarmos as primeiras manifestações dos esforços pela equidade de gênero.

Podemos dizer que, embora o Renascimento (XIV-XVII) tenha trazido novas concepções de mundo após o fim da Idade Média, como os ideais racionalistas, experimentalistas e antropocentristas, ainda predominava uma grande desigualdade de gênero entre os homens e as mulheres (GARCIA, 2011). Na época, nascer com uma vagina entre as pernas significava ser considerada uma mera coadjuvante: “bispos e teólogos defenderam que a mulher é naturalmente inferior ao homem, destinada a obedecer-lhe e, por isso, não podia exercer posições de poder” (GARCIA, 2011, p. 25). Contudo, as mudanças sociais que ocorreram no período moderno possibilitaram alguns avanços. Moças ricas e filhas de homens cultos, que tinham algum contato com a educação e estudos, começaram a debater sobre os deveres de cada sexo: “elas descobriram que o ideal universal de humanistas não era este, já que não incluía mulheres. Essa situação contraditória despertou nelas uma consciência ao mesmo tempo moderna e feminista” (GARCIA, 2011, p. 26). O movimento originou o “Querelle de femmes”, considerado por muitas a célula *mater* do feminismo (GARCIA, 2011), período em que mulheres educadas “se rebelaram contra aqueles que as preparavam para uma sociedade que proibia a sua entrada” (GARCIA, 2011, p. 26). Traduzida como “As questões da mulher”, a “Querelle de femmes” durou de 1400 a 1700, quando campanhas feministas impulsionaram a notoriedade de precursoras do movimento emancipatório.

No ano de 1405, Christine de Pisan (1363-1431) escreve o seu livro mais conhecido e reconhecido, *A cidade das mulheres*. Nele, questiona a autoridade masculina dos grandes pensadores e poetas que contribuíram para formar a tradição misógina e decide fazer frente às acusações e insultos contra as mulheres, que eram tratadas como desobedientes, invejosas, mesquinhas, embusteiras, faladoras, orgulhosas, luxuriosas, perigosas, etc. Propõe, com firmeza e segurança, uma utopia, um espaço próprio para elas e reivindica uma genealogia de mulheres de capacidades e qualidades excelentes ao longo da história. (GARCIA, 2011, p. 27)

Com o fim da “Querelle de femmes”, outras tendências feministas começaram a surgir. Na França, durante o Antigo Regime, antes da Revolução Francesa, os salões franceses se tornaram espaços públicos propícios para debates intelectuais, principalmente entre mulheres. O fenômeno ficou conhecido como Preciosismo, um movimento liderado por figuras como a Marquesa de Rambouillet (1588-1665), anfitriã de debates, e Madeleine Scudéry (607-1701), culta escritora que fundou as teorias preciosistas. Aristocratas, burguesas e abastadas, essas mulheres são vistas como as primeiras feministas: “defendiam a igualdade entre os sexos, o direito ao amor e ao prazer sexual, o acesso à mesma educação intelectual dada aos homens” (GARCIA, 2011, p. 32). Como aponta Garcia (2011), no entanto, por serem mulheres ligadas a condições extremamente privilegiadas, as preciosas não chegaram a

teorizar sobre as diferentes formas de opressão patriarcal de acordo com as questões de raça e classe. Enquanto isso, na Itália do século XVII, surgiram alguns esboços dos radicais feministas: “Veneza não era um paraíso para todas as mulheres, mas muitas dispuseram de meios culturais e morais necessários para criar novas ideias, colocá-las por escrito e travar algumas batalhas intelectuais” (GARCIA, 2011, pg. 36). Elas se opunham aos poucos e insignificantes papéis sociais reservados às mulheres, exigindo uma participação maior na vida política, artística e cultural.

Contudo, segundo Gurgel (2010, p. 1), “a primeira vez que as mulheres se apresentaram na história como sujeito político foi no processo da Revolução Francesa”. Apenas em 1789, um ano decisivo na França, o feminismo ganhou forças mundiais como movimento político, enquanto brilhavam as luzes do Iluminismo na França e na Inglaterra ao longo do século XVIII.

Desta forma, além de lutarem pela consolidação do poder popular em contraponto ao poder burguês, as mulheres iniciaram uma batalha histórica em torno do direito de participar ativamente da vida pública, no campo do trabalho, da educação e da representatividade política. (GURGEL, 2010, p. 1)

Nas próximas páginas, abordo os conceitos da primeira, da segunda e da terceira ondas do feminismo, baseadas quase sempre em acontecimentos do mundo ocidental. É fundamental ressaltar, porém, que as ondas feministas são períodos fluidos, sem início ou fim demarcados por datas exatas: as reivindicações e conquistas feministas se misturam, criando um movimento ondulatório em eterna reflexão, transformação e construção.

2.3 A primeira onda feminista (ou a busca por direitos fundamentais)

Podemos notar que o feminismo se manifestou de diversas formas antes mesmo da Revolução Francesa, embora este seja considerado o primeiro marco político do movimento. Ainda que anônimas, foram muitas as figuras que contribuíram para o nascimento do feminismo tal qual é hoje, o que demonstra que, mesmo que silenciado em alguns momentos históricos, o feminismo sempre se fez presente entre as mulheres. Nas próximas páginas, explico por que o feminismo não pode ser considerado homogêneo, levando em conta a variedade de objetivos, ideais e visões dos grupos feministas. Embora o propósito do movimento seja a equidade e a igualdade de gênero, feministas seguem uma série de vertentes filosóficas e debates teóricos distintos de acordo com as suas realidades.

Um dos auge do século XVIII é a transição entre a Idade Moderna e a Contemporânea, período histórico atual do mundo ocidental, cujo início é relacionado à Revolução Francesa de 1789. A decadência do regime absolutista, a ascensão da democracia e a chegada da Revolução Industrial transformaram os meios de produção, fundando as bases do Iluminismo, movimento filosófico que dominou a Europa na época. Os filósofos e pensadores da era das luzes, como era chamada a corrente, porém, não incluíam as mulheres em uma das suas principais bases teóricas: “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” (somente aos homens). Mesmo que as mulheres tenham ficado de fora do projeto igualitário, segundo Garcia (2011, p. 40), “a maior parte das estudiosas está de acordo que o feminismo como corpo coerente de reivindicações e como projeto político, capaz de constituir um sujeito revolucionário coletivo, só pôde articular-se teoricamente a partir das premissas da ilustração” (essas premissas da ilustração às quais a autora se refere são o período iluminista). Revoltadas com a exclusão revolucionária e com os papéis de gênero atribuídos a elas, como as tarefas domésticas e a maternidade, as feministas passaram a participar de eventos políticos para exigir seus direitos civis.

Contrariando a famosa Declaração dos Direitos do Homem (1789), surge um dos documentos mais importantes para a tomada da consciência feminista: a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã (1791), escrita por Olympe de Gouges (1748-1793), pseudônimo de Marie Gouze, primeiro manifesto público em defesa aos direitos da mulher. Olympe “denunciava que a Revolução havia negado direitos políticos a elas e, portanto, que os revolucionários mentiam quando falavam de princípios universais como liberdade e igualdade mas não toleravam mulheres livre e iguais” (GARCIA, 2011, p. 43). Apesar de o manifesto ser composto por mais de quatro mil páginas e diversos artigos, Olympe foi alvo de dúvidas quanto à sua capacidade de ler e escrever (GARCIA, 2011). Outra figura importante foi Mary Wollstonecraft (1759-1797), escritora inglesa considerada por muitos a fundadora do feminismo moderno. Anterior a Simone de Beauvoir (1908-1986), uma das teóricas mais importantes do tema, Mary já analisava as reverberações da ideia de gênero. Em *Uma reivindicação pelos direitos da mulher* (1792), Mary mostra-se a favor de uma reforma educacional, exigindo igualdade de direitos civis e políticos.

É com base em todas essas reivindicações que, no início do século XIX, a primeira onda feminista consolida a essência do *feminismo liberal*. O liberalismo clássico no qual a vertente é inspirada se fortaleceu principalmente com a vinda do Iluminismo, opondo-se ao autoritarismo econômico, político e social do Estado absolutista, o que explica as principais pautas dessas primeiras feministas: a defesa à participação na esfera pública, o direito ao

trabalho e à representação política, sempre vinculados à liberdade individual, emancipação social e sexual. O problema é que as feministas liberais eram, em sua maioria, mulheres brancas e de classe média, o que acabava por excluir do movimento feminista mulheres negras, trabalhadoras e desprivilegiadas financeiramente ou socialmente. Mesmo com toda a luta das feministas liberais, no entanto, nenhuma mulher era totalmente dona de si mesma: “todas careciam daquilo que a cidadania assegurava aos homens: a liberdade” (GARCIA, 2011, p. 50). Fora do sistema de educação formal, inferiorizadas pelo Estado e jogadas à própria sorte dos bens liberais, as mulheres entraram no final do século XIX e no começo do século XX com o objetivo de conseguir o direito ao voto e de participarem da vida pública, dando início ao sufrágio e à segunda onda do feminismo moderno (GARCIA, 2011).

2.4 A segunda onda feminista (ou o sufrágio, o socialismo e *O segundo sexo*)

Segundo Gurgel (2010, p. 3), o fim do século XIX e o início do século XX são marcados pela emancipação feminina e pelo sufrágio. Naquele período, a escalada do capitalismo repercutiu em mudanças nas esferas econômicas, sociais e políticas, mas as mulheres continuavam às margens da exclusão.

Por um lado, às mulheres eram negados direitos civis e políticos mais básicos, retirando de suas vidas qualquer possibilidade de autonomia pessoal. De outro, o proletariado — e as proletárias — ficavam totalmente à margem da riqueza produzida pela indústria e sua situação de degradação e miséria converteu-se em um dos fatos mais ultrajantes da nova ordem social. (GARCIA, 2011, p. 51)

Conforme Garcia (2011, p. 51), foi esse o cenário que deu origem às teorias emancipatórias que apareceram entre a transição dos anos 1800 para os anos 1900. É durante esse período, portanto, que o feminismo passa a ser percebido como um movimento de âmbito internacional, dando abertura ao movimento sufragista. “As mulheres defendiam que o sufrágio universal possibilitaria o acesso das mulheres ao parlamento e, por conseguinte, abriria a possibilidade de mudança no conjunto das leis e instituições. [...] Também possibilitaria uma ampla aliança entre as mulheres” (GURGEL, 2010, p. 3). No entanto, apesar de ter mobilizado e envolvido milhões de mulheres ao redor do mundo, o movimento feminista também se dividiu em vertentes diferentes para refletir sobre a heterogeneidade das classes trabalhadoras e sobre as batalhas individuais das mulheres (GURGEL, 2010, p. 5).

As sufragistas, por sua vez, organizavam-se a partir dos valores democráticos e liberais para articular o movimento em favor, principalmente, do direito feminino ao voto. Na

sua maioria, as sufragistas eram mulheres burguesas e de classes sociais mais abastadas: “nesse contexto, se desenvolveu uma classe média de mulheres educadas que formaram o núcleo do feminismo norte-americano” (GARCIA, 2011, p. 54). Nos Estados Unidos, a tomada da consciência feminista impulsionou as mulheres a lutarem lado a lado aos abolicionistas. Discípula de Lucreia Mott (1793-1880) — abolicionista, reformadora social e ativista —, Elizabeth Stanton (1815-1902) foi responsável pelo encontro feminista que resultou na Declaração de Seneca Falls, ou Declaração dos Sentimentos, que viria a fundar o movimento sufragista norte-americano em 1848 (GARCIA, 2011, p. 53). A Declaração

Questionava as restrições políticas: não poder votar, nem ser candidata, não poder ocupar cargos políticos ou assistir a reuniões políticas. Também se colocavam contra as restrições econômicas: a proibição de ter propriedades, uma vez que os bens eram transferidos ao marido; a proibição de dedicarem-se ao comércio, ou terem seu negócio próprio ou abrirem contas correntes em bancos. (GARCIA, 2011, p. 55)

O direito ao voto, porém, só seria concedido às sufragistas mais de 30 anos depois, apenas em 1918 na Inglaterra e em 1920 nos Estados Unidos. Antes disso, em protesto, as mulheres recorreram a ações mais radicais: segundo Garcia (2011), muitas militantes foram presas, promoveram grandes manifestações e até greves de fome. “Em 1913, na famosa corrida de cavalo em Derby, a feminista Emily Davison (1872-1913) atirou-se à frente do cavalo do Rei (Jorge V), morrendo” (PINTO, 2010, p. 15). O voto era, na época, uma reivindicação que unia sufragistas das mais variadas classes, “já que todas estavam excluídas por serem mulheres” (GARCIA, 2011, p. 59). Todavia, como comentado anteriormente, as contestações das sufragistas burguesas não abarcavam os problemas estruturais e específicos sofridos pelas mulheres negras, que recebiam o duplo julgamento social: por sua raça e gênero. Sojourner Truth (1797-1883), escrava liberta de Nova York, foi uma das primeiras mulheres negras a unir-se ao sufragismo, clamando pelos direitos femininos e abrindo as portas para a criação do feminismo negro no século XX (GARCIA, 2011).

Foi durante a segunda onda, também, que essas diferenças de classe e de raça se manifestaram nas teorias feministas, principalmente após o avanço do socialismo como ideologia e teoria da organização econômica e social. Ainda no século XIX, Flora Tristan (1803-1844) foi precursora do socialismo utópico (transitando entre o feminismo ilustrado e o feminismo de classe) ao denunciar as condições de vida da classe trabalhadora da época (GARCIA, 2011, p. 67). Ativista franco-peruana, publicou o livro *L'Unionouvrière* (1943) (em tradução livre, *União operária*), no qual expôs o menosprezo da mulher em diferentes âmbitos, tanto em relação ao patriarcado e ao capitalismo quanto ao proletariado. O

socialismo marxista ou científico, por outro lado, também trouxe contribuições à luta feminista, apesar de não ter analisado a fundo a dominação patriarcal (GARCIA, 2011): “tanto Marx quanto Engels descrevem a opressão da mulher como econômica” (GARCIA, 2011, p. 71).

Muitas socialistas apoiavam os ideais sufragistas, mas sentiam que o sufrágio não levava em conta a vivência das operárias: “desse modo, se desenvolveu um feminismo de classe, socialista e comunista paralelo ao feminismo sufragista” (GARCIA, 2011, p. 71). Clara Zetkin (1857-1933), militante comunista, era um dos nomes que apoiavam tanto as demandas do feminismo burguês, como o direito ao voto, quanto as demandas do feminismo socialista, como a entrada das mulheres no sistema de produção e na distribuição de bens (GARCIA, 2011). Alexandra Kollontai (1872-1952), feminista marxista, bolchevique e revolucionária russa, foi outra figura importante do movimento em defesa ao “amor livre, salários iguais para as mulheres, a legalização do aborto e a socialização do trabalho doméstico e do cuidado com as crianças” (GARCIA, 2011, p. 75). As feministas anarquistas, por sua vez, acreditavam que a revolução feminista só seria possível a partir da liberdade adquirida através do esforço individual e da força das próprias mulheres. Emma Goldman (1869-1940) foi uma das que encabeçaram o movimento; em 1915, foi presa após explicar em público como se usava um método contraceptivo. Ela se envolvia principalmente com a busca pela autonomia e liberdade sexual, temas muito presentes na segunda onda feminista.

Para Pinto (2010, p. 16), este feminismo, seja na Europa ou nos Estados Unidos, passa por um momento de decadência a partir da década de 1930 até 1960: “No decorrer destes trinta anos um livro marcará as mulheres e será fundamental para a nova onda do feminismo: *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir [...]. Nele, Beauvoir estabelece uma das máximas do feminismo: ‘não se nasce mulher, torna-se mulher’”. Nos anos 1940, quando a filósofa, escritora e ativista francesa publicou a obra pela primeira vez, os objetivos do sufrágio, como o voto, já estavam instaurados na sociedade. “Por essa razão muitas teóricas não sabem onde colocar essa obra, se como arremate do sufragismo ou como pioneira da terceira onda” (GARCIA, 2011, p. 80).

Simone não dispunha do termo gênero, mas ela conceituou gênero, ela mostrou que ninguém nasce mulher, mas se torna mulher e, por conseguinte, ninguém nasce homem, mas se torna homem, ou seja: ela mostrou que ser homem ou ser mulher consiste numa aprendizagem. As pessoas aprendem a se conduzir como homem ou como mulher, de acordo com a socialização que receberam, não necessariamente de acordo com o seu sexo. (MOTTA, SARDENGERG, GOMES, 2000, p. 23)

Neste trabalho, contudo, abordo *O segundo sexo* como marco histórico da segunda onda feminista, uma vez que a obra inspirou a maior parte da base teórica que será utilizada pelas feministas a partir da segunda metade do século XX.

2.5 A terceira onda feminista: fim do feminismo?

Em meados dos anos 1980, após a queda do muro de Berlim, chegava ao fim a União Soviética e, com ela, a decadência das ideologias de esquerda, comumente relacionadas ao feminismo (GARCIA, 2011). Além disso, durante o século XX, principalmente a partir dos anos 1960, as mulheres adquiriram direitos políticos e sociais reivindicados ao longo da primeira e segunda ondas feministas. Por causa disso, muitos passaram a questionar se o feminismo havia, também, terminado; e, se não, quais seriam as exigências da nova e das próximas gerações feministas. Hoje, podemos responder categoricamente que o feminismo ainda vive (e sobrevive), sempre em busca da conscientização social.

Embora um certo senso comum, muito vivo no discurso jornalístico, apresente a plataforma feminista como “superada”, uma vez que as mulheres obtiveram acesso à educação, direitos políticos, igualdade formal no casamento e uma presença maior e mais diversificada no mercado de trabalho, as evidências da permanência da dominação masculina são abundantes. (BIROLI e MIGUEL, 2013, p. 7-8)

É neste cenário que surge, assim, a terceira onda feminista, entre a transição da década de 1970, de 1980 e o final do século XX. Se, na segunda onda, a maior objeção feminista era vinculada à desigualdade de gênero e à opressão feminina; a terceira onda, por sua vez, propõe uma nova discussão a respeito da influência tanto do gênero quanto da classe e da raça na perpetuação de uma sociedade ainda extremamente patriarcal.

Nesse ínterim, as correntes feministas rejeitaram a visão de que a diferença de gênero pudesse ser proveitosamente discutida de modo isolado de outras linhas de diferença, especialmente a “raça”, a etnia, a sexualidade e a classe. O debate igualdade/diferença foi deslocado. O foco na “diferença de gênero” deu lugar à preocupação com as “diferenças entre as mulheres”, inaugurando uma nova fase no debate feminista. (NEVES, 2005, p. 20)

Anteriormente a esses avanços no debate, as premissas do feminismo liberal, já citadas nas seções anteriores, e do feminismo radical estavam em alta. Inspiradas pelo movimento de contracultura norte-americano, em meados dos anos 1970 as feministas radicais decidiram montar um movimento não apenas de emancipação, mas construir uma nova forma de vida para as mulheres (GARCIA, 2011). Para Garcia (2011), o feminismo radical foi

fundamentado em duas obras principais: *Política sexual* (1970), de Kate Millet (1934-2017), e *The dialectic of sex* (1970) (em tradução livre, *Dialética da sexualidade*), de Shulamith Firestone (1945-2012), sendo esta última a precursora do feminismo como um projeto radical. “Armadas das ferramentas teóricas do marxismo, da psicanálise e do anticolonialismo, essas obras desenvolveram conceitos fundamentais para a análise feminista, como o de patriarcado, gênero e casta sexual” (GARCIA, 2011, p. 88). Neste momento, despontam os debates sobre corpo, identidade e sexualidade, marcados principalmente pelo surgimento da pílula anticoncepcional entre as décadas de 1960 e 1970.

Estudos sobre as vidas femininas — formas de trabalho, corpo, prazer, afetos, escolarização, oportunidades de expressão e de manifestação artística, profissional e política, modos de inserção na economia e no campo jurídico — aos poucos vão exigir mais do que descrições minuciosas e passarão a ensaiar explicações. Se para algumas as teorizações marxistas representarão uma referência fundamental, para outras as perspectivas construídas a partir da Psicanálise poderão parecer mais produtivas. Haverá também aquelas que afirmarão a impossibilidade de ancorar tais análises em quadros teóricos montados sobre uma lógica androcêntrica e que buscarão produzir explicações e teorias propriamente feministas, originando o "feminismo radical". (LOURO, 1997, p. 20)

Não à toa, toda essa mudança de pensamento abre lugar para discussões entre as mulheres de grupos sociais minoritários, como negras, indígenas, trabalhadoras ou lésbicas, por exemplo, que não se sentiam representadas pelas pautas das mulheres brancas e de classe média. Surge, dessa forma, o feminismo negro, atuando tanto na luta antirracista quanto na luta por igualdade de gênero. Biroli e Miguel (2015, p. 30) explicam que, enquanto o feminismo marxista e socialista focava na relação entre gênero e classe, o feminismo negro (e os estudos da interseccionalidade, que abordarei a seguir) privilegia a discussão entre gênero e raça — embora nenhum dos dois movimentos exclua o problema da classe ou da raça no geral. Angela Davis, professora, filósofa, integrante do Partido Comunista dos Estados Unidos e do grupo Panteras Negras, é conhecida mundialmente por seu ativismo, sendo uma das precursoras do feminismo negro. Gloria Jean Watkins, mais conhecida como bellhooks, também esteve à frente do feminismo negro, criticando as teorias feministas da época e levantando a necessidade da articulação entre gênero, classe e raça no feminismo contemporâneo.

As mulheres negras e as lésbicas proclamaram o caráter metanarrativo do conceito de gênero, que inviabiliza as diferenças entre as mulheres, impondo uma identidade comum que corresponde na realidade aos interesses da identidade hegemônica das mulheres heterossexuais e da raça branca. Em síntese, o gênero caiu na mesma armadilha que havia pretendido evitar: a homogeneização e a imposição de uma identidade única. (FRANCO, 2004 *apud* ESPINOZA 2004, p. 15).

É por isso que, quando falamos sobre feminismo a partir dos anos 1980, é imprescindível citarmos as diferentes perspectivas feministas: “Esse feminismo se caracteriza por criticar o uso monolítico da categoria mulher e se centra nas implicações práticas e teóricas da diversidade de situações em que vivem as mulheres” (GARCIA, 2011, p. 94). Segundo Biroli e Miguel (2015, p. 29), problematizar as questões de gênero, de raça e de classe é essencial para entendermos as desigualdades existentes não apenas entre homens e mulheres, mas entre as mulheres de modo geral, que são posicionadas em hierarquias de poder e, por isso, não vivem as mesmas experiências ou realidades. Seguindo essa mesma linha de raciocínio, nasce o feminismo interseccional, ou a noção de interseccionalidade, que “tende a condensar a presença de formas múltiplas e articuladas de opressão. Ela foi desenvolvida a partir da década de 1980, nos trabalhos de feministas de língua inglesa, nos Estados Unidos e na Inglaterra” (BIROLI E MIGUEL, 2015, pg. 44 *apud* DENIS, 2008).

Não é “como mulheres”, mas como mulheres negras ou brancas, trabalhadoras assalariadas, profissionais liberais ou proprietárias, heterossexuais ou homossexuais, que sua posição relativa se constitui. Como os mecanismos de opressão que assim se organizam não decorrem do sexismo isoladamente, as mulheres podem estar, como destaca bellhooks (1984), na posição de oprimidas e na posição de opressoras. Assim, a escalada de algumas mulheres a posições de maior remuneração e de comando na política ou no mundo empresarial, mantidas as hierarquias de raça e de classe, não corresponde a alterações nas vidas de tantas outras, nem anula a efetividade das relações de dominação masculina que incidem sobre elas. Os padrões específicos da opressão de gênero sofridos cotidianamente por mulheres trabalhadoras, pobres e negras são pouco afetados pelo sucesso – que implica, sim, no enfrentamento de determinadas formas de sexismo – de algumas profissionais de nível superior, economicamente privilegiadas e brancas. (BIROLI E MIGUEL, 2015, p. 46)

Sejam ilustradas, sufragistas, socialistas utópicas, socialistas marxistas, radicais, liberais, ativistas negras ou interseccionais (etc), muitas mulheres contribuíram, ao longo dos séculos, para o estabelecimento do feminismo como movimento político, social e filosófico. As suas lutas também foram primordiais para o surgimento da quarta onda do feminismo, ou dos feminismos pós-modernos, período atual da História feminista e mundial.

2.6 A quarta onda feminista (ou o pós-feminismo)

“Proponho que a questão do pós-modernismo seja lida não apenas como a questão que o pós-modernismo coloca para o feminismo, mas como a questão, o que é o pós-modernismo? Que tipo de existência ele tem?” (BUTLER, 1998, p. 14). O conceito de pós-modernismo vem sendo discutido por teóricos desde os anos 1960. Mas foi após a queda do muro de Berlim,

em 1989, que o termo se consagrou. Sociólogos passaram a se referir ao final do século XX e ao início do século XXI como o período da pós-modernidade. Os valores modernistas já não eram suficientes para explicar a sociedade ocidental — e nem para explicar o movimento feminista. Neste cenário, a partir dos anos 1990, emerge a quarta onda do feminismo: “o pós-feminismo encontra-se próximo do discurso do pós-modernismo, na medida em que ambos têm por objetivo desconstruir/desestabilizar o gênero enquanto categoria fixa e imutável” (MACEDO, 2006, p. 813).

Para Lopes (2019), a desestabilização do gênero no pós-feminismo, comentada por Macedo (2006), acompanha a descentralização do *eu* ou do *sujeito* na pós-modernidade. Tomando como base os estudos de Frederic Jameson, teórico da cultura contemporânea e da pós-modernidade, Lopes (2019) explica que o pós-modernismo se configura através da indefinição, das novas tecnologias da informação, do poder midiático e do neoliberalismo econômico (LOPES, 2019, p. 435). “O mundo globalizado é impossível de ser apreendido pela mente humana, as grandes cidades e o grande fluxo de mercadorias ao longo dos continentes são da ordem do incomensurável” (JAMESON, 1997, p. 75).

O pós-modernismo, portanto, acompanha as transformações digitais e tecnológicas da globalização, do sistema capitalista e da indústria cultural. É por isso que, como aponta Lopes (2019), a descentralização do “eu” pós-moderno está ligada ao individualismo e à necessidade de se situar dentro do capitalismo. Isso, para o autor, marca um questionamento sobre a essência humana e sobre a própria subjetividade do “eu” frente ao surgimento de novos sujeitos nos últimos anos (LOPES, 2019). Conforme o autor, a presença de agentes políticos como o feminismo, o movimento negro e o movimento LGBTQI+, por exemplo, determina “o desaparecimento da noção de sujeito centrado, como receptor monádico” (LOPES, 2019, p. 436). Segundo ele:

Mas isso também implica o fim de muitas outras coisas, o fim da pincelada individual distinta (como simbolizado pela primazia emergente da reprodução mecânica). No que diz respeito a expressão e sentimentos ou emoções, a liberação de qualquer outro tipo de sentimento, uma vez que não há mais a presença de um ego para encarregar-se de sentir. Isso não é a mesma coisa que dizer que os produtos culturais da era pós-moderna são completamente destituídos de sentimentos, mas sim que tais sentimentos – a que pode ser melhor e mais correto chamar, seguindo Lyotard, de “intensidades” – são agora auto-sustentados e impessoais e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia (...). (LOPES, 2019, p. 436 *apud* JAMESON, 1997b, p. 43).

Neste contexto pós-moderno, entre a mistura de euforia e de um sistema capitalista deprimente, o ativismo digital, a volta dos protestos e das marchas públicas, a retomada da

história do feminismo e o uso das redes e mídias sociais como plataformas de debate e de disseminação de ideais são algumas das formas que o pós-feminismo opera atualmente. Castells (1999) já previa a importância de uma rede global no processo de propagação do movimento feminista que, para o autor, “é composto pelo entrelaçamento de indivíduos, organizações e campanhas atuando em rede e é esse tipo de atuação que o torna vital, flexível e diversificado” (CASTELLS, 1999, p. 221). Ainda, na era pós-moderna, não apenas o conceito de gênero, como visto anteriormente, é entendido a partir de um viés sociológico: “as identidades se tornaram uma questão de representação, noções como raça, gênero, classe e outras, são vistas, antes de tudo, como construções sociais” (LOPES, 2019, p. 437 *apud* FLISFEDER, 2018, p.21). É por isso que a descentralização dos sujeitos pós-modernos e pós-feministas pode nos ajudar a compreender e a decodificar o mundo.

O conceito de pós-feminismo poderá assim traduzir a existência hoje de uma multiplicidade de feminismos, ou de um feminismo "plural", que reconhece o factor da diferença como uma recusa da hegemonia de um tipo de feminismo sobre outro, sem, contudo, pretender fazer tabula rasa das batalhas ganhas, nem reificar ou "fetichizar" o próprio conceito de diferença. (MACEDO, 2006, p. 815)

Para Collins (2017), por outro lado, a utilização do prefixo “pós” em pós-feminismo pode significar que, neste início de século, passamos por um momento que alude ao *depois* dos movimentos, projetos e lutas feministas por emancipação, liberdade e direitos civis ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX. A autora explica que a tendência é acharmos que já alcançamos a igualdade de direitos, mesmo que a desigualdade social ainda esteja tão presente. “Dito de outra forma, projetos de conhecimento que propõem uma abordagem pós-tudo podem estar de luto por um passado que já foi e, ao final desse funeral, darão à luz um futuro em que somente as elites ocidentais irão prosperar” (COLLINS, 2017, p. 15). Macedo (2006), no entanto, percebe que o pós-feminismo tende, cada vez mais, a focar na reafirmação das discussões já vencidas pelas mulheres e na “reinvenção do feminismo enquanto tal, e na necessidade de o fortalecer, exigindo que as mulheres se tornem de novo mais reivindicativas e mais empenhadas nas suas lutas em várias frentes” (MACEDO, 2006, p. 814).

Enquanto isso, Butler (1998) concorda que, em tempos de pós-feminismo, “manifestações, esforços legislativos e movimentos radicais precisam fazer reivindicações em nome das mulheres” (BUTLER, 1998, p. 24). Entretanto, reconhece que não é possível existir uma articulação unificada entre as mulheres, levando em consideração a descentralização do sujeito no mundo pós-moderno e, conseqüentemente, das identidades pós-feministas. “Não sei o que é pós-modernismo, mas tenho alguma ideia do que possa significar submeter noções do

corpo e da materialidade a uma crítica desconstrutiva”, afirma Butler (1998, p. 25-26). Assim como Lopes (2019), a autora menciona tanto a desconstrução quanto a descentralização do sujeito como uma forma de pensarmos o pós-feminismo: “desconstruir o conceito de matéria ou de corpo não é negar ou recusar ambos os termos. Significa continuar a usá-los, repeti-los, repeti-los subversivamente, e deslocá-los dos contextos nos quais foram dispostos como instrumentos do poder opressor” (BUTLER, 1998, p. 25-26). Tendo isso em vista, não podemos falar de pós-feminismo ou de representação da mulher pós-feminista sem pensarmos nos mais variados sujeitos que entraram em cena neste século.

Afirmar assim a existência de um pós-feminismo ‘global’ sem atender a diferentes ‘localizações’ espaço-temporais seria no mínimo paradoxal, pois significaria reconhecer a entrada num mundo pós-feminista sem nunca termos ‘globalmente’ conhecido um mundo feminista. (MACEDO, 2006, p.15)

Apesar disso, não há como negar a iminência tanto de um mundo pós-moderno quanto de um pós-feminismo. Ainda que os esforços feministas estejam, hoje, mais vinculados à manutenção dos direitos já garantidos do que à conquista de novos, utilizo essas referências teóricas sobre o feminismo para entender a construção e a representação de sujeitos como *Fleabag* — um arquétipo tão paradoxal quanto o espaço-tempo em que vivemos. Após esta retrospectiva histórica do feminismo, no próximo capítulo trago conceitos sobre as teorias das representações, que serão importantes para entender os sentidos presentes na construção da personagem e da narrativa de *Fleabag*. A partir de tensionamentos sobre os feminismos, os sujeitos-feministas e as representações sociais, debato a representação nos artefatos culturais com base nos textos de Stuart Hall e de Serge Moscovici.

3. REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: TEORIAS E REFLEXÕES

Fleabag, apelido da anti-heroína que protagoniza a série televisiva homônima na qual esta pesquisa se baseia, significa, literalmente, “saco de pulgas”. Espécie de xingamento pejorativo em inglês, idioma original do programa, o apelido é a única identificação, ao longo da história, da protagonista cujo verdadeiro nome jamais é revelado ao telespectador. A ausência de um nome próprio, aspecto que será aprofundado na análise, não é por acaso. Teóricos e linguistas vêm estudando o potencial da linguagem, em especial da midiática, na produção e na difusão de significados e sentidos. A decisão de não atribuir uma denominação à personagem (ou, ainda, de atribuir um apelido como “saco de pulgas”), portanto, pode ser interpretada como uma forma de **representar algo**. Neste capítulo, discorro sobre as representações sociais que estabelecemos através do discurso e da linguagem.

O foco desta seção é compreender como se dão as representações sociais nos artefatos culturais e como os sentidos se relacionam ao discurso através da história, da psicologia e da cultura. As ponderações aqui feitas serão caras ao objetivo final do trabalho, que é entender como a mulher e o feminismo são representados em *Fleabag* a partir da protagonista. Para isso, utilizo conceitos de Serge Moscovici e de Stuart Hall, articulando as Teorias das Representações Sociais (abreviadas como TRS) aos Estudos Culturais, bem como traçando um panorama entre a produção de identidades e diferenças femininas nos objetos culturais.

3.1 Aproximações entre Psicanálise e representações sociais

Moscovici (2015, p. 219) é categórico: “Não há representações sociais sem linguagem, do mesmo modo que sem elas não há sociedade”. Nascido em uma família judia no interior da Romênia, o teórico migrou para Paris, França, no final da década de 1940, onde se tornou psicólogo. Na época, suas pesquisas revolucionaram os conceitos da psicologia social e da psicanálise, principalmente em relação às teorias da representação, abordadas aqui com base em uma de suas mais famosas obras, *Representações sociais – investigações em psicologia social*, publicada pela primeira vez em 2003. Para o autor, o cerne da psicologia social é, antes de qualquer coisa, estudar as reverberações das representações na atualidade e no passado histórico, pois “nenhuma outra disciplina dedica-se a essa tarefa e nenhuma está melhor equipada para isso” (MOSCOVICI, 2015, p. 41). O assunto também foi (e tem sido) discutido por outras áreas do conhecimento, da antropologia à sociologia e da filosofia à comunicação, embora os enfoques de cada uma sejam diferentes. Todas, porém,

compartilham a “questão da compreensão das formas das práticas de conhecimento e de conhecimento prático que cimentam nossas vidas sociais como existências comuns” (MOSCOVICI, 2015, p. 217).

Moscovici teve sua maior influência em Émile Durkheim, sociólogo francês considerado um dos fundadores daquilo que entendemos hoje como sociologia. No seu primeiro livro, *La psychanalyse: son image et son public* (em tradução livre, *Psicanálise: imagem e público*), Moscovici “argumenta que a psicologia social ocupa uma posição única e estratégica entre as ciências sociais e, especificamente, entre a sociologia e a antropologia social” (MARKOVÁ, 2017, p. 361 *apud* MOSCOVICI, 1961). Marková (2017) aponta que, nesse contexto, o autor se referia às visões de Durkheim e de Georgi Plekhanov, teórico marxista russo. Aqui, irei me atentar apenas ao primeiro, que pensava que “a posição estratégica da psicologia social é dada pelo seu potencial de agir em resposta aos fenômenos econômicos, políticos, históricos e sociais” (MARKOVÁ, 2017, p. 361). Moscovici, no entanto, viria a divergir de Durkheim em alguns aspectos, sobretudo à noção de representações coletivas, tema bastante presente entre as investigações do sociólogo.

As **representações coletivas** em Durkheim apresentavam razoável estabilidade e um relativo estancamento no tocante às **representações individuais**, configurando-se em algo semelhante ao *group mind*, como diria Moscovici. Consistiam em um grande guarda-chuva que abrigava crenças, mitos, imagens, e também o idioma, o direito, a religião, as tradições. Uma tal abrangência tornava porém o conceito pouco operacional. (...) **Moscovici vai proceder à remodelagem do conceito durkheimiano** e assim buscar preencher essa lacuna. Ele caminhou guiado pela necessidade de atualizar o conceito, trazê-lo para as condições de hoje, de sociedades contemporâneas. (ARRUDA, 2002, p. 134-135, grifos meus)

Em resumo, para Oliveira (2012, p. 71), as representações coletivas de Durkheim podem ser entendidas como um resultado de esforço coletivo: “elas emancipam-se das representações individuais, pautam novas ações e demonstram a existência da sociedade. As representações são coletivas e, portanto, não podem ser simplesmente reduzidas aos indivíduos”. O conceito de Durkheim, assim, é adotado e reformulado por Moscovici para liderar e desenvolver os sentidos das representações coletivas como conhecimento e guia para as ações sociais, aspectos debatidos por toda a corrente da psicologia social (OLIVEIRA, 2012). É dessa forma que, para Moscovici (2015), as representações não deixam de ser, também, uma criação conjunta, coletiva e cooperativa dentro da comunicação. “Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações” (MOSCOVICI, 2015, p. 41).

Elas (as representações) são formadas através de influências recíprocas, através de negociações implícitas no curso das conversações, onde as pessoas se orientam para modelos simbólicos, imagens e valores compartilhados específicos. Nesse processo, **as pessoas adquirem um repertório comum de interpretações e explicações**, regras e procedimentos que podem ser aplicadas à vida cotidiana, do mesmo modo que as expressões linguísticas são acessíveis a todos. (MOSCOVICI, 1984 apud MOSCOVICI, 2015, p. 208, grifos meus)

Além disso, o autor diz que as representações sociais também podem (e devem) ser encaradas como uma forma de assimilar e de comunicar aquilo que já sabemos: “elas ocupam, com efeito, uma posição curiosa, em algum ponto entre conceitos, que têm como seu objetivo abstrair sentido do mundo e introduzir nele ordem e percepções, que reproduzam o mundo de uma forma significativa” (MOSCOVICI, 2015, p. 46). É assim, portanto, que Moscovici criou a Teoria das Representações Sociais (TRS), um conjunto de ideias que pretende analisar a finalidade de todas as representações sociais, que, para o autor, têm o papel primordial de “tornar familiar algo não familiar, ou a própria não familiaridade” (MOSCOVICI, 2015, p. 55). Ele explica que, para avaliarmos o que é incomum, é imprescindível compreender tudo o que nos é, por sua vez, familiar (MOSCOVICI, 2015). O autor aponta os dois processos que não apenas geram representações sociais, mas que também auxiliam nessa categorização — os processos da ancoragem e da objetivação.

Moscovici (2015) indica que ancorar significa, acima de tudo, classificar, porque “coisas que não possuem nome são estranhas, não existentes e ao mesmo tempo ameaçadoras” (MOSCOVICI, 2015, p. 61). É somente classificando e nomeando, pois, que podemos imaginar e representar as coisas, uma vez que “representação é, fundamentalmente, um sistema de classificação e de denotação” (MOSCOVICI, 2015, p. 62). Enquanto a ancoragem “tenta ancorar ideias estranhas, reduzi-las a categorias e imagens comuns em um contexto familiar”, a objetivação transforma a abstração em concretude, transferindo “o que está na mente em algo que existe no mundo físico” (MOSCOVICI, 2015, p. 60-61). A classificação de coisas não familiares, sendo assim, representa a “necessidade de defini-las como conformes, ou divergentes, da norma” (MOSCOVICI, 2015, p.65).

Trata-se da maneira pela qual o conhecimento se enraíza no social e volta a ele, ao converter-se em categoria e integrar-se à grade de leitura do mundo do sujeito, instrumentalizando o novo objeto. O sujeito procede recorrendo ao que é familiar para fazer uma espécie de conversão da novidade: trazê-la ao território conhecido da nossa bagagem nocional, **ancorar aí o novo, o desconhecido, retirando-o da sua navegação às cegas pelas águas do não-familiar**. (ARRUDA, 2002, p. 136, grifos meus)

Ademais, ainda em se tratando da ancoragem e da objetivação, os dois processos estão intrinsecamente ligados à memória, já que as representações sociais, em todos os casos, apresentam-se inscritas dentro de uma espécie de referencial preexistente de “valores, tradições e imagens do mundo e da existência” (MOSCOVICI, 2015, p. 105). Para o autor, portanto, é necessário examinar o aspecto simbólico dos universos em que vivemos e dos relacionamentos que cultivamos, porque “toda cognição, toda motivação e todo comportamento somente existem e têm repercussões uma vez que eles signifiquem algo e significar implica, por definição, que pelo menos duas pessoas compartilhem uma linguagem comum, valores comuns e **memórias comuns**” (MOSCOVICI, 2015, p. 105, grifos meus). “Todos nossos discursos, nossas crenças, nossas representações provêm de muitos outros discursos e muitas outras representações elaboradas antes de nós e derivadas delas. É uma questão de palavras, mas também de imagens mentais, crenças ou ‘pré-concepções.’” (MOSCOVICI, 2015, p. 242)

Essas imagens mentais são muito importantes para o reconhecimento das representações: “Imaginemos assistir a uma competição esportiva sem ter ao menos uma ideia do que os atletas estão fazendo” (MOSCOVICI, 2015, p. 201). É aqui que, segundo Arruda (2002), a TRS se relaciona ao senso comum, ou seja, ao conhecimento popular, que Moscovici (2015) destaca como *folk science*. “(O senso comum) oferece-nos acesso direto a representações sociais. São, até certo ponto, as representações sociais que combinam nossa capacidade de perceber, inferir, compreender, que vêm à nossa mente para dar um sentido às coisas, ou para explicar a situação de alguém” (MOSCOVICI, 2015, p. 201). Marková (2017, p. 361) esclarece que a utilização da psicanálise como base para a investigação das representações sociais, por parte de Moscovici, foi essencial para trazer à luz “a tensão entre: o pensamento científico e profissional, de um lado, e o pensamento cotidiano das pessoas comuns, do outro”.

Ela (a psicanálise) tinha afinidades consideráveis com pensamentos de senso comum e, portanto, os leigos tiveram seus próprios pontos de vista sobre o assunto, percebendo semelhanças entre a psicanálise e vários tipos de suas experiências diárias, como, por exemplo, entre uma confissão religiosa e uma entrevista psicanalítica. (...) Em vez disso, Moscovici promoveu a perspectiva de um desenvolvimento contínuo do pensamento de senso comum para a ciência. Igualmente importante, o pensamento científico se difunde no pensamento cotidiano. Como é notório, a ideia da transformação do pensamento científico em senso comum tem sido vital no desenvolvimento da teoria. (MARKOVÁ, 2017, p. 361-362)

Com essa sistematização e aproximação dos estudos da representação e da psicologia social aos campos do saber popular, Arruda (2002) destaca um dos grandes diferenciais da TRS: a afinidade com as teorias *queer* e feministas, algumas salientadas e comentadas no segundo capítulo desta pesquisa. Segundo a autora, ambas as teorias, tanto as feministas quanto a TRS, “tecem uma crítica ao binarismo que antepõe natureza e cultura, razão e emoção, objetivo e subjetivo, pensamento e ação, ciência e senso comum” (ARRUDA, 2002, p. 132). Ainda, são relevantes na construção do conhecimento e no fazer científico, tendo em vista o caráter técnico, conceitual e metodológico relativamente progressista:

Destinam-se a revelar e/ou conceituar aspectos de objetos até então subvalorizados pela ciência, considerados como menores (a mulher, o senso comum); tomam seus temas/objetos ao mesmo tempo como processo e produto, o que exige abordagens mais dinâmicas e flexíveis; em consequência – e considerando que o método decorre das características do objeto e da teoria adotada, e busca a reunião desses dois para gerar o conhecimento – trabalham com tais objetos/temas de formas não obrigatoriamente canônicas, ousando metodologias criativas, nem sempre específicas daquela área disciplinar, e nem sempre consideradas legitimamente científicas na área. (ARRUDA, 2002, p. 132)

Precisamente em função do caráter fluido da TRS, seus fundamentos psicossociais não ficaram a salvo de desaprovações. Mas Moscovici “costuma responder a tais críticas afirmando tratar-se de uma fluidez proposital, que visa permitir desenvolver a teoria e a criatividade dos pesquisadores” (ARRUDA, 2002, p. 136). Em resumo, a plasticidade da TRS se conecta às novidades comunicativas e linguísticas que permeiam o senso comum e a construção dos ideários sociais, que estão em constante mudança e caminhando lado a lado, em muitos momentos, às propostas teóricas feministas. Arruda (2002), inclusive, refere-se à TRS como *mutatis mutandis*, porque o conjunto de ideias propõe reflexões sobre as representações sociais como artefato simbólico da contemporaneidade, tal qual as teorias feministas também surgem como “novas ferramentas conceituais para analisar ângulos da realidade postos em pauta por novos olhares, provindos das lutas dos movimentos sociais, da criatividade e dos questionamentos no seio da ciência” (ARRUDA, 2002, p. 144). Não à toa, Moscovici segue sendo referência entre estudiosos da comunicação, da psicologia social e da sociologia.

3.2 Cultura, linguagem e representação

Para Hall (2016, p.17), “colocando em termos simples, cultura diz respeito a ‘significados compartilhados’”. Sociólogo jamaicano-britânico, Hall foi um dos precursores

dos Estudos Culturais, escola de pensamento conhecida por seu viés linguístico e filosófico. O autor enxergava a linguagem como um sistema representacional, uma vez que a utilizamos para elaborar um processo de significação baseado na troca de signos, símbolos e códigos comuns (sejam eles sonoros, escritos ou imagéticos) de forma a representar conceitos universais: “A linguagem é um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura” (HALL, 2016, p. 18). A representação, sendo assim, é inerente à produção de significados e de interpretações sociais. “O entendimento, portanto, da cultura com ênfase no significado, na importância da formação de um senso comum, a partir de um conjunto de práticas estruturado pela produção e intercâmbio de significados, será central para o exame do conceito de representação” (SANTI e SANTI, 2008, p. 2).

Esse intercâmbio de sentidos ao qual, segundo Hall (2016), a cultura corresponde, é realizado por membros de um mesmo grupo ou por uma determinada sociedade, que precisa apreender os mesmos códigos culturais para consumir uma comunicação inteligível. Isso denota que as pessoas devem, no geral, traduzir e compartilhar os significados similarmente, porque “afirmar que dois indivíduos pertencem à mesma cultura equivale dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante” (HALL, 2016, p. 20). De fato, são várias as definições de “cultura”, e Hall (2016) concorda que o termo é um dos mais complexos entre os estudados pelas humanidades. “A importância do **sentido** para a definição de cultura recebeu ênfase por aquilo que passou a ser chamado de ‘virada cultural’ nas ciências humanas e sociais, sobretudo nos estudos culturais e na sociologia da cultura” (HALL, 2016, p. 19, grifos meus).

O sentido ao qual o autor se refere, por sua vez, não é algo que está nos objetos culturais ou na cultura propriamente dita — nós é quem atribuímos e fixamos os sentidos “tão firmemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável” (HALL, 2016, p. 41). É aqui que, conforme Hall (2016), entra o sistema de representação, responsável por construir o sentido das coisas. O sentido é “construído e fixado pelo código, que estabelece a correlação entre nosso sistema conceitual e nossa linguagem” (HALL, 2016, p. 41-42). Os códigos, segundo o autor, facilitam a **tradutibilidade** dos conceitos entre uma cultura e outra através de um conjunto de convenções sociais. Enquanto a linguagem e a cultura são ligadas ao sentido por meio da representação, a representação “envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos” (HALL, 2016, p. 31).

Há, portanto, conforme Hall (1997), um processo mental e de tradução para o sistema em que fomos ensinados a referir o mundo, as pessoas e os eventos — é a construção de signos. Estes signos significam ou representam os conceitos e as

relações conceituais entre estes que levamos em nossas mentes e que juntos compõem os sistemas de significação de nossa cultura. (...) A relação entre o signo, o conceito e o objeto a que nos referimos é arbitrária porque esta corresponde à determinada construção social aceita e reconhecida como tal, embora pudesse ter sido estabelecida de outra forma completamente adversa. (SANTI E SANTI, 2008, p. 5)

Hall (2016) entende que todo esse processo de significação só é possível através de dois sistemas de representação: as representações mentais que carregamos conosco, às quais ele se refere como *mapas conceituais*, que devem ser parecidos com o de outras pessoas da mesma cultura para que haja a tradutibilidade; e a linguagem, base para estabelecimento do sentido (HALL, 2016). Esse movimento acontece a partir da relação entre códigos, conceitos e signos. Hall (2016) esclarece que os signos cumprem o papel de representar os conceitos que carregamos em nossos mapas conceituais, podendo ser sons, palavras, imagens ou objetos — de forma organizada e após serem interpretados pelas pessoas, os signos formam sentidos: “para fazer isso, nós devemos ter acesso aos dois sistemas de representação discutidos anteriormente: ao mapa conceitual (...) e a um sistema de linguagem” (HALL, 2016, p. 39).

A fim de discutir a linguagem e as representações, Hall (2016) elenca três teorias: a reflexiva, a intencional e a construcionista, que abordam diferentes formas de interpretação dos significados, sendo que irei abordar apenas a construcionista neste capítulo. Resumidamente, na teoria construcionista “a linguagem é tomada como um produto social onde os significados são construídos através dos sistemas de representação” (HALL, 2016, p. 5), tipo que engloba, principalmente, os estudos da semiótica de Ferdinand de Saussure e da abordagem discursiva de Michel Foucault. Uma das principais premissas desses teóricos é a arbitrariedade dos signos, o que quer dizer que os sentidos não são fixos ou naturais, mas mutáveis e determinados de acordo com a relação entre conceitos e códigos (HALL, 2016); “as coisas não significam: nós construímos sentido, usando sistemas representacionais. (...) Assim, essa abordagem é chamada de construtivista” (HALL, 2016, p. 52).

Na perspectiva construtivista, a representação envolve fazer sentido ao forjar ligações entre três diferentes ordens de coisas: o que nós devemos chamar amplamente de **mundo das coisas**, pessoas, eventos e experiências; o **mundo conceitual**, os conceitos mentais que carregamos em nossas cabeças; e **os signos**, arranjados nas linguagens, que respondem por esses conceitos ou os comunicam. (HALL, 2016, p. 109, grifos meus)

Ferdinand de Saussure, linguista e filósofo suíço, foi um dos precursores do desenvolvimento da linguística enquanto ciência, influenciando diretamente o campo da literatura e dos estudos culturais a partir do modelo de linguagem da semiótica enquanto

resposta para os problemas acerca da representação. Seu principal legado, conforme Hall (2016), foi a caracterização dos signos em dois elementos: o significante e o significado. O primeiro é relacionado à palavra ou imagem de um celular, por exemplo, ao mesmo tempo em que o segundo se refere ao conceito de um telefone portátil em nosso pensamento (HALL, 2016, p.57). Juntos, esses dois elementos do signo produzem o sentido, sendo que a relação entre eles é fixada por um código cultural e linguístico que irá resultar na representação (HALL, 2016, p. 57). Como não há nenhuma ligação natural entre o significante e o significado, segundo Hall (2016, p. 59), os signos não apresentam sentidos fixos; da mesma forma, os conceitos podem mudar ao longo do tempo, alterando os *mapas conceituais* da cultura.

O desenvolvimento da semiótica, a partir dos estudos de Saussure, é apontado por Hall (1997) como fundamento para a abordagem da língua e do significado, tornando possível aplicar um modelo de representação numa ampla cadeia de objetos e práticas culturais. Para ele, foi Saussure quem trouxe o entendimento do significado para um contexto mais abrangente, alargou o conceito de signo, trouxe as noções de denotação (nível descritivo) e conotação (vinculação dos signos a temas culturais), balizando a interpretação culturalista dos processos sociais. (SANTI e SANTI, 2008, p. 8)

Tomando como exemplo os sentidos de um programa de televisão como *Fleabag*, Hall (2016) defende que as imagens da tela deveriam ser tratadas como significantes, e “o uso do código da novela televisiva gênero, para descobrir como cada imagem na tela faz uso dessas regras para dizer algo (significados) que o telespectador pudesse ler ou interpretar dentro do quadro de um tipo particular de narrativa televisiva” (HALL, 2016, p. 68). No entanto, o autor deixa claro que não há uma resposta única ou exata para o significado de uma imagem, ou, adaptando a este projeto, para uma cena de *Fleabag*, mas uma interpretação *plausível* que não está a salvo de modificações, uma vez que, para Hall, “o significado não é direto nem transparente e não permanece intacto na passagem pela representação. Ele está sempre sendo negociado e inflectido, para ressoar em novas situações” (SANTI e SANTI, 2008, p. 3).

Além disso, fica evidente a importância cultural das trocas de sentidos entre as pessoas, levando em consideração que, muitas vezes, “o sentido que nós captamos, como espectadores, leitores ou público, nunca é exatamente o sentido que foi dado pelo interlocutor, escritor ou pelos outros espectadores. (...) O leitor é tão importante quanto o escritor na produção de sentido” (HALL, 2016, p. 60-61). Para Hall (2016, p. 62), portanto, conforme o modelo linguístico de Saussure, “cada afirmação autoral só se torna possível porque o autor compartilha com outros usuários da linguagem as regras e códigos comuns do sistema — a

langue —, que permite que eles se comuniquem um com o outro significativamente”. Por esse motivo, o significado das coisas pode ser entendido como um eterno efeito de intercâmbio: “um processo de tradução, que facilite a comunicação cultural enquanto sempre reconheça a persistência da diferença e do poder entre os diferentes falantes dentro do mesmo circuito cultural” (SANTI e SANTI, 2008, p. 4).

Em contrapartida a Saussure, ainda que tenha figurado entre os teóricos construtivistas, Michel Foucault acreditava que não apenas o *sentido* era relevante para o entendimento da representação, mas também e, sobretudo, a produção de conhecimento pelo *discurso* (HALL, 2016, p. 78). Para Foucault, o discurso era o centro da construção de qualquer assunto, porque “define e produz os objetos do nosso conhecimento, governa a forma com que o assunto pode ser significativamente falado e debatido, e também influencia como ideias são postas em prática e usadas para regular a conduta dos outros” (HALL, 2016, p. 80). Foucault acreditava, assim, que as coisas só ganhavam sentido e se tornavam objetos de conhecimento por meio do discurso — que ele considerava ser o *coração* da teoria construtivista sobre sentido e representação, de acordo com Hall (2016, p. 82). Além disso, Foucault também abordava o vínculo indissociável entre conhecimento e poder, visto que, para o autor, “não há relação de poder sem a constituição correlativa de um campo de conhecimento, nem há qualquer conhecimento que não pressuponha e constitua, ao mesmo tempo, relações de poder” (FOUCAULT, 2015 *apud* HALL, 2016, p. 88).

Além de encarar o discurso como uma relação de poder e gerador de conhecimento, Foucault entendia que o próprio sujeito era produzido por ele (HALL, 2016). Nesse sentido, Foucault e Saussure se aproximavam, pois ambos pensavam no sujeito como dissociado tanto da linguagem quanto da representação. “Sujeitos podem produzir textos particulares, mas eles estão operando dentro dos limites da episteme, da formação discursiva ⁴, do regime da verdade, de uma cultura e período particulares. Essa é uma das proposições mais radicais de Foucault: o sujeito é produzido no discurso” (HALL, 2016, p. 99). Por conseguinte, o linguista via no discurso uma forma de produzir e personificar sujeitos ou figuras, do homem louco à mulher histérica, do homossexual estereotipado ao criminoso, e assim por diante (HALL, 2016, p. 100). O conceito de sujeito e de discurso, aprofundados nos próximos capítulos, auxiliam a entender a construção de identidade, diferença e representação feminina nos artefatos culturais.

⁴ O conceito de formação discursiva será abordado no capítulo sobre a Metodologia do trabalho.

3.3 Identidade e diferença: representando sujeitos

O que significa, ou no que implica a identidade? Silva (2000) propõe a problematização do conceito, bem como das concepções de diferença, diversidade e alteridade. Para o autor, à primeira vista, a identidade poderia ser resumida naquilo que simplesmente se é, como, por exemplo: “sou brasileira”, “sou branca”, “sou bissexual” ou “sou mulher”. Dessa forma, a identidade é como uma positividade (“aquilo que sou”), caracterizando-se como autocontida e autossuficiente. Segundo Silva (2000), ela só tem como referência a si própria, assim como a diferença também é vista como uma entidade independente, embora, ao contrário, a diferença seja tudo aquilo que eu não sou, ou tudo aquilo que o outro é (SILVA, 2000, p.74). No entanto, o autor parte do pressuposto de que toda afirmativa tem, por trás, um contraponto.

A afirmação "sou brasileiro", na verdade, é parte de uma extensa cadeia de "negações", de expressões negativas de identidade, de diferenças. Por trás da afirmação "sou brasileiro" deve-se ler: "não sou argentino", "não sou chinês", "não sou japonês" e assim por diante, numa cadeia, neste caso, quase interminável. (...) Como ocorre em outros casos, **a gramática ajuda, mas também esconde**. (SILVA, 2000, p. 75, grifos meus)

Assim como qualquer tipo de representação sobre as quais debati neste trabalho até então, tanto a identidade quanto a diferença são produzidas no mundo cultural e social, ou seja, não são de ordem natural: “somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais” (SILVA, 2000, p. 76) a partir de um ato de constituição linguística e de relação de interdependência entre as duas. Em consequência de “ser isto” significar “não ser aquilo”, Saussure enxergava na linguagem o próprio sistema de diferenças em uma cadeia de diferenciação linguística (SILVA, 2000, p. 77). Sendo a cultura, para Saussure, um tipo de linguagem, “a demarcação da diferença dentro da linguagem é fundamental para a produção de sentido” (HALL, 2016, p. 57). Isto posto, Hall (2016, p. 57) delimita que “o jeito mais simples de demarcar diferenças é, claramente, por sentidos de oposição binária — como em noite/dia”.

Conforme Silva (2000), tanto a identidade quanto a diferença são produzidas como consequência da diferenciação, sendo que a diferenciação é o que marca, portanto, a presença do poder (já citado anteriormente por Foucault). Entretanto, Silva (2000) também chama a atenção para outros processos e marcas de poder impostas hierarquicamente, como a inclusão ou exclusão (“estes pertencem, aqueles não”), a demarcação de fronteiras (“nós” e “eles) ou a

classificação (“bons” e “maus”; “puros” e “impuros”) (SILVA, 2000, p. 81). Essas oposições binárias, para o filósofo Jacques Derrida, não apenas representam uma divisão de classes simétricas, mas a valorização de um dos lados em detrimento do outro: “em uma oposição binária, um dos termos é sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe uma carga negativa” (SILVA, 2000, p. 83).

Esse fato pode ser frequentemente notado em objetos culturais, de séries televisivas a filmes e de livros a obras de arte, que abordam as associações entre o *masculino* versus o *feminino*. “Questionar a identidade e a diferença como relações de poder significa problematizar os binarismos em torno dos quais elas se organizam.” (SILVA, 2000, p. 83) Quebrar essas binaridades e cruzar as fronteiras dos territórios simbólicos da identidade (por que não?), portanto, expressa um movimento de subversão identitária (SILVA, 2000) — no caso desta análise, de subversão dos sujeitos através das representações da protagonista de *Fleabag*.

Se o movimento entre fronteiras coloca em evidência a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas de fronteira, nos limiares, nos interstícios, que sua precariedade se torna mais visível. Aqui, mais do que a partida ou a chegada, é cruzar a fronteira, é estar ou permanecer na fronteira, que é o acontecimento crítico. **Neste caso, é a teorização cultural contemporânea sobre gênero e sexualidade que ganha centralidade.** Ao chamar a atenção para o caráter cultural e construído do gênero e da sexualidade, a teoria feminista e a teoria *queer* contribuem, de forma decisiva, para o questionamento das oposições binárias — masculino/feminino, heterossexual/homossexual — nas quais se baseia o processo de fixação das identidades de gênero e das identidades sexuais. (SILVA, 2000, p. 89, grifos meus)

Desenvolvido por Judith Butler (1998), filósofa e feminista citada no segundo capítulo do projeto, o conceito de *performatividade de gênero* chega para deslocar “a ênfase na identidade como descrição, como aquilo que é — uma ênfase que é, de certa forma, mantida pelo conceito de representação — para a ideia de tornar-se, para uma concepção da identidade como **movimento e transformação**” (SILVA, 2000, p. 92, grifos meus). Silva (2000, p. 94) elucida que, para a autora, a repetibilidade das binaridades e dos estereótipos de gênero nos artefatos culturais é responsável por reforçar a produção das identidades e das representações sociais. Essa mesma repetibilidade, por outro lado, segundo Butler (1998), poderia ser utilizada para interromper a generalização das identidades hegemônicas (SILVA, 2000, p. 95). Otimista, Butler (2003) acredita na interrupção da reprodução através do *discurso*, seguindo a lógica de Foucault, de relações de poder (SILVA, 2000, p. 95). É por meio da contestação que, segundo a autora, estão as possibilidades de criação e produção de novas identidades e de renovadas representações sociais (SILVA, 2000, p. 95) — como as que analiso, mais para

frente, com base na personagem de *Fleabag*. No próximo capítulo, apresento a série que é objeto de análise deste trabalho, bem como introduzo o conceito do gênero televisivo de tragicomédia, de forma a esclarecer a importância do conceito de *quebra da quarta parede* para o enredo e para a produção de sentidos do programa.

4. LUZ, CÂMERA, AÇÃO: O OBJETO DE ESTUDO

Analisar o discurso e as representações sociais em um objeto cultural qualquer requer a compreensão prévia sobre as suas particularidades. Por isso, neste capítulo, discorro a respeito da quebra da quarta parede, ou *aparte*, recurso muito utilizado ao longo de todo o desenvolvimento de *Fleabag*. Também relaciono o artifício à tragicomédia, gênero dramático do teatro que se faz presente entre as manifestações culturais desde o século XVI, quando surgiu na época do Renascimento. Por fim, faço uma breve introdução do objeto de estudo, de acordo com as suas duas e únicas temporadas, bem como apresento a criadora do programa: a atriz, escritora e dramaturga britânica Phoebe Waller-Bridge.

4.1 A quebra da quarta parede

Talvez seja interessante começarmos, literalmente, pelo começo.

Na cena inicial do primeiro episódio de *Fleabag*, ouve-se uma respiração pesada e entrecortada antes de a câmera focar na porta de entrada da casa da protagonista. De madrugada, vestindo apenas um casaco preto e longo, Fleabag entra em cena e se dirige diretamente ao público: “Sabe quando o cara de quem você gosta manda um *SMS* às 2h da manhã de uma terça-feira pedindo para te ver e você acidentalmente age como se tivesse acabado de chegar em casa? Então você sai da cama, bebe meia garrafa de vinho, entra no chuveiro, se depila toda, coloca uma lingerie provocante, veste uma cinta liga e espera a campainha tocar?”

Nesse momento, a campainha toca. Fleabag olha para a câmera e continua seu monólogo: “Daí você abre a porta como se tivesse esquecido que ele viria”. Ela puxa a maçaneta, depara-se com o “cara” de quem está falando e, após uma troca sutil de olhares e de cumprimentos com o homem, volta-se novamente ao público: “E então, você vai para cima dele imediatamente”. Um beijo acontece. A partir daqui, deixamos a entrada da casa para trás e partimos em direção ao quarto de Fleabag, onde, entre suspiros, ela comenta com o telespectador tudo o que está se desenrolando no momento: “Depois de uma foda bem normal, você percebe que ele está entrando no seu ânus. Mas você já está bêbada, e ele se esforçou tanto para chegar à sua casa. Então, você deixa. Ele fica excitado”. A cena, bem como a relação, acaba. Amanhece. Ela abre os olhos e conversa com o telespectador.

“No outro dia, você acorda e ele está todo vestido, sentado na cama, olhando embasbacado para você.” Ele diz, sincero: “A noite passada foi incrível”. Fleabag direciona o

olhar para a câmera, enquanto ele continua: “Foi particularmente especial, pois eu nunca consegui fazer sexo anal com ninguém antes. E embora sempre tenha sido uma fantasia minha, nunca encontrei alguém com quem pudesse fazer”. Ele toca no cabelo dela, agradece pela noite anterior, beija sua boca e vai embora casualmente. Por um momento, apenas observamos a protagonista, que ainda está deitada na cama e enrolada nos lençóis. O cenário muda de repente, e vemos Fleabag tomando uma xícara de café, absorta nos próprios pensamentos. De repente, ela foca o olhar no telespectador e revela: “E você passa o resto do dia pensando... O meu ânus é tão grande assim?”.

Figura 1: Fleabag dirige-se ao público e pergunta: “O meu ânus é tão grande assim?”.



(Direitos de imagem: Amazon Prime Video)

Assim como nesta primeira cena, a série alterna vários momentos em que se pode notar a construção de uma relação entre atriz e telespectador a partir de monólogos direcionados à câmera e ao público. Esse artifício dramático, conhecido como quebra da quarta parede⁶, é uma das principais características de *Fleabag*. Para Nunes (2018, p. 24), a quebra da quarta parede é uma forma de gerar intimidade com a plateia, pois o recurso “se propõe a ser uma ferramenta narrativa em favor da dramatização. (...) Pode se transformar em um elemento que ajude o espectador a se conectar com as personagens por intermédio do contato com suas introspecções”. Idoeta (2015) complementa:

O aparte é um recurso dramático em que um personagem se direciona à audiência sem que os outros personagens notem este direcionamento, mesmo que estes também estejam em cena no momento em que o aparte acontece. O aparte

⁵ No original: “Do I have a massive asshole?”

⁶ “Aparte” também é um termo comum para designar o fenômeno.

normalmente consiste em um breve comentário de um personagem em relação aos outros ou ao que está acontecendo na história naquele momento. [...] A possibilidade do sentimento de pertencimento é essencial para a eficácia do uso do *aparte*. A sensação do público de compartilhar com o personagem principal as opiniões que ele pensa serem importantes para ele transmite um sentimento de segurança, de acolhimento, de conforto e até de compaixão em relação às atitudes do personagem principal. (IDOETA, 2015, p. 2)

Para falar sobre a **quebra** da quarta parede, no entanto, é necessário entender a relação do recurso dramático com o **teatro**, forma de arte que deu origem ao conceito. No universo teatral, a quarta parede pode ser entendida como um jogo cênico, no qual os atores “ignoram” o público para causar a sensação de uma representação paralela da realidade através da encenação. O palco concretiza a ideia: as laterais do cenário formam duas paredes sólidas e opacas, e o fundo do cenário dá vida à terceira parede. A *quarta parede*, muito mais subjetiva do que física, configura-se como uma linha invisível entre o público e os atores, por onde se observam as cenas. Para Nunes (2018, p. 11), a quarta parede também pode ser entendida como uma camada imaginária, ou como a “fronteira que separa o interno do externo da narrativa”.

No século XVII, o teatro assumiu com maior rigor a “quarta parede” e fez *amise-en-scène* se produzir como uma forma de *tableau* que, tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da plateia. Como queria Diderot, a “quarta parede” significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão “em outro mundo”. (XAVIER, 2003, p. 17 *apud* STEINDORFF, 2018, p. 48)

Quebrar a quarta parede, esse limite invisível, portanto, é uma forma de unir ambos os lados — o da narrativa ficcional e o do espectador (STEINDORFF, 2015). Para Pereira e Santos (2018, p. 227), “a parede pressupõe uma não transposição ou troca entre os dois mundos, uma barreira intransponível. A sua quebra pressupõe, assim, um contato entre os dois mundos”. No teatro, o método foi implantado através da direção ou do cenário, principalmente, para dar ao espectador a possibilidade de acompanhar diversas cenas ao mesmo tempo, ou de ouvir os sentimentos de determinado protagonista sem que os outros personagens “soubessem” (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 180 *apud* STEINDORFF, 2015, p. 74) — como na cena inicial de *Fleabag*, narrada anteriormente, na qual o homem com quem a protagonista mantém a relação sexual não consegue e nem pode ouvir os comentários que ela destina à plateia.

Embora tenha surgido no âmbito teatral, entretanto, a quebra da quarta parede marca muitas tragicomédias audiovisuais da atualidade. O próprio termo “tragicomédia”, que uso

para definir *Fleabag*, é, também, derivado do universo cênico — o gênero dramático foi um dos mais importantes na difusão do teatro clássico, que combinava tanto os elementos dramáticos quanto os cômicos da narrativa, assim como Phoebe Waller-Bridge faz no objeto de estudo desta pesquisa. A série que analiso agora foi, inclusive, adaptada de um roteiro que, a princípio, havia sido criado para tornar-se uma peça de teatro com influências da comédia de *stand-up*. Waller-Bridge chegou a performar a peça, em 2013, no Festival Fringe de Edimburgo, evento de artes que ocorre no Reino Unido. Nos palcos de teatro, a tragicomédia já deixava clara a sua intenção de quebrar qualquer barreira entre a protagonista e os espectadores. Em entrevista à BBC inglesa, em 2019, a criadora da peça e da série revelou que a quebra da quarta parede e o contato com o público eram justamente o foco da narrativa:

Eu sabia que queria escrever sobre uma jovem obcecada por sexo, brava, estúpida mulher, **mas o foco principal do processo era o seu direto relacionamento com a audiência e como ela tenta manipular e entreter e chocar os espectadores**, momento a momento, até eventualmente expor sua alma. (BBC, 2019, tradução e grifos meus) ⁷

Seja no teatro, na televisão ou no cinema, o ato de quebrar a quarta parede configura um momento de desaparecimento das fronteiras entre o real e o fictício. “Desta maneira, consolida-se a mudança de posição do espectador, de testemunha para participante da ação. Ou seja, firma-se uma forma de *metaficção*” (STEINDORFF, 2015, p. 75, grifos meus). O recurso dramático do aparte, assim, coloca em evidência o papel da metalinguagem na construção de sentidos. Inclusive, um dos grandes diferenciais da série em relação à quebra da quarta parede é que apenas um dos personagens secundários, o Padre Gato (Andrew Scott), percebe que Fleabag “viaja” para outro mundo quando conversa com o telespectador. Na análise de discurso sobre a série, abordarei mais sobre como a relação da quebra da quarta parede é importante para a construção de sentidos e representações em *Fleabag*.

4.2 A mente por trás de *Fleabag*

Atriz, escritora, roteirista, produtora e dramaturga, Phoebe Waller-Bridge é, segundo a revista brasileira *Rolling Stone* (2020) “uma das autoras e atrizes mais aclamadas dos últimos anos”⁸. Nascida em 1985, no distrito de Ealing, oeste de Londres, frequentou uma escola

⁷ Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/bbcthree/article/47ac38cd-d937-4e38-a839-a1a400958d34> Acesso em: 30 de agosto de 2020.

⁸ Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/18-motivos-para-conhecer-e-amar-phoebe-waller-bridge/> Acesso em: 25 de agosto de 2020.

católica e outra privada antes de iniciar os estudos na Royal Academy of Dramatic Art (RADA), onde se formou em 2006. Fez sua estreia nos palcos de teatro em 2009, com a peça *Roaring Trade*, no Soho Theatre. Depois, atuou em pequenas produções teatrais, cinematográficas e televisivas até 2013, ano em que apresentou o monólogo inicial de *Fleabag* no Festival Fringe de Edimburgo. A performance, na época, atraiu efetivamente a atenção do público e da crítica, colocando a londrina em destaque no cenário cultural.⁹

A partir disso, em janeiro de 2016, ela despontou a série *Crashing*, transmitida inicialmente no Channel 4, rede de televisão britânica, e disponível hoje no canal de *streaming* da Netflix. O programa acompanha a jornada de um grupo de pessoas que se conhecem em um hospital abandonado, onde moram em quartos alugados a preços populares. A falta de privacidade gerada pela divisão do espaço acaba dando origem a uma relação familiar e de amizade entre os inquilinos, que formam uma espécie de comunidade desajustada. Phoebe Waller-Bridge escreveu, criou e protagonizou os seis episódios da única temporada da série, na mesma época em que *Fleabag* também era produzida. *Crashing* rendeu à atriz e roteirista uma indicação ao prêmio Bafta de 2017 na categoria de revelação em produção de roteiro.

Apesar do sucesso de *Crashing*, foi com *Fleabag*, lançada também em 2016, que Phoebe Waller-Bridge consolidou seu nome na indústria de entretenimento. Segundo a *Rolling Stone* (2020), “*Fleabag*, o trabalho que colocou a dramaturga em um patamar único, revelou a tragicomédia moderna, que deu um respiro para o gênero, antes subestimado e abafado pelas *sitcoms*”. Com apenas duas temporadas divididas em doze episódios de 50 minutos cada, *Fleabag* foi produzida pela BBC e distribuída, depois, pelo canal de *streaming* da Amazon Studios, Prime Video. A série estreou em 21 de julho de 2016, seis meses após a divulgação de *Crashing*, e foi ao ar pela última vez em 8 de abril de 2019. Entre diversas indicações, *Fleabag* levou para casa três prêmios Emmy, dois Globos de Ouro e um Bafta: melhor performance feminina em um programa de comédia (Bafta, 2017); melhor atriz, roteiro e série de comédia (Emmy, 2019); melhor performance individual em comédia (Television Critic’s Association, 2019); melhor atriz em série de comédia ou musical e melhor série de comédia ou musical (Globo de Ouro, 2020); melhor atriz em série de comédia

⁹ As informações para este subcapítulo foram retiradas dos seguintes sites: <https://www.nytimes.com/2019/02/14/theater/phoebe-waller-bridge-fleabag-killing-eve.html>, <https://www.goldenglobes.com/person/phoebe-waller-bridge> e <https://www.bbc.co.uk/bbcthree/article/47ac38cd-d937-4e38-a839-a1a400958d34>, <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-51590351>. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

(SAG Awards, 2020); melhor atriz em série de comédia e melhor série de comédia (Prêmios Critic's Choice, 2020).

O sucesso de *Fleabag* alavancou outros trabalhos de Phoebe Waller-Bridge, que passou a assinar como roteirista e produtora da série *Killing Eve* (2018), baseada nos livros de Luke Jennings. No seu charmoso flat parisiense, Villanelle (Jodie Comer) aguarda, vestida sempre em trajes elegantes, pelas ordens de uma organização russa para matar personalidades de alto escalão. Por outro lado, Eve Polastri (Sandra Oh), agente do MI6, embarca em uma caçada internacional para capturar a assassina. A competição de egos e a tensão sexual entre as duas, porém, nutre uma relação tão perigosa quanto obsessiva. Com três temporadas e 24 episódios disponíveis, *Killing Eve* foi exibida pela BBC e está no catálogo de *streaming* da GloboPlay. Entre outras indicações, o programa levou um Globo de Ouro e um Emmy.

Além das suas produções mais notáveis, Phoebe Waller-Bridge foi dubladora da androide L3-37, personagem robô de *Han Solo* (2018), filme baseado no universo da franquia *Star Wars*. A robô foi a primeira dróide mulher a aparecer na saga. Em abril de 2019, também foi contratada para auxiliar na elaboração do roteiro de *007: Sem tempo para morrer*, tornando-se a segunda mulher a roteirizar um filme do famoso agente James Bond em mais de cinco décadas da franquia.

4.3 As temáticas presentes em *Fleabag*

Seja em *Crashing*, *Fleabag* ou *Killing Eve*, a maioria das personagens criadas por Phoebe Waller-Bridge apresenta comportamentos verossimilhantes ao mundo pós-moderno. Seus enredos giram, também, em torno de protagonistas femininas. *Fleabag*, para Pankratz (2018), mostra os sentimentos de uma nova geração de mulheres que já superaram o feminismo dos anos 1960, a liberdade sexual e a inserção no mercado de trabalho, mas ainda precisa tolerar os machismos do dia a dia.

Em *Fleabag*, a narrativa se aproxima da realidade através das temáticas cotidianas — luto, depressão, sentido da vida, busca pela própria identidade, feminismo, etc. —, mas inova principalmente através da construção das personagens. Neste caso, o desenvolvimento da personalidade começa desde a escolha dos nomes para cada uma delas. Ou, melhor dizendo, a escolha de *não* as nomear. Como já explicado em capítulos anteriores, a protagonista atende pelo apelido que dá título à série, que significa, literalmente, “saco de pulgas”. Depois, vêm o Pai (Bill Paterson); a Madrasta (Olivia Colman); o Padre Gato (Andrew Scott); Claire (Sian Clifford), irmã de Fleabag e a única da família com nome próprio definido; Martin (Brett

Gelman) e Jake (Angus Imrie) — marido e enteado de Claire, respectivamente; e Boo (Jenny Rainsford), melhor amiga da protagonista.

Com isso, já temos a sacada genial a respeito do que se trata essa história. Assim como acontece em fábulas, nas quais animais representam arquétipos do ser humano e atendem por Pato, Rã, Lebre, etc., a série quase não utiliza nomes porque seus personagens são arquétipos de coisas com as quais Fleabag precisa lidar durante sua trajetória. (VALKIRIAS, 2019)¹⁰

A trajetória de Fleabag é contada ao longo dos 12 episódios divididos nas suas duas e únicas temporadas, nos quais podemos acompanhar a sua evolução pessoal. Por meio de *flashbacks*, descobrimos que ela está lutando contra o ressentimento pelo suicídio acidental da melhor amiga, Boo, por cuja morte a protagonista parece se culpar. Ela também está sofrendo pelo falecimento da mãe, em função de um câncer de mama. Toda a família, no geral, parece estar traumatizada com o acontecimento, que afastou ainda mais as filhas, Fleabag e Claire, do pai. O Pai, por sua vez, começa a se relacionar com a madrinha das duas, a Madrasta passivo-agressiva. Claire, enquanto isso, lida com o marido alcoólatra, que ressentido a carreira bem sucedida da esposa. Em meio ao luto e ao núcleo familiar desajustado, Fleabag entra e sai de relacionamentos com a mesma facilidade que se dirige ao público e quebra a quarta parede, usando o sexo como uma forma de fugir dos seus problemas. Geralmente, as relações parecem não afetar o seu emocional, mas os rompimentos afloram a insegurança e a autossabotagem que acompanham sua rotina.

A vemos pulando de cara em cara, com relacionamentos rápidos e somente sexuais que não significam nada — pelo menos não até o momento da rejeição, que sempre é um momento de dor disfarçada pela quebra da quarta-parede, com a história inventada de que tudo que acontece na vida dela é parte de um show e que ela está interpretando algo para uma audiência. Uma das formas de se fugir da dor é se dissociando de si mesma, se enxergando como uma personagem e se punindo, agindo de forma descuidada apenas para gerar boas histórias. (VALKIRIAS, 2019).¹¹

Na primeira temporada, além do âmbito amoroso, a protagonista enfrenta uma crise no seu estabelecimento, um café temático de porquinhos da Índia, onde era sócia em conjunto com Boo antes do trágico acidente de ônibus que matou a amiga. Entre idas e vindas ao banco, que rendem uma amizade inusitada com um banqueiro, ela tenta conseguir um empréstimo para manter o negócio funcionando e não precisar declarar falência. Sua irmã abastada, Claire, poderia emprestar o dinheiro, mas Fleabag se recusa a pedir por orgulho.

¹⁰ Disponível em: <http://valkirias.com.br/fleabag/>. Acesso em: 15 de julho de 2020.

¹¹ Disponível em: <http://valkirias.com.br/fleabag/>. Acesso em: 15 de julho de 2020.

Quando ela aborda o assunto com o Pai, ele desconversa, pois pretende comprar uma fazenda na França. Mas fica claro, no entanto, que a protagonista poderia contar com a ajuda financeira dos dois quando o momento realmente chegasse. A questão financeira na série, assim, explicita a representação da classe média branca, normativa e privilegiada da Londres do século XXI (PANKRATZ, 2018, p. 151). Ao analisar o discurso em relação à personagem e ao feminismo, portanto, levarei em consideração o recorte social e racial do objeto de estudo.

A segunda temporada da série se passa cerca de um ano após o desfecho da primeira. Nesse intervalo de tempo, *Fleabag* parece ter conseguido controlar os impulsos sexuais e colocado em ordem o seu café, que passou a ficar lotado até em dias de semana. Embora ainda tenha momentos de recaída emocional, ela começa a buscar alternativas para estabelecer uma vida estável — de preferência, mantendo distância da família. No episódio inicial, acompanhamos um jantar em comemoração ao noivado oficial entre o Pai e a Madrasta, que escolheram um padre de primeira viagem para realizar a cerimônia (*O Padre Gato*). Longe de se enquadrar em estereótipos, já que descobriu a vocação tarde e se preocupa mais com a qualidade estética das túnicas do que com os sermões, o Padre Gato se aproxima de *Fleabag* e demonstra, ao longo de toda a temporada, estar dividido entre os sentimentos pela protagonista e os votos de castidade. No começo do primeiro episódio, *Fleabag* afirma que “esta é uma história de amor”, tornando quase impossível não torcer pela união dos dois. Mas *Fleabag* não aposta no clichê da comédia romântica: a anti-heroína segue seu rumo sozinha, aprendendo a amar a si mesma e a deixar de lado a encenação teatral da sua vida.

Depois desta apresentação sobre o objeto de estudo, aponto, no próximo capítulo, a metodologia utilizada para escrever este trabalho: a Análise de Discurso.

5. METODOLOGIA: UMA ANÁLISE DO DISCURSO

Nas páginas anteriores, abordei conceitos e teorias importantes para responder à pergunta que norteia o trabalho: *como a mulher e o feminismo são representados em Fleabag?* No segundo capítulo, discuti sobre o que significa ser sujeito-mulher, trazendo o conceito de gênero, que é considerado uma construção social determinante nas relações sócio-históricas. Também trouxe uma retrospectiva histórica do feminismo como um movimento constante, com o objetivo de elucidar suas principais características e de entender como se estabeleceu o imaginário por trás das figuras *mulher* e *feminista*. Depois, no terceiro capítulo, utilizei conceitos das representações sociais e culturais, a partir das reflexões de Serge Moscovici e de Stuart Hall, para compreender como se dá o processo de *representar algo* (principalmente *sujeitos*). No quarto capítulo, expliquei o gênero televisivo da *tragicomédia*, apresentando a *quebra da quarta parede* como recurso dramático em *Fleabag*.

Ao longo do referencial teórico, falei também sobre as aproximações dessas teorias com o *discurso*, que tem papel fundamental na construção e na manutenção das relações entre sujeitos, imaginário, cultura, política, meio social. A luta feminista, o debate sobre gênero, o processo de representação, os lugares que a mulher ocupa, os sentidos, a sociedade: tudo isso funciona através de discursos. Portanto, para compreender como a mulher e o feminismo são representados na série através da protagonista *Fleabag*, e quais os sentidos presentes nessa representação, utilizo como aporte teórico e metodológico a Análise de Discurso (AD) francesa, tendo como base os estudos de Michel Pêcheux segundo textos de Benetti e Orlandi. Aqui, apresento os principais conceitos da AD aplicados na pesquisa: o interdiscurso, a intersubjetividade, a paráfrase e a polissemia, as formações discursivas e as posições-sujeito. Essas noções norteiam a análise, que será abordada no próximo capítulo.

5.1 A análise de Discurso (AD)

“O homem é um ser de linguagem e se constitui como sujeito ao pensar, sentir, se expressar e se relacionar com o outro” (BENETTI, 2016, p. 236). O nome da metodologia já diz: a Análise de Discurso toma o *discurso* como objeto central de estudo, embora outros fatores da linguagem também sejam relevantes para a análise, como a língua ou a gramática. A linguagem¹², inclusive, é vista pela AD como o meio através do qual os sujeitos se

¹² No terceiro capítulo, abordei as visões de Stuart Hall (2000) e de Serge Moscovici (2015), que dialogam com as premissas da Análise de Discurso, sobre o papel da linguagem nas representações sociais.

configuram em uma determinada sociedade, articulando as esferas simbólicas da existência humana e mediando as relações entre o homem e a realidade natural e social (ORLANDI, 2005). Orlandi (2005, p. 16) explica que o discurso age e se desloca constantemente, sendo que a AD procura identificar os sentidos contidos nele considerando os processos e condições de produção do dizer, relacionando a linguagem à sua **exterioridade**.

A palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando. Na Análise de Discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história. (ORLANDI, 2005, p. 15)

Unindo conceitos do Marxismo, da Linguística e da Psicanálise, a AD passou a ser difundida após a década de 1960, quando a linha de pesquisa, impulsionada pelo filósofo francês Michel Pêcheux, “irrompe em suas fronteiras e produz um novo recorte de disciplinas, constituindo um novo objeto que vai afetar essas formas de conhecimento em seu conjunto: este novo objeto é o discurso” (ORLANDI, 2005, p. 20). Segundo Orlandi (2005, p. 26), a AD surge como uma alternativa para compreender como um objeto simbólico produz sentidos para e por sujeitos, tendo como base a pergunta: *como esse texto significa?* Entretanto, é importante lembrar que um texto sozinho não produz sentidos, porque os sentidos se constituem e são constituídos pelo discurso, que, por sua vez, só existe entre sujeitos (BENETTI, 2016). Afetado pela história, o *sujeito* se constitui na relação com o simbólico (ORLANDI, 2005). A AD não se propõe, dessa forma, a estudar o esquema elementar da comunicação¹³, definido pela transmissão de informação entre emissor e receptor, porque se debruça no discurso a partir da linguagem como organismo em movimento, onde apenas os sujeitos trocam sentidos.

Não se trata de transmissão de informação, nem há essa linearidade na disposição dos elementos da comunicação, como se a mensagem resultasse de um processo assim serializado. (...) No funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação. (...) **As relações de linguagem são relações de sujeitos e de sentidos e seus efeitos são múltiplos e variados.** (ORLANDI, 2005, p. 21, grifos meus)

¹³ O sistema elementar da comunicação foi elaborado por Roman Jakobson, linguista russo pioneiro ao propor uma teoria do sistema de comunicação. Esse sistema, segundo o autor, pressupõe a interação de seis elementos principais: emissor, receptor, canal, mensagem, código e referente.

A AD enxerga a troca de sentidos entre sujeitos e a relação sujeito-história como um processo ideológico, porque reflete sobre “a maneira como a linguagem está materializada na ideologia e como a ideologia se manifesta na língua” (ORLANDI, 2005, p. 16). Orlandi (2005) parte da argumentação de que a ideologia se materializa por meio do discurso, e que o discurso se manifesta através da língua. Assim, a autora cita a relação *língua-discurso-ideologia*, que vai ao encontro do pensamento de Pêcheux (1975): “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: e é assim que a língua faz sentido. Conseqüentemente, o discurso é o lugar em que se pode observar essa relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentido por/para sujeitos” (ORLANDI, 2005, p. 17).

O sentido é assim uma relação determinada do sujeito — afetado pela língua — com a história. É o gesto de interpretação que realiza essa relação do sujeito com a língua, com a história, com os sentidos. Esta é a marca da subjetivação e, ao mesmo tempo, o traço da relação da língua com a exterioridade: **não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia.** Ideologia e inconsciente estão materialmente ligados. (ORLANDI, 2005, p. 47, grifos meus)

Ainda que Benetti (2006) tenha se referido especificamente ao jornalismo em seus estudos, podemos considerar que *Fleabag* é um objeto simbólico carregado de sentidos. Assim como em outros objetos de pesquisa em comunicação, a série:

Tanto produz um conhecimento particular sobre os fatos do mundo, quanto reproduz os conhecimentos gerados por outras instituições sociais. Mas o conhecimento não pode ser apenas transmitido ou repassado, ele é recriado. (...) [O jornalismo] lança mão de mapas culturais de significado que existem na sociedade e ajuda a reforçá-los ou apagá-los, contribuindo para o estabelecimento de “consensos” a respeito de valores e atitudes. (BENETTI, 2006, p. 5).

O fato é que nem a linguagem, os discursos ou os sujeitos são neutros, porque a ideologia está presente em todas as trocas entre sujeitos. Para Orlandi (2005, p. 30), os sentidos “são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz¹⁴deixando vestígios que o analista de discurso tem de apreender”. Dessa forma, Benetti (2007, p. 9) complementa que “a AD está preocupada com este movimento de instauração de sentidos, que exige compreender os modos de funcionamento de um discurso”.

¹⁴Ao longo da análise, utilizarei termos como *dizer, falar, ler, texto, leitor, discurso*. Embora meu objeto de estudo seja uma série de televisão, “em termos de discurso, considera-se leitura todo ato de recepção e construção de sentidos junto a um texto enunciado por outro sujeito. O termo “leitor” serve indistintamente para o receptor ou interlocutor, não importando a mídia de veiculação” (BENETTI, 2007, p. 108). Ou seja: “Os termos texto, leitor e escrita não se referem apenas à linguagem escrita ou mesmo verbal. Eles são pertinentes, em AD, para qualquer tipo de discurso (por exemplo, a música, a dança, a pichação). Assim, o telespectador realiza um processo de leitura quando assiste a um programa de TV” (BENETTI, 2016, p. 238).

Mas os sentidos não se estabelecem no discurso somente através das palavras, ou dos textos, ou de uma fala específica. Pautados pelo contexto sócio-histórico e ideológico, os sentidos dependem da sua *exterioridade*, que pode ser analisada de acordo com alguns conceitos específicos da AD.

5.2 Conceitos da AD

Benetti (2007), em referência a Mikhail Bakhtin, filósofo russo, afirma que todo e qualquer tipo de linguagem é dialógica¹⁵. Segundo a autora, o dialogismo pode ser pensado em dois âmbitos diferentes: a relação entre discursos e a relação entre sujeitos (BENETTI, 2007, p. 107). “O primeiro diz respeito à *interdiscursividade*, conceito associado aos estudos sobre sentidos. O segundo diz respeito à *intersubjetividade* — o discurso não existe por si mesmo, ele só existe em um espaço *entre* sujeitos” (BENETTI, 2007, p. 107). É fundamental entender esses dois tipos de dialogismo para chegar às reflexões propostas pela AD.

Conforme Benetti (2016, p. 240), a interdiscursividade é amparada pela ideia de que todo discurso é atravessado por outros discursos e pelo *já-dito* em outros lugares, porque o interdiscurso pressupõe que formulações exteriores, já feitas anteriormente e esquecidas pelos enunciadore, determinam aquilo que dizemos: “Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido” (ORLANDI, 2005 p. 33). O interdiscurso também é conhecido por *memória discursiva*, conceito explicado por Orlandi (2005, p. 31) como o saber “que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pre-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada”. Orlandi (2005) entende que essa memória discursiva, ou seja, aquilo que *fala antes*, é estabelecida pelo retorno a ideias pré-concebidas e que são exteriores ao discurso em questão, configurando um apagamento ou esquecimento para que se possa ressignificar sempre. Tendo isso em vista, é possível pensar que o discurso por trás da representação da protagonista de *Fleabag* também é influenciado por discursos já existentes sobre a figura da mulher e do feminismo.

Os sujeitos “esquecem” que já foi dito — e este não é um esquecimento voluntário — para, ao se identificarem com o que dizem, se constituírem em sujeitos. É assim que suas palavras adquirem sentido, é assim que eles se significam retomando palavras já existentes como se elas se originassem neles e é assim que sentidos e sujeitos estão sempre em movimento, significando sempre de muitas e variadas

¹⁵ O dialogismo é relativo ao diálogo entre duas ou mais pessoas/sujeitos.

maneiras. Sempre as mesmas, mas, ao mesmo tempo, sempre outras. (ORLANDI, 2005, p. 36)

Assim como o interdiscurso, a intersubjetividade é um elemento fundamental para compreender o funcionamento da AD. Conforme Benetti (2007, p. 107), a intersubjetividade traz à tona um consenso entre a maior parte dos pesquisadores de comunicação: o discurso **não contém** uma verdade intrínseca. Isso significa que a AD parte da razão de que o discurso é produzido “não apenas pelo autor da fala ou enunciador, mas também pelo sujeito que lê. O discurso é, assim, opaco, não-transparente, pleno de possibilidades de interpretação” (BENETTI, 2007, p. 107-108). Por acontecer em um espaço entre sujeitos, o discurso, como diz Benetti, ao lembrar da definição de Pêcheux, é “efeito de sentidos entre interlocutores. Não existe um sentido literal residindo no texto. Existe uma materialidade textual que carrega sentidos potenciais, e os sentidos são produzidos na relação intersubjetiva”. Por conseguinte, a ideologia nos faz acreditar na existência de sentidos literais, ainda que a literalidade não esteja presente na intersubjetividade, já que a produção de sentidos depende da interação de sujeitos que tanto falam quanto interpretam, cada um à sua maneira.

Seja na relação entre discursos ou na relação entre sujeitos, outros dois conceitos complementares se manifestam nos estudos da AD: a *paráfrase* e a *polissemia*. Assim como a memória discursiva, a paráfrase se sustenta na reiteração e no já-dito, auxiliando a “localizar aquilo que se repete, a volta ao mesmo dizível” (BENETTI, 2016, p. 247). Para Orlandi (2005, p. 38), “decorre daí a afirmação de que a paráfrase é a matriz do sentido, pois não há sentido sem repetição, sem sustentação no saber discursivo”. A polissemia, por sua vez, rompe com os processos de significação, deslocando e atribuindo novos e múltiplos sentidos ao dizer. “A polissemia é a fonte da linguagem uma vez que ela é a própria condição de existência dos discursos, pois, se os sentidos — e os sujeitos — não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer” (ORLANDI, 2005, p. 38).

Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado. A paráfrase está do lado da estabilização. Ao passo que, na polissemia, o que temos é o deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco. Essas são duas forças que trabalham continuamente o dizer, de tal modo que todo discurso se faz nessa tensão: entre o mesmo e o diferente. Se toda vez que falamos, ao tomar a palavra, produzimos uma mexida na rede de filiação dos sentidos, no entanto, falamos com palavras já ditas. E é nesse jogo entre paráfrase e polissemia, entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito e o a se dizer que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos, (se) significam. (ORLANDI, 2005, p. 36)

Logo, relacionando a paráfrase e a polissemia ao objeto de estudo desta pesquisa, posso analisar se *Fleabag* produz sentidos enraizados no já-dito ou se cria sentidos novos a partir da categorização da personagem da série.

É desse modo que, na análise de discurso, distinguimos o que é criatividade do que é produtividade. Regida pelo processo parafrástico, a produtividade mantém o homem num retorno constante ao mesmo espaço dizível: produz a variedade do mesmo. Por exemplo, produzimos frases da nossa língua, mesmo as que não conhecemos, as que não havíamos ouvido antes, a partir de um conjunto de regras de um número determinado. Já a criatividade implica na ruptura do processo de produção da linguagem, pelo deslocamento das regras, fazendo intervir o diferente, produzindo movimentos que afetam os sujeitos e os sentidos na sua relação com a história e com a língua. Irrompem assim sentidos diferentes. (ORLANDI, 2005, p. 37)

Além dos processos parafrásticos e polissêmicos, é possível apontar outra conceituação da AD: a *formação discursiva* (FD). A noção da formação discursiva “permite compreender o processo de produção dos sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista a possibilidade de estabelecer regularidades no funcionamento do discurso” (ORLANDI, 2005, p. 43). Levando em conta que as palavras, os textos e os próprios discursos em si podem mudar de sentido de acordo com as posições ocupadas por aqueles que enunciam (ORLANDI, 2005), a formação discursiva é definida por Pêcheux, de acordo com Orlandi (2005), como “aquilo que numa formação ideológica dada — ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica dada — *determina o que pode e deve ser dito*” (ORLANDI, 2005, p. 43, grifos meus). Sendo assim, os sujeitos estão inscritos em uma formação discursiva específica, e não em outra, e por isso o discurso é constituído por sentidos específicos e não outros (ORLANDI, 2005). Ainda, as formações discursivas representam formações ideológicas no discurso, porque “os sentidos sempre estão determinados ideologicamente” (ORLANDI, 2005, p. 43).

Segundo Benetti (2016), uma formação discursiva permite agrupar aquilo que está disperso, mas nucleado pelo mesmo sentido em um conjunto de textos. Se a FD é aquilo que pode e deve ser dito, podemos concluir que também se refere àquilo que *não* pode e *não* deve ser dito, levando em consideração determinada posição em determinada conjuntura (BENETTI, 2016). De um padre católico, por exemplo, espera-se uma visão conservadora a respeito da legalização do aborto, porque ele provavelmente está inscrito em uma formação discursiva cristã e católica que não concorda com a prática, visto que esse ponto de vista é “aquilo que pode e deve ser dito” nessa posição de sujeito e conjuntura (BENETTI, 2016).

Em vista disso, inferimos que a FD corresponde a uma formação ideológica ocupada por um sujeito que se posiciona em um lugar distinto, de onde está inscrito em sentidos

produzidos pelo já-dito ou pela ruptura de significações. Então, é possível constatar que as palavras e os discursos podem mudar de sentido de acordo com a posição ocupada e sustentada por aquele sujeito que enuncia, “o que quer dizer que elas adquirem seu sentido em referência a essas posições, isto é, em referência às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem” (PÊCHEUX, 2014, apud BENETTI, 2016, p. 241).

O exemplo do padre é interessante porque, em *Fleabag*, o Padre Gato não economiza no consumo de bebida alcoólica, escolhe suas túnicas pela beleza e extravagância e se deixa levar, em alguns momentos, pelo sentimento que tem pela protagonista da série. Ou seja: não se enquadra na posição-sujeito normalmente ocupada por um padre.

A formação ideológica que lhe corresponde e sustenta necessariamente deverá ser buscada, pelo analista, na teologia e no estudo do catolicismo. Se o sujeito disser no debate que é favorável ao aborto, ele estará produzindo sentidos que se inscrevem em outra formação discursiva, que não aquela primeira que dele se esperava. Isso é possível, provoca estranhamento, nos faz pensar que algo “está fora do lugar” e realmente está: o enunciador se posicionou em um lugar inesperado, ou trouxe novos elementos à sua posição de sujeito, e isso faz toda diferença. (BENETTI, 2016, p. 241)

Para além da formação discursiva e ideológica, a AD também se propõe a refletir sobre as *formações imaginárias*, que estão diretamente ligadas ao imaginário por trás de um objeto qualquer. As ideias que vêm à nossa cabeça quando pensamos na figura da *mulher* ou do *feminismo*, por exemplo, não são naturais, porque se fundamentam principalmente nas relações sócio-históricas, que são marcadas pela ideologia e pela memória, a partir de imagens que resultam de projeções: “a imagem que temos de um professor, por exemplo, não cai do céu. Ela se constitui nesse confronto do simbólico com o político, em processos que ligam discursos e instituições. (...) Os sentidos não estão nas palavras. Estão aquém e além delas” (ORLANDI, 2005, p. 42). Benetti (2016, p. 39) complementa: “Se o sujeito fala a partir do lugar de professor, suas palavras significam de modo diferente do que se falasse do lugar do aluno. O padre fala de um lugar em que suas palavras têm uma autoridade determinada junto aos fiéis etc.”.

A formação imaginária, portanto, leva ao conceito de *posição-sujeito*, que é determinado e construído socialmente em conformidade com a movimentação e ocupação dos sujeitos em lugares e posições que lhe são anteriores e determinadas a partir do imaginário e da história, ou seja, “que indivíduos diferentes vêm ocupar de modo sucessivo ou até mesmo simultâneo” (BENETTI, 2016, p. 237). Aliás, Pêcheux conceituava “a formação imaginária como uma antecipação da representação (de si e do outro)” (BENETTI, 2016, p. 237). Orlandi

(2005, p. 49) ainda lembra que o sujeito do discurso não assume uma forma de subjetividade, “mas um lugar que ocupa para ser sujeito do que diz (M.Foucault, 1969)”.

Por exemplo, a “posição mãe”, e mais particularmente mãe em uma cultura e em uma época, é uma posição de sujeito já um tanto estruturada que uma mulher específica vem ocupar para enunciar, e quando enuncia já não o faz de modo totalmente livre, mas de um modo transformado pela representação daquele lugar no processo discursivo. Esse modo transformado ocorre porque ela, que enuncia, incorpora algo (quase tudo, muito, pouco, quase nada?) daquele lugar onde se posiciona para enunciar, mas também porque seu discurso é uma potência que se concretiza quando o interlocutor recria seus sentidos. (BENETTI, 2016, p. 237)

A noção de sujeito e de posição-sujeito, portanto, é imprescindível à AD (BENETTI, 2016). Hoje, em boa parte do mundo, os sujeitos são fruto de um sistema capitalista, que proporciona direitos e deveres aos indivíduos. Para Orlandi (2005, p. 50), “a forma sujeito-histórica que corresponde à sociedade atual representa bem a contradição: é um sujeito ao mesmo tempo livre e submisso”. Diante disso, o sujeito sofre o que chamamos de *assujeitamento*, sendo influenciado, como já visto anteriormente, pelas condições históricas, ideológicas e culturais. “Não sendo totalmente livre, também não é totalmente assujeitado, havendo uma tensão importante entre o que o constitui socialmente e o que ele traz de único” (BENETTI, 2016, p. 239). Entre formações discursivas e ideológicas, os sujeitos se constroem no movimento do simbólico, produzindo e reproduzindo sentidos materializados pela língua e pelo discurso. “Sujeitos, ao mesmo tempo, à língua e à história, ao estabilizado e ao irrealizado, os homens e os sentidos fazem seus percursos, mantêm a linha, se detêm junto às margens, ultrapassam limites, transbordam, refluem” (ORLANDI, 2005, p. 53).

5.3 Procedimentos metodológicos: o sujeito no discurso

Utilizando as teorias da AD abordadas no tópico anterior, busquei responder à pergunta deste trabalho embasada pela Análise dos Sentidos e pela Análise das Vozes, articulando principalmente o conceito das posições-sujeito para compreender como se dá a representação da protagonista de *Fleabag*. Tomei como base o *texto*, que, segundo Benetti (2007, p. 111), vem “de fora”: “o texto é decorrência de um movimento de forças que lhe é exterior e anterior. O texto é a parte visível ou material de um processo altamente complexo que inicia em outro lugar: na sociedade, na cultura, na ideologia, no imaginário”. Escolhi analisar apenas o texto referente ao enunciado oral, ou seja, não entrei no âmbito das imagens

(embora tenha consciência de que a análise das imagens poderia também render um outro estudo).

Para realizar a análise, mapeei um *corpus* composto por todas as falas de Fleabag — a personagem principal da série — que acionam sentidos relacionados à temática de pesquisa. Os sentidos foram percebidos por mim, portanto delimito o *corpus* de forma a agrupar sentidos nucleares à pergunta do trabalho: como a mulher e o feminismo são representados em *Fleabag*? Como aponta Benetti (2016), é preciso enxergar que existem duas camadas no texto a ser analisadas: a camada discursiva e a camada ideológica, sendo que esta última aparece apenas quando aplicamos o método de análise. “Essa segunda camada é o que explica o processo de atribuição de sentidos que muitas vezes são tomados como literais, naturais ou verdadeiros, como se fossem a única representação possível” (BENETTI, 2007, p. 247).

Na AD, costuma-se localizar as marcas discursivas do texto com base no processo parafrástico, que serve para encontrar os sentidos repetidos (BENETTI, 2007). Se a formação discursiva implica em identificar sentidos que representam o que pode e deve ser dito em determinada conjuntura por determinados sujeitos, é meu papel de analista reunir os principais sentidos do texto em formações discursivas, buscando, para além do texto em análise, “as formações ideológicas que lhe correspondem, ou seja, os discursos “outros” (de uma formação política, religiosa, econômica, estética, etc.) que confirmam aqueles sentidos” (BENETTI, 2007, p. 247).

Consideramos que uma FD é uma espécie de *região de sentidos*, circunscrita por um limite interpretativo que exclui o que invalidaria aquele sentido — este segundo sentido, por sua vez, constituiria uma segunda FD. No mapeamento dos sentidos, é preciso limitar o campo de interpretação aos “sentidos nucleares”, isto é, a reunião em torno de uma FD, de diversos pequenos significados que constroem e consolidam *aquele sentido nuclear*. Um sentido, porém, é determinado por uma configuração ideológica, que reside nesta espécie de segunda camada da estrutura do discurso. A lógica da AD nos diz que um sentido sempre vem representar aquilo que poderia ser dito, naquela conjuntura específica, por aqueles sujeitos em particular, instados ideologicamente a dizer uma coisa, e não outra. Por isso conceitua-se uma formação discursiva como *aquilo que pode e deve ser dito, em oposição ao que não pode e não deve ser dito*. Essa definição circular amarra a formação discursiva a uma formação ideológica em particular, deduzindo que, daquela formação ideológica em particular, não poderia ser construído outro sentido que não aquele. (BENETTI, 2016, p. 112)

Para mapear os sentidos acionados pelo discurso de Fleabag, e para entender como é a sua representação enquanto personagem, optei por definir o universo de ideais feministas da série como uma formação discursiva (FD), a qual chamo de “Discurso do feminismo em *Fleabag*”. Considero, como aponta Benetti (2016), que esse universo da FD definida é uma

região de sentidos, na qual localizei as marcas discursivas que contêm sentidos nucleares à questão de pesquisa — ou seja, busquei os sentidos externos, ou sentidos “outros”, que atravessam o discurso sobre a representação da mulher e do feminismo em *Fleabag*.

Escolhi analisar apenas as falas de Fleabag porque ela é a personagem central da história — além de a atriz ser a própria criadora da série. Após delimitar a FD, recortei e numerei trechos do texto de *Fleabag* para análise, que são chamados na AD de sequências discursivas (SDs). As SDs, conforme Benetti (2007), são responsáveis por carregar os sentidos analisados no *corpus*. Assim, ao decupar as SDs relacionadas ao universo da FD (Discurso do feminismo em *Fleabag*), agrupei as sequências que carregavam os mesmos sentidos, com o objetivo de encontrar e de entender como se dão as posições-sujeito ocupadas pela protagonista ao longo dos episódios. É importante ressaltar que analisei os sentidos do discurso partindo do princípio foucaultiano de que um mesmo indivíduo — ou, no caso deste trabalho, uma mesma personagem — pode ocupar e se mover entre diversas posições-sujeito (BENETTI, 2007), sendo que essas posições-sujeito são lugares construídos segundo determinações culturais, sociais e históricas que os indivíduos metaforicamente “vêm ocupar” (BENETTI, 2007, p. 117). As posições-sujeito podem ser mais próximas ou mais afastadas da forma-sujeito de uma FD.

Escolhi denominações específicas para cada posição-sujeito ocupada por Fleabag de forma a demonstrar os principais sentidos evocados por elas. Além disso, contabilizei e elenquei em um quadro numérico quantas SDs aparecem em cada posição-sujeito. Como base para o recorte do *corpus*, utilizei o livro *Fleabag: The Scriptures* (2019)¹⁶, no qual a autora e atriz da série disponibiliza o roteiro completo das filmagens da primeira e segunda temporadas do programa. No próximo capítulo, apresento a análise de discurso desta pesquisa.

¹⁶ O livro está disponível apenas em inglês, então decidi apresentar no corpo do trabalho as sequências discursivas em português, de acordo com as traduções feitas por mim. No apêndice do trabalho (APÊNDICE A) constam as sequências discursivas no idioma original.

6. ANÁLISE: DISCURSO, REPRESENTAÇÃO E FEMINISMO

Neste capítulo, relato quais as posições-sujeito e os sentidos encontrados em cada sequência discursiva relacionada à temática da pesquisa, como também reproduzo os diálogos de Fleabag, sejam entre ela e personagens da série ou entre a protagonista e o telespectador (no segundo caso, através da quebra da quarta parede). Por fim, apresento três tabelas onde exponho as posições-sujeito de acordo com a quantidade de SDs presentes em cada posição. Cabe ressaltar que as posições-sujeito foram nomeadas a partir de expressões que sustentassem os sentidos que essas posições trazem para a narrativa da série. Relembro, mais uma vez, que analisei apenas as *falas* da protagonista, o que significa que não considerei os sentidos acionados pelas imagens.

6.1 O sujeito-mulher em *Fleabag*

A introdução do roteiro de *Fleabag* diz que a primeira temporada da série televisiva “conta a história de uma mulher vivendo em Londres e lutando com questões relacionadas à família, trabalho, sexo, amor e perda”¹⁷. Sobre a segunda temporada, o roteiro explicita: “Esta é uma história de amor”¹⁸. Interpretada, criada e produzida por Phoebe Waller-Bridge, Fleabag é uma protagonista que evoca discursos e representações sobre o sujeito-mulher do século XXI. Ao longo da pesquisa, localizei ao todo, em ambas as temporadas, seis posições-sujeito ocupadas pela personagem: *mulher cínica* (147 SDs), *mulher lasciva* (105 SDs), *mulher vulnerável* (44 SDs), *mulher insegura* (24 SDs), *mulher empoderada* (24 SDs) e *mulher orgulhosa* (18 SDs).

Antes de adentrar a análise das posições-sujeito, é interessante lembrar o assujeitamento pelo qual Fleabag passa. Como visto nos capítulos teóricos, os sujeitos são influenciados por condições históricas, ideológicas e culturais (ORLANDI, 2005). Portanto, as posições-sujeito ocupadas por Fleabag, mesmo tratando-se de uma ficção, estão relacionadas à realidade atual de Londres, onde ela vive, cidade marcada fortemente pelo capitalismo ocidental. Nesta análise, considero que o período está vinculado ao pós-modernismo, bem como ao pós-feminismo, porque se ampara nas transformações tecnológicas, sociais e políticas que acompanham a subjetivação de seres capitalistas (LOPES,

¹⁷ No idioma original: “It tells the story of a woman living in London grappling with family, work, sex, love and loss.”

¹⁸ No idioma original: “It is a love story.”

2019). Uma das características do sujeito-capitalista, conforme abordado em capítulos anteriores, é a descentralização do eu. Ou seja: não somos mais sujeitos monádicos e centrados, e sim constituídos por diversas formas de pensar, agir, ser. Assim, Fleabag não surge apenas como uma representação da mulher, mas também como uma representação do sujeito descentralizado — marcado, muitas vezes, pela dissociação do indivíduo.

No segundo capítulo do trabalho, no qual discorro sobre o processo de representações sociais e culturais, comentei que estranhemos as coisas que não possuem nome (MOSCOVICI, 2015). Por isso, temos o hábito de classificar e nomear; e um dos modos de se fazer isso é através da ancoragem, processo que visa ancorar as ideias estranhas para categorizá-las em um contexto comum (MOSCOVICI, 2015). Fleabag, no entanto, não tem denominação própria, uma escolha narrativa simbólica que conta muito sobre quem é este sujeito-mulher analisado. A personagem atende pelo apelido de Fleabag, que significa, em português, “saco de pulgas”. Embora esse apelido dê nome à série e seja utilizado para demarcar os diálogos presentes no roteiro original, nenhum dos outros personagens se refere à protagonista como Fleabag: utilizam apenas as expressões “ela”, “dela”, “você”, “sua”, “querida” etc. É como se Fleabag fosse oculta, uma mulher invisível, dissimulada e sem pessoalidade aos olhares de todos — dos familiares, dos amigos, dela mesma. Mas o fato de não ser nomeada também pode caracterizar uma abertura para que a personagem ocupe mais de um lugar e posição-sujeito ao mesmo tempo, sugerindo uma descentralização e representação de várias mulheres. Para exemplificar o sentido da dissociação do “eu”, trago uma sequência discursiva na qual Fleabag é chamada apenas de “querida”. Na cena, a protagonista está à frente da casa do Pai, batendo à porta e visivelmente alcoolizada.

PAI

São quase duas horas da manhã.

FLEABAG

Ok. Sim, ok. Eu não quero, eu vou. É...
(Ela vai embora, mas então volta.)

FLEABAG

Ah, que se foda. Eu tenho um horrível sentimento de que eu sou uma gananciosa, pervertida, egoísta, apática, cínica, depravada, moralmente falida e que nem sequer pode se chamar de feminista.

(Ela olha desesperada para o Pai. Ela precisa dele nesse momento.)

PAI

Bom...

(Patético, tentando fazer graça.)

Você puxou tudo isso da sua mãe!

Ela sorri uma risada triste.

FLEABAG

Boa piada!

PAI

Eu vou chamar um táxi para você, querida.

A situação ocorre no primeiro capítulo da temporada de estreia da série, no qual Fleabag vivencia esse episódio em que se dissocia de si mesma ao não possuir nome e ao questionar o seu próprio caráter de *sujeito-mulher-feminista*. É essa forma-sujeito descentralizada, descrita por ela mesma, que tomo como base para analisar as posições-sujeito a seguir.

6.1.1 A mulher cínica

A posição-sujeito da *mulher cínica* foi identificada em 147 sequências discursivas de *Fleabag*, sendo a que mais aparece ao longo da série. Essa posição é muito próxima da forma-sujeito desta FD, pois a personagem assume um discurso questionador, sem pudores e até mesmo debochado para se referir à própria condição de sujeito-mulher. No episódio quatro da primeira temporada, a personagem participa de um retiro silencioso com a irmã, Claire, onde as duas devem ficar sempre em silêncio junto a outras mulheres enquanto limpam, esfregam e lavam o lugar. Perto dali, no entanto, Fleabag encontra um outro retiro, no qual diversos homens se unem através de exercícios de agressividade (como xingamentos, ataques de raiva) para aprender a controlar a raiva, adquirir autoconfiança e entender como “lidar” com as mulheres. Em uma cena, Fleabag e Claire estão limpando o piso do chão onde acontece o retiro quando “quebram” a regra do silêncio. O momento rende sequências discursivas (SD1 e SD2) nas quais o leitor pode notar o discurso contestador da *mulher cínica*.

CLAIRE

(Sussurrando)

O que é isso? Eu não faço isso nem na minha própria casa.

FLEABAG

Ah, é muito simples. Nós pagamos para que eles (os organizadores do retiro) nos deixassem limpar sua casa em silêncio. (SD1)

Claire ri alto. Todo mundo observa em volta. A sua risada de repente se transforma em choro.

FLEABAG

(Para a câmera)
JESUS.

Após, a cena corta para o escritório da Líder do retiro, onde Claire e Fleabag sentam opostas a ela como duas crianças travessas. A cansada, mas compreensiva Líder dá um longo suspiro.

LÍDER

Eu não quero agir com vocês como uma professora de escola, mas tenho receio de que a sua falta de respeito em relação à única regra que temos aqui está afetando os outros estudantes - clientes

FLEABAG

Presidiárias. (SD2)

CLAIRE

Limpadoras.

LÍDER

(Encontra a palavra.)
Participantes. Vocês têm algum problema com o programa?

Ambas as irmãs olham para baixo.

LÍDER

Eu sugiro que vocês tentem ficar aqui sentadas em silêncio pela próxima hora. Vai fazer bem a vocês. Eu juro pela minha alma que vai.

Em outro momento, muito significativo para a série, Fleabag interrompe, às duas da manhã, o processo criativo da Madrasta, que é artista plástica e está pintando um quadro. As duas conversam sem muita intimidade, quando a protagonista avista uma escultura de pernas femininas e um torso com seios grandes, mas sem braços ou cabeça.

FLEABAG

Pobre filha da puta. (SD3)

MADRASTA

Sim. Na verdade, ela é uma expressão de como as mulheres são guerreiras sutis... fortes no coração. Você sabe, nós não precisamos usar a força muscular para conseguir aquilo que queremos. Nós precisamos apenas usar a nossa -

FLEABAG

Peitos. (SD4)

MADRASTA

Feminilidade inata.

FLEABAG

Peitos não levam você a lugar nenhum hoje em dia, acredite. (SD5)

As SDs 3, 4 e 5 também exemplificam a posição-sujeito de *mulher cínica*. Logo em seguida, sem a Madrasta ver, Fleabag rouba a estátua e esconde na sua roupa. Depois, se despede da Madrasta e entra no táxi que seu pai acabou de chamar¹⁹. No carro, ela e o motorista conversam para quebrar o gelo. Ela conta que administra um pequeno café, mais uma vez ocupando a posição-sujeito de *mulher cínica* (SDs 6, 7, 8 e 9).

MOTORISTA

Um café, então?

FLEABAG

Sim.

MOTORISTA

Sozinha?

FLEABAG

Mais ou menos.

MOTORISTA

Mais ou menos? Conte mais!

FLEABAG

É uma história engraçada, na verdade. (SD6)

MOTORISTA

Ah, isso é bom. Vai me deixar acordado! Conte.

¹⁹ Essa é a mesma cena em que Fleabag bate na porta da casa do Pai, em plena madrugada.

FLEABAG

Eu abri o café com a minha amiga Boo.

MOTORISTA

Nome fofo.

FLEABAG

Sim. Ela está morta agora. Ela se matou acidentalmente. Não era a intenção dela mas não foi um acidente total. Ela não achava que ia morrer, na verdade, ela só havia descoberto que seu namorado fodeu outra pessoa e queria punir ele ao ficar hospitalizada sem deixá-lo visitar. Ela decidiu caminhar na direção de uma movimentada avenida, querendo ser atingida por uma bicicleta, quebrar um dedo talvez. Mas acontece que as bicicletas são rápidas e empurram você na rodovia. Três pessoas morreram. (SD7)

(Ela ri.)

Ela era tão idiota. (SD8)

O motorista não sabe o que dizer. Ela ri.

FLEABAG

Então, sim... sozinha. (SD9)

O motorista olha para ela pelo retrovisor do carro. Bêbada e triste, ela sorri. Ele dirige em silêncio. De repente, Fleabag desabotoa seu casaco: está apenas com um sutiã por baixo. De dentro das calças, tira a estátua da mulher sem braços e sem cabeça, que acabou de roubar furtivamente da Madrasta. Ela olha para a câmera, para o público, e sorri maliciosamente um sorriso que vai acompanhar a maior parte das suas falas na série. Fleabag assume a posição-sujeito de *mulher cínica* primeiro ao roubar e a enganar a Madrasta e depois ao recorrer ao humor ácido para relatar a morte da amiga. Assim como nessa cena, há outros momentos em que a protagonista tenta esconder a sua dor através do sarcasmo. Seu discurso evoca os sentidos feministas de uma mulher livre que faz o que quer, quando quer e como quer, mas que é absorta pelo cinismo ao não saber como agir em meio ao luto, à solidão e à depressão da sua rotina pós-feminista. “Viver nas grandes cidades da época pós-moderna é viver sem bússola, sem orientação. (...) Na verdade, o grande “momento de verdade” do pós-modernismo é justamente “esse novo e original espaço global, extraordinariamente desmoralizante e deprimente” (JAMESON, 1997, p. 75).

6.1.2 A mulher lasciva

A posição-sujeito de *mulher lasciva*²⁰ aparece em 105 sequências discursivas de *Fleabag*. Ao ocupar essa posição, Fleabag se relaciona fortemente aos preceitos feministas, visto que é tida como parte de uma geração de mulheres sexualmente livres (PANKRATZ, 2018). Em diversos artefatos culturais, entre filmes, séries e livros, a sexualidade da mulher ainda é tratada como tabu, porque se espera do gênero feminino condutas e papéis sociais diferentes daqueles reproduzidos por pessoas do gênero masculino (SCOTT, 1995). Para exemplificar, podemos citar o caso real de Mia Khalifa, libanesa que ficou conhecida pela curta mas influente carreira na indústria pornográfica. Mesmo após se afastar do ramo, a atriz relata sofrer até hoje ataques, comentários e exposições virtuais²¹. Enquanto isso, no Brasil, Alexandre Frota também atuou como ator pornô antes de seguir carreira política e ser eleito deputado federal²² — chegou até mesmo a se vincular ao PSL (Partido Social Liberal, ex-partido do presidente Jair Bolsonaro), conhecido pelo conservadorismo dos costumes e da moral. Ou seja: se Mia Khalifa é descredibilizada pelo seu passado, Alexandre Frota parece não ter sofrido a mesma inferiorização da sua imagem pública. Embora o assunto deste trabalho não envolva a discussão sobre pornografia, podemos pensar que essa diferença de tratamento entre Mia Khalifa e Alexandre Frota é fruto de uma sociedade pautada por discursos, relações de poder e exclusão entre os gêneros (BUTLER, 2003; SCOTT, 1995).

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. (BUTLER, 2003, p. 59)

Em *Fleabag*, no entanto, a protagonista é representada como um sujeito transgressor de ideais conservadores sobre o sexo, o corpo, o prazer, evocando sentidos feministas. Em meio aos diferentes parceiros, Fleabag também considera a masturbação como um elemento importante da sua vida sexual, além de falar abertamente sobre sexo e menstruação. Ainda que aprecie companhia, ela sabe e gosta de se satisfazer sozinha, corroborando com os discursos de movimentos feministas (principalmente da segunda onda) que prezam pela

²⁰ Utilizo a expressão *lasciva* de acordo com o dicionário de Oxford: “que ou o que se inclina aos prazeres do sexo, à sensualidade, à voluptuosidade; libidinoso, lúbrico”.

²¹ Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2020/06/25/mia-khalifa-aconselha-que-mulheres-nao-facam-porno-nao-vale-a-pena.ghtml>. Acesso em: outubro de 2020.

²² Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/república/alexandre-frota-bolsonaro/>. Acesso em: outubro de 2020.

autonomia, emancipação e liberdade sexual feminina (GARCIA, 2011). Em determinado momento, Fleabag está no supermercado comprando absorventes quando aparece no corredor um conhecido com quem ela já havia se relacionado anteriormente. O personagem é nomeado como Arsehole Guy (em tradução livre, o Cara do Cu), em referência à cena na qual os dois praticam sexo anal (já descrita no capítulo teórico sobre o objeto de estudo). Eles discursam sem rodeios.

FLEABAG

Hey.

ARSEHOLE GUY

Que bom ver você.

FLEABAG

Que bom ver você também.

Para a câmera, sussurrando e quebrando a quarta parede: **Ele me fodeu por trás. (SD10)**

Ele gesticula para o absorvente que ela está segurando.

ARSEHOLE GUY

O que você está comprando?

FLEABAG

(Flertando)

Ah, apenas isso. Para a minha pequena, ensanguentada... vagina. (SD11)

Ele olha para ela intensamente.

(...)

ARSEHOLE GUY

Espero que seja um fluxo leve.

FLEABAG

(Flertando)

Oh, nunca é. (SD12)

As SDs (10, 11 e 12) acima exemplificam a posição-sujeito de *mulher lasciva* ocupada por Fleabag nessa cena. Na primeira temporada, a personagem se envolve sexualmente com mais pessoas do que na segunda, na qual ela decide tentar controlar seus impulsos sexuais (Fleabag admite pensar em sexo o tempo todo; masturbar-se muitas vezes ao dia; ser

obcecada não apenas pelo sexo, mas por se sentir desejada por alguém). No primeiro episódio da segunda temporada, o Pai presenteia Fleabag de aniversário com uma sessão de terapia.

PSICÓLOGA

Então, por que você acha que seu pai sugeriu que você fizesse terapia?

FLEABAG

Hum. **Acho que é porque minha mãe morreu e ele não consegue falar sobre isso, porque minha irmã e eu não nos falamos durante um ano porque ela pensa que eu tentei dormir com o marido dela, e porque eu passo a maior parte da minha vida adulta usando sexo para me afastar do buraco gritante no meu coração vazio. (SD13)**

(Para a câmera)
Sou boa nisso.

(De volta para a psicóloga)
Embora eu não faça isso mais.

Nessa cena, Fleabag reflete não apenas sobre questões de gênero e de sexualidade, mas também sobre relacionamentos familiares, luto e depressão (SD 13). Grande parte das telespectadoras (e dos telespectadores, no geral) podem se identificar com essas temáticas, que envolvem a realidade de grandes cidades da época pós-moderna (JAMESON, 1997). O fato de a personagem quebrar a quarta parede e se direcionar à câmera também provoca a sensação de reconhecimento e familiaridade, porque o processo de representação discursiva depende muito da relação entre sujeitos, ou da relação entre público e interlocutor, para que exista a troca e produção de sentidos (HALL, 2016). Na posição-sujeito de *mulher lasciva*, Fleabag aciona sentidos que perpassam o discurso sobre a experiência da mulher branca e de classe média que enxerga a sua sexualidade com um viés feminista, ainda que se sinta desorientada pelas contradições do sujeito pós-moderno, que “se vê sem meios de apreender o sistema capitalista e mesmo o seu lugar nele, vivendo de forma atomizada, desconexa” (LOPES, 2019, p. 438).

6.1.3 A mulher insegura

A posição-sujeito da *mulher insegura* foi identificada em 24 sequências discursivas de *Fleabag*. Desde o início da série, Fleabag duvida do seu reconhecimento como feminista: na

introdução do trabalho, comentei que a protagonista assiste a uma palestra na qual revela que trocaria cinco anos da sua vida por um *corpo perfeito*. Depois, em outro momento da segunda temporada, ela admite que “às vezes se preocupa com o fato de que talvez não seria feminista se tivesse seios maiores”. Mas Fleabag tem três características físicas que já podem considerá-la uma mulher dentro dos padrões de beleza ocidental: é alta, magra e branca. Apesar disso, seu discurso em alguns momentos indica uma posição-sujeito de *mulher insegura* porque, ainda que esteja dentro de uma parcela de mulheres privilegiadas por seus marcadores sociais (raça, classe), e ainda que ocupe a posição-sujeito de *mulher lasciva*, ela não enxerga o seu corpo como o ideal, como pode ser exemplificado pelas SDs 14 e 15.

FLASHBACK

Fleabag e Boo estão deitadas na cama olhando uma para a outra. Elas estão sussurrando.

FLEABAG

Se você pudesse mudar qualquer coisa no mundo, o que mudaria? (SD14)

BOO

Minhas pernas.

FLEABAG

(Rindo.)
No mundo todo?

BOO

Não diga a ninguém que falei isso. E você?

FLEABAG

Eu sempre fui insegura com o meu rosto. Você sabe. (SD15)

Durante a conversa acima, na qual Fleabag e Boo discutem sobre a possibilidade de mudar qualquer coisa no mundo, as duas respondem que mudariam seus próprios corpos. Não a desigualdade de gênero, ou a desigualdade social e racial entre as mulheres, ou qualquer outro problema da sociedade atual: mudariam a si mesmas. Dessa forma, podemos concluir que a posição-sujeito da *mulher insegura*, alinhada ao individualismo da posição-sujeito da *mulher orgulhosa* (que debate mais adiante), mobilizam sentidos que incorporam um discurso feminista elitizado, marcado pela exclusão. Afinal, existem posições hierárquicas de poder entre as mulheres (BIROLI E MIGUEL, 2015), o que faz com que os problemas de uma

mulher branca (neste caso, a insegurança com a aparência física e o entendimento de que os padrões de beleza são mais importantes do que qualquer coisa) sejam diferentes dos problemas que uma mulher negra enfrenta (racismo, sexualização do corpo negro, feminicídio²³, etc).

6.1.4 A mulher empoderada

A posição-sujeito da *mulher empoderada* apresenta 24 sequências discursivas na FD “Discurso do feminismo em *Fleabag*”. Conforme Fagundes (2018),

O termo empoderamento ascendeu, sobretudo, em consequência dos movimentos emancipatórios contra os sistemas de opressão associados ao exercício de cidadania como, por exemplo, os movimentos de mulheres, de negros(as), de homossexuais, de pessoas com deficiência, de movimentos de libertação e de contracultura, entre outros. Empoderar significa, em princípio, obter, ampliar e fortalecer o poder ou poderes. (FAGUNDES, 2018, p. 88-89)

Podemos dizer, portanto, que uma mulher empoderada é uma mulher que reconhece o seu poder. Apesar de ocupar posições-sujeito como a de *mulher insegura* ou a de *mulher vulnerável* (que abordo mais adiante), *Fleabag* também carrega sentidos referentes a um discurso feminista sobre a igualdade de gêneros ao questionar a identidade das personagens femininas, problematizando as relações de poder (SILVA, 2000) entre os coadjuvantes. Ao longo da primeira temporada da série, a irmã de *Fleabag* recebe uma proposta de emprego irrecusável na Finlândia. Mas Claire se demonstra relutante sobre ir embora, porque não quer “abandonar” o marido e o enteado. Mesmo com o avanço das pautas feministas, a sociedade ocidental ainda deposita na mulher a responsabilidade de cuidar da casa. Claire é uma mulher bem-sucedida e está disposta a abrir mão do seu sonho profissional para não deixar a família sem apoio emocional.

A vida profissional e a família representam duas esferas centrais da vida adulta. A conciliação entre estas duas esferas insere-se no quadro da União Europeia com as crescentes dificuldades apresentadas pelas famílias, em gerir satisfatoriamente os papéis familiares e profissionais, sendo estas sentidas com maior intensidade e frequência pelas mulheres (Zimmerman e Ziemba 2003). (NEVES, 2010, p. 456)

²³ No Brasil, por exemplo, 61% das vítimas de feminicídios são mulheres negras. Referência: <https://www.folhape.com.br/radio-folha/feminicidio-61-das-vitimas-sao-mulheres-negras/147520/>. Acesso em: outubro de 2020.

No entanto, o marido de Claire, Martin, é descrito por Fleabag como um homem alcóolatra que “é sexualmente inapropriado com todo mundo mas faz você se sentir mal se você fica ofendida porque ele estava apenas *sendo engraçado*”. Na sequências a seguir (SDs 16, 17, 18 e 19), podemos notar um discurso marcadamente feminista, uma vez que Fleabag tenta convencer Claire de que a irmã tem o direito de aceitar a proposta e, mais do que isso, de se relacionar com um companheiro que a respeite e vibre junto pelas suas conquistas profissionais.

Fleabag olha chocada para Claire.

FLEABAG

(Para a câmera)

Ele tem quinze anos.

(Para Claire)

Ele não é seu filho!

CLAIRE

Esse não é o ponto.

FLEABAG

ACEITE. (SD16)

CLAIRE

Eu sabia que você diria isso!

FLEABAG

Isso é o que você sempre quis! (SD17) Não mais ternos. Muita neve. O lugar perfeito para o seu coração gelado.

CLAIRE

(Simultaneamente)

Eu sei. Eu sei. Mas não posso! Tenho responsabilidades.

FLEABAG

(Não acreditando que ela está declinando a proposta.)

Ah, vamos lá. Não deixe que outras pessoas fiquem no caminho daquilo que você realmente quer. A Finlândia é o que você quer! (SD18)

CLAIRE

Meu marido não é "outras pessoas".
Meu "marido" é... minha vida.

FLEABAG

Seu "marido" tentou me beijar no seu aniversário. (SD19)

Na segunda temporada, Claire decide iniciar no novo emprego, mas sucumbe à vontade do marido de permanecer residindo em Londres. Depois de algum tempo fazendo conexões cansativas entre o Reino Unido e a Finlândia, e depois de ter entendido que o marido, Martin, a desmerecia, ela aceita que a situação conjugal está insustentável e conta com o apoio de Fleabag para empoderar-se e buscar o divórcio.

Em outra cena, na qual está dividindo uma garrafa de vinho com Boo, Fleabag se sente empoderada por ter construído o café, como mostram as SDs 20 e 21.

FLEABAG

(Cantando)

Outra pausa para o almoço, outro aborto!

BOO

(Cantando)

Outro pedaço de bolo, e mais outro

FLEABAG

(Cantando)

Foda-se, vinte -

FLEABAG/BOO

- Cigarros. **E nós somos felizes, tão felizes, por sermos mulheres modernas. (SD20)**

Elas riem. Boo puxa Fleabag para perto.

BOO

Venha cá. Não vamos nunca pedir nada para ninguém. Eles não entendem.

FLEABAG

(Concordando com a cabeça)

Combinado. (SD21)

As SDs acima acionam sentidos de empoderamento feminino ao representarem mulheres que são donas do próprio negócio, que buscam outras realizações para além da vida matrimonial, que refutam os padrões de gênero e sociais.

6.1.5 A mulher orgulhosa

A posição-sujeito de *mulher orgulhosa* apresenta 18 sequências discursivas ao longo de *Fleabag*. A protagonista é uma empresária que enfrenta os preços inflacionados de um bairro nobre em Londres. Na primeira temporada, ela aparece representada como financeiramente instável. Após a morte recente de sua amiga e sócia, Boo, Fleabag precisa cuidar do estabelecimento (um café temático de porquinhos da Índia) que as duas fundaram juntas anos antes. Mas, em meio ao luto, à instabilidade emocional e aos relacionamentos disfuncionais, a personagem não consegue administrar o caixa financeiro do negócio, chegando quase à falência. Para pagar as contas e dívidas atrasadas, ela busca por um empréstimo em um banco, mas tem sua solicitação negada. Sem saída, Fleabag recorre à última pessoa a quem ela gostaria de pedir ajuda: sua irmã austera e com quem ela compartilha uma relação de amor e ódio, Claire.

FLEABAG

(para a câmera)

A única coisa mais difícil do que precisar falar para a sua super-poderosa-perfeita-anoréxica-rica-super-irmã que você está falida é precisar pedir a ela para cobrir você. (SD22)

Ela olha para Claire.

FLEABAG

(para a câmera)

Eu vou pedir para ela.

Eu vou pedir para ela.

Eu vou pedir para ela. Eu só vou - (SD23)

CLAIRE

Você precisa de dinheiro emprestado?

FLEABAG

(petulante)

NÃO. (SD24)

(para a câmera)

Não consigo. Não consigo. Não consigo. (SD25)

CLAIRE

Então o negócio vai bem?

FLEABAG

(petulante)

Sim! Vai bem, muito bem. Vai realmente bem. É, vai bem. (SD26)

CLAIRE

Parece que vai muito bem.

FLEABAG

Vai. (SD27)

Nas SDs acima (22, 23, 24, 25, 26 e 27), podemos notar que, apesar da dificuldade financeira, Fleabag prefere não aceitar a ajuda de Claire por puro orgulho. Ela está acostumada a agir e a pensar sem o apoio de ninguém (nem mesmo da irmã, ou de outras mulheres). No final da primeira temporada, Fleabag tem um encontro novamente com o Banqueiro (mencionado mais adiante), que se sensibiliza com a situação e fornece um empréstimo para a personagem. A segunda temporada inicia quando ela revela ao público que a empresa vai realmente bem (dessa vez, de verdade). A posição-sujeito da *mulher orgulhosa* ocupada pela protagonista está fortemente vinculada a um discurso feminista liberal, que se aproxima do liberalismo clássico e econômico²⁴, impulsionado por princípios individualistas. Essa vertente do feminismo surgiu embasada em ideais iluministas, em uma época na qual as mulheres brancas e de classe média-alta reivindicavam por maior participação na esfera pública, direito ao trabalho, representação política e emancipação social e sexual (GARCIA, 2011).

FLEABAG

Estou tão irritada comigo mesma. Eu só queria conhecer a mim mesma para me falar algumas verdades.

Boo pega o casaco, cachecol e chapéu de Fleabag. Ela sai do quarto. Volta vestindo a roupa. Fleabag sorri.

BOO

Faça o seu melhor.

Boo fica diferente subitamente.

BOO

VAMOS LÁ, VADIA!

²⁴ Discuti sobre a vertente feminista liberal nos capítulos teóricos.

FLEABAG

(Indo na onda)

Você não se leva a sério. (SD28)

BOO

Oooo fraquinha.

FLEABAG

Você precisa procurar pela sua família. E precisa parar de provocar a sua irmã, simplesmente crescer. VOCÊ NÃO SE LEVA A SÉRIO COMO UMA MULHER DE NEGÓCIOS. VOCÊ PRECISA PAGAR A PORRA DAS SUAS CONTAS. E PRECISA COMPRAR UM NOVO CHAPÉU. (SD29)

BOO

Está melhor?

FLEABAG

Sim, estou melhor.

As SDs acima (28 e 29) demonstram que a posição-sujeito da *mulher orgulhosa* evoca sentidos de privilégio econômico e social. Apesar de que Fleabag esteja passando por uma crise financeira, o discurso da protagonista deixa claro que, em um caso de urgência, ela não estaria desamparada. Essa realidade é diferente entre as mulheres trabalhadoras de grupos sociais minoritários, que muitas vezes não recebem apoio (negras, indígenas, LGBTQI+, etc).

6.1.6 A mulher vulnerável

A posição-sujeito da *mulher vulnerável* foi identificada em 44 sequências discursivas da FD de análise. Essa posição representa Fleabag como alguém que está apenas tentando encontrar a si mesma. É aqui que ela começa a se abrir cada vez mais com o telespectador e a exibir e com os demais personagens, carregando os sentidos de um sujeito e de uma identidade descentralizados pelo pós-feminismo (BUTLER, 1998). A cena a seguir se passa no café, onde Fleabag conversa com o Banqueiro antes de ele oferecer um empréstimo para ela poder salvar a empresa. Nas SDs (30, 31, 32, 33), Fleabag assume posição de *mulher vulnerável* ao se demonstrar na sua forma feminista mais humanizada, quando admite suas “falhas de caráter”.

BANQUEIRO

Cafés são um... negócio muito difícil. Você certamente transformou esse em algo... único. (em referência à temática de porquinhos da Índia)

FLEABAG

Eu também fodi ele até a liquidação. (SD30)

BANQUEIRO

Ok.

FLEABAG

E eu também estraguei tudo com a minha família. (SD31)

BANQUEIRO

É mesmo?

FLEABAG

E eu fodi a minha amiga por foder com o namorado dela. (SD32)

Fleabag ri.

BANQUEIRO

Certo.

FLEABAG

(Começando a chorar)

E às vezes eu queria nem saber que "foder" existe. E que eu sei que o meu corpo, como é hoje, é realmente a única coisa que eu tenho e quando ele envelhecer e se tornar pouco atraente eu poderia muito bem matá-lo. E, de alguma forma, não há nada pior do que alguém que não queira me foder... (...) Ou todo mundo se sente assim um pouco e eles apenas não falam sobre isso... Ou eu estou completamente sozinha. O que não é nada engraçado. (SD33)

O banqueiro não sabe como lidar com isso.

BANQUEIRO

Pessoas cometem erros.

FLEABAG

É por isso que colocam borrachas nas pontas de lápis.

Na segunda temporada, Fleabag passa por outro episódio no qual ela também ocupa a posição-sujeito de *mulher vulnerável*. As SDs a seguir ocorrem logo antes de a protagonista e o Padre Gato finalmente se beijarem pela primeira vez, no confessionário da igreja.

FLEABAG

Não, eu sei o que eu quero, eu sei exatamente o que eu quero agora.

PADRE

O que?

FLEABAG

É ruim.

PADRE

Está tudo bem.

FLEABAG

Eu quero que alguém me diga o que vestir de manhã.

PADRE

Ok. Bom, eu acho que tem pessoas que podem fazer isso

FLEABAG

Não, eu quero que alguém me diga o que usar todas as manhãs... Eu quero alguém que me diga o que comer, o que gostar, o que odiar, por que ficar braba, o que ouvir, qual banda gostar, em quais eventos ir, sobre o que fazer piada. Eu quero que alguém me diga no que acreditar, em quem votar, quem amar e como... contar para eles que os amo. Acho que eu só quero que alguém me conte como viver a minha vida, Padre, porque até agora, eu acho que estive fazendo tudo errado. (SD34)

Até então, Fleabag ocupava predominantemente a posição-sujeito de *mulher lasciva* e de *mulher cínica*. A posição-sujeito da *mulher vulnerável*, exemplificada nas SDs acima (30, 31, 32, 33 e 34), representa a personagem na sua forma mais contestadora, quando ela se permite discursar sobre o que realmente pensa a respeito do sexo, do feminismo, das relações, das amizades, do trabalho, da vida, dos seus desejos, e sobre por que, afinal, ela não consegue se considerar uma feminista “de verdade”.

6.2. Reflexões sobre a análise

Através da análise de discurso sobre a representação da mulher e do feminismo em *Fleabag*, foi possível categorizar seis posições-sujeito a partir da protagonista da série: *mulher cínica* (147 SDs), *mulher lasciva* (105 SDs), *mulher vulnerável* (44 SDs), *mulher insegura* (24 SDs), *mulher empoderada* (24 SDs) e *mulher orgulhosa* (18 SDs). Dentro da FD “Discurso do feminismo em *Fleabag*”, portanto, as sequências discursivas mostraram a construção de uma personagem volátil, dinâmica, autêntica e transgressora. Abaixo, elenco três tabelas contendo todas as posições-sujeito e os seus respectivos números de sequências discursivas identificadas ao longo da análise. Como o objeto é composto por duas temporadas distintas, separei as informações de acordo com cada temporada. A terceira tabela reúne todas as posições-sujeito de ambas as temporadas, demonstrando os sentidos analisados.

Tabela 1– SDs das posições-sujeito encontradas na primeira temporada de *Fleabag*

Posições-sujeito	Sequências discursivas
A mulher cínica	79
A mulher lasciva	69
A mulher orgulhosa	15
A mulher vulnerável	14
A mulher insegura	12
A mulher empoderada	9
Total	198

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Tabela 2 – SDs das posições-sujeito encontradas na segunda temporada de *Fleabag*

Posições-sujeito	Sequências discursivas
A mulher cínica	68
A mulher lasciva	36
A mulher vulnerável	30
A mulher empoderada	15
A mulher insegura	12
A mulher orgulhosa	3
Total	164

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Tabela 3 – SDs das posições-sujeito encontradas nas primeiras e segundas temporadas de *Fleabag*

Posições-sujeito	Sequências discursivas
A mulher cínica	147
A mulher lasciva	105
A mulher vulnerável	44
A mulher insegura	24
A mulher empoderada	24
A mulher orgulhosa	18
Total	362

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Por meio desta análise, portanto, pude compreender que a mulher e o feminismo são representados de forma diversificada em *Fleabag* através de seis posições-sujeito, embora essas representações estejam atreladas a um discurso feminista embasado pelas experiências de uma mulher branca, de classe média e ocidental. Butler (1998) já dizia que representar identidades é, por essência, um processo exclusivista, pois intelectuais feministas reconhecem que o feminismo enquanto movimento, e que a mulher enquanto sujeito, não podem ser englobados em uma única vertente ou realidade. Para Butler (1998, p. 24-25), “se o feminismo pressupõe que (o termo) “mulheres” designa um campo de diferenças indesignável, que não pode ser totalizado ou resumido por uma categoria de identidade descritiva, então o próprio termo se torna um lugar de permanente abertura e re-significação”.

Entre as posições-sujeito ocupadas por *Fleabag*, no entanto, há uma predominância forte de duas delas: *a mulher cínica* e *a mulher lasciva*. Essas representações se relacionam com a ideia do pós-feminismo e do pós-modernismo, justamente por “[...] desconstruir/desestabilizar o gênero enquanto categoria fixa e imutável” (MACEDO, 2006, p.813). Se, nas primeiras ondas do feminismo, a busca era principalmente pelo empoderamento feminino — ou pela posição-sujeito de *mulher empoderada* —, no pós-feminismo, outros sujeitos e outras lutas entram em cena para também fazer com que a mulher mais uma vez se repense. De toda forma, compreendi que *Fleabag* é um artefato cultural tão complexo quanto o período do pós-feminismo em que vivemos, no qual surgem, cada vez mais, diferentes sujeitos, formações discursivas, discursos e representações sociais.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O problema de pesquisa deste trabalho era compreender como a mulher e o feminismo são representados em *Fleabag*. A motivação para responder a pergunta surgiu da vontade de entender a construção de uma protagonista simbólica, que evoca tantos sentidos feministas ao mesmo tempo em que aborda temáticas universais sobre os sujeitos do século XXI, como a depressão, a busca pela identidade, as relações pessoais.

Como base teórica do segundo capítulo, trouxe uma retrospectiva histórica do feminismo enquanto movimento constante, com o objetivo de assimilar as diferenças entre as ondas, vertentes e pensamentos feministas. Depois, no terceiro capítulo, discuti as teorias das representações sociais a partir dos textos de Serge Moscovici e de Stuart Hall. No quarto capítulo, contei as particularidades do objeto de estudo, *Fleabag*, criada e interpretada por Phoebe Waller-Bridge, e expliquei a quebra da quarta parede na tragicomédia televisiva. Após, no quinto capítulo, abordei a metodologia e os principais conceitos da Análise de Discurso aplicados no trabalho. No último capítulo, apresentei o *corpus* de pesquisa e as seis posições-sujeito ocupadas pela personagem ao longo da série: *a mulher cínica*, *a mulher lasciva*, *a mulher vulnerável*, *a mulher insegura*, *a mulher empoderada* e *a mulher orgulhosa*. Concluí, por fim, que a mulher e o feminismo são representados de forma diversificada na série, com predominância nas posições-sujeito de *mulher cínica* e de *mulher lasciva*, ainda que as representações estejam ligadas a um discurso feminista majoritariamente branco e relacionado a mulheres ocidentais socialmente privilegiadas.

Para além das posições-sujeito, também identifiquei que a narrativa de *Fleabag* produz um final polissêmico, porque rompe com aquilo que se espera das histórias de amor. A segunda temporada inteira é focada no relacionamento dela com o Padre Gato, pároco jovem tanto em idade quanto nas obrigações católicas. Também nascido em uma família disfuncional, o personagem revela à protagonista que já teve muitos relacionamentos amorosos, mas que talvez o seu papel seja amar as pessoas de outra forma. No entanto, ele é imediatamente envolvido pela conexão que desenvolve com a protagonista, mostrando que ele foge daquilo que se espera da posição de um padre na Formação Discursiva da Igreja Católica.

No penúltimo episódio da série, os dois se rendem à ligação tanto física quanto emocional. Mas o desfecho do enredo não segue o clichê das comédias românticas habituais. Os opostos não vivem felizes para sempre aqui. Não como um casal, pelo menos — o que não significa que eles não tenham vivido felizes para sempre como amigos, ou sozinhos, ou com

Deus (no caso do padre). Através disso, concluí que a série carrega, também, sentidos feministas ao reservar um desfecho inesperado. O final é polissêmico porque Fleabag rompe os processos de significação (BENETTI, 2016) ao encerrar a narrativa sem compor um par romântico com o Padre ou com qualquer outro personagem. Ela basta sozinha: é uma mulher feminista que aprendeu a se apaixonar, também, por si mesma:

Fleabag fica sentada lá.
Ela abre a sua bolsa e puxa de dentro a estátua, a mesma que furtou da Madrasta e que, ela descobre no último episódio, foi inspirada na sua falecida mãe.
Ela olha para a estátua... sua mãe dourada, sentada junto com ela em uma parada de ônibus no meio da noite. Apenas as duas.

Ela olha para nós, para a câmera.
Um pequeno sorriso.

Ela levanta, coloca a bolsa no ombro e, segurando a estátua da sua mãe em uma mão, começa a andar.

A câmera se move junto com ela por alguns passos.

Ela para, sentindo que estamos seguindo-a. Ela olha novamente para nós. Sorri quase com um imperceptível balanço da cabeça.

Ela está pedindo para não a seguirmos.

Ela vira e caminha na estrada.

A câmera permanece onde está.

Quando ela está quase desaparecendo de vista, vira e nos direciona um sorriso e um pequeno aceno de mão. Então volta a caminhar noite adentro.

Adeus.

Fim.

Também notei que a protagonista vai sendo compreendida no decorrer dos episódios tanto pelo público quanto pelo Padre Gato, o único entre todos os outros personagens a

perceber que Fleabag quebra a quarta parede ao conversar com a câmera. Para Idoeta (2015, p. 10), “em ficções, o uso do aparte é um dos momentos em que se percebe a tentativa do ser humano de ser criativo buscando a vinculação, a comunicação entre questões psíquicas humanas”. O aparte de Fleabag faz referência à descentralização da personagem, que, além de não ser ancorada (MOSCOVICI, 2015) em um nome próprio, dirige-se à telespectadora em busca de identificação, de compreensão, como se ela (neste caso, eu, a analista) fizesse parte do seu show particular. Show este que ocorre dentro do seu próprio pensamento, representando a dissociação de um sujeito fragmentado pelo capitalismo, marcado pelos desafios de um feminismo que já foi e que ainda é: o pós-feminismo.

É interessante destacar que o personagem do padre também não tem um nome próprio, sendo tratado por Fleabag apenas como o Padre Gato. Nesse sentido, é possível relacionar também a sua não denominação com a descentralização desse personagem homem que, no decorrer da série, se mostra fragmentado e igualmente tentando descobrir a sua posição no mundo. O fato de Fleabag ser compreendida supostamente pelo público e por esse homem descentrado — e que foge da posição masculina socialmente esperada — reforça a possibilidade de ela continuar sendo cínica e lasciva, posições-sujeito que mais caracterizam a personagem, aparentemente deixando sua insegurança, vulnerabilidade e orgulho de lado.

Escrever esse trabalho foi um desafio do início ao fim. Li, estudei, refleti muito. E pode parecer bobagem, mas sinto que sou uma mulher, uma cidadã mais consciente agora que finalizei a análise. Pesquisar sobre feminismo me motivou a pensar a minha condição de mulher, os meus privilégios, os meus direitos, os meus marcadores sociais, as posições que eu ocupo no mundo enquanto sujeito, enquanto sujeito-feminista. Analisei a construção de Fleabag, essa protagonista tão emblemática, mas pude compreender muito sobre mim e as mulheres à minha volta também. Espero ter oportunidades para continuar discutindo gênero e feminismos em todos os espaços, tanto dentro quanto fora da universidade pública. Como comunicadora e jornalista, vejo que é meu papel contribuir na fomentação dos estudos e análises sobre produções feitas por mulheres, sejam séries de televisão, cinema, artes ou jornalismo.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos todos feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARRUDA, Angela. **Teoria das representações sociais e teorias de gênero**. Cadernos de Pesquisa, n. 117, novembro/ 2002 Cadernos de Pesquisa, n. 117, p. 127-147, novembro/ 2002

BBC.CO.UK. **How to make people laugh by Phoebe from Fleabag**. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/bbcthree/article/47ac38cd-d937-4e38-a839-a1a400958d34>. Acesso em: 1 de julho de 2020.

BENETTI, Marcia. **Jornalismo e perspectivas de enunciação: uma abordagem metodológica**. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 1, n. 14, 1-11 janeiro/junho 2006.

BENETTI, Marcia. **Análise do discurso em jornalismo: estudo de vozes e sentidos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

BENETTI, Marcia. **Análise de discurso como método de pesquisa em comunicação**. Porto Alegre, EDIPUCRS: 2016.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. (Org.). **Teoria Política Feminista: Textos Centrais**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2013.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Gênero, raça, classe: opressões cruzadas e convergências na reprodução das desigualdades**. MEDIAÇÕES, LONDRINA, v. 20 v. 2, p. 27-55, JUL./DEZ. 2015

BUTLER, Judith. **Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do "pós-modernismo"**. Cadernos Pagu: 1998, p.11-42.

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

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COLLINS, Patricia Hill. **Se perdeu na tradição? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória**. Parágrafo: jan/jun. 2017, v.5, n.1.

FAGUNDES, T. C. P. C. (2018). **Empoderamento feminino: uma abordagem educativa**. Revista Brasileira De Sexualidade Humana, 28(2), 87-94.

FRANCO, Alberto Silva. Prefácio; In: ESPINOZA, Olga. **A mulher encarcerada em face do poder punitivo**. São Paulo: IBCCRIM, 2004.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.

GURGEL, Telma. **Feminismo e luta de classe: história, movimento e desafios teórico-políticos do feminismo na contemporaneidade**. Simpósio Fazendo Gênero 9 - Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, 2010.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Editorial: PUC-Rio: Apicuri. Rio de Janeiro, Brasil: 2016

IDOETA, Mayra Domingues. **O uso do aparte e a quebra da quarta parede em House of Cards e em Richard III**. Intercom - XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, 2015.

LOPES, Wibsson Ribeiro. **Pós-modernismo, descentramento do sujeito e mapeamento cognitivo em Frederic Jameson**. Let. Hoje, v. 54, n. 4, p. 434-442, out.-dez. 2019

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MACEDO, Ana Gabriela. **Pós-feminismo**. Revista Estudos Feministas. Florianópolis, vol. 14, n.3, Set./Dez. 2006.

MARKOVÁ, Ivana. **A fabricação da teoria de representações sociais**. Cadernos de pesquisa: v.47, n.163, p. 358-375 jan./mar. 2017

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. São Paulo: Editora Vozes, 2015.

MOTTA, Alda Britto da; SARDENBERG, Cecília; GOMES, Márcia (Orgs). **Um diálogo com Simone de Beauvoir e outras falas**. Salvador: NEIM/UFBA, 2000.

NEVES, Raphael Cezar da Silva. **Reconhecimento, multiculturalismo e direitos. Contribuições do debate feminista a uma Teoria Crítica da sociedade**. Dissertação de Mestrado, Departamento de Ciência Política da FFLCH-USP, São Paulo, 2005.

NUNES, Carlos Alberto Ossanes. **De Urquhart a Underwood em House of Cards: os limites do meganarrador na quebra da quarta parede**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

OLIVEIRA, Márcio de. **O conceito de representações coletivas**: uma trajetória da divisão do trabalho às formas elementares. Debates do NER, Porto Alegre, ano 13, n. 22 p. 67-94, jul./dez. 2012

ORLANDI, Eni. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2005.

PANKRATZ, Annette. **Tv sitcom Fleabag**: How to be a funny feminist on television. Or maybe not. RuhrUniversity Bochum, Hard Times 2013. 2018.

PEREIRA, Renata França; SANTOS, Naiara Sales Araújo. **A quebra da quarta parede como recurso metaficcional no longa "Curtindo a vida adoidado"**. Blumenau, v. 12, n. 2, p. 269-282, maio/ago. 2018.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Feminismo, história e poder**. Curitiba, v. 18, n. 36, p. 15-23, 2010.

RODRIGUES, M. **18 motivos para conhecer e amar Phoebe Waller-Bridge**. Rolling Stone UOL. 2020. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/18-motivos-para-conhecer-e-amar-phoebe-waller-bridge/>>. Acesso em: 1 de julho de 2020.

SAFFIOTI, Heleith I. B. **Gênero, violência e patriarcado**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTI, Heloise C. & SANTI, Vilson J. C. **Stuart Hall e o trabalho das representações**. Revista anagrama: Ano 2 - Edição 1 – Setembro/Novembro de 2008

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. Porto Alegre: Educação e Realidade, v. 20, n. 2. 1995.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

STEINDORFF, Gabriel. **Além de um castelo de cartas**: a metaficção na série House of Cards. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Santa Cruz do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Santa Cruz do Sul, BR-RS, 2015.

TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

_____. **Fleabag é a história de amor do século XXI**. Valkirias. 2019. Disponível em: <http://valkirias.com.br/fleabag/>. Acesso em: 1 de julho de 2020.

APÊNDICE A

As transcrições originais do roteiro de *Fleabag*

Página 62

DAD

You know it's nearly two o'clock in the morning.

FLEABAG

Ok. Yeah, Ok. I'm - I don't wanna, I'm gonna. It was...

(She turns but then turns back)

FLEABAG

Oh fuck it. I have a horrible feeling that I am a greedy, perverted, selfish, apathetic, cynical, depraved, morally bankrupt woman who can't even call herself a feminist.

She looks desperately at him. She needs him now.

DAD

Wel... Um...

(Pathetic, trying to make a joke)

You get all that from your mother!

She laughs a sad laugh.

FLEABAG

Good one!

DAD

I'm going to call you a cab, darling.

Página 63

CLAIRE

(Whispering)

What is this? I don't even do this in my own home.

FLEABAG

Oh it's very simples. We've paid them to let us clean their house in silence. (SD1)

Claire laughs loudly. Everyone looks round at her. Her laughter suddenly morphs into crying.

FLEABAG

(To camera)
JESUS.

INT. SMALL OFFICE - DAY

Claire and Fleabag sit opposite the Leader like two naughty children. The tired, but understanding Leader takes a deep breath.

LEADER

I don't want to come down on you like a school teacher, but I'm afraid your flagrant lack of respect for the one rule we have here is now affecting the other studentes - clientes -

FLEABAG

Inmates. (SD2)

CLAIRE

Cleaners.

LEADER

(Encontra a palavra)
Participants. Do you have a problema with the programme?

Both girls look down.

LEADER

I suggest you try sitting here in silence for the next hour. It will benefit you. I swear by my soul. I will.

Página 65

FLEABAG

Poor fucker. (SD3)

GODMOTHER

Yes. She's actually an expression of how women are subtle warriors... strong at heart. You know, we don't have to use muscular force to get what we want. We just need to use our -

FLEABAG

Tits. (SD4)

GODMOTHER

Innate femininity.

FLEABAG

Tits don't get you anywhere these days. Trust me. (SD5)

Página 65

DRIVER

A café eh?

FLEABAG

Yeah.

DRIVER

On your own?

FLEABAG

Kind of.

DRIVER

Kind of? Go on!

FLEABAG

I'ts kind of a funny story actually. (SD6)

DRIVER

Oh that's good! It'll keep me going. Shoot.

FLEABAG

I opened the café with my friend Boo.

DRIVER

Cute name.

FLEABAG

Yeah. She's dead now. She accidentally killed herself. I wasn't her intention but it wasn't a total accident. She didn't actually think she'd die, she just found out that her boyfriend fucked someone else and wanted to punish him by ending up in hospital and not letting him visit her for a bit. She decided to walk into a busy cycle lane, wanting to get tangled in a bike, break a finger maybe. But it turns out bikes go fast and flip you into the road. Three people died. (SD7)

(She laughs)

She was such a dick. (SD8)

He doesn't know what to say. She laughs.

FLEABAG

So yeah... Kind of on my own. (SD9)

Página 68

FLEABAG

Hey.

ARSEHOLE GUY

It's nice to see you.

FLEABAG

You too.

(To camera, chuffed)

Fucked me up the arse. (SD10)

He gestures to the items she's holding.

ARSEHOLE GUY

What you getting?

FLEABAG

(Flirty)

**Oh just these. For my tiny, bleeding... vagina.
(SD11)**

He looks at her intensely.

ARSEHOLE GUY

Hope it's a light flow.

FLEABAG

(Flirty)

Oh, it never is. (SD12)

Página 69

COUNSELLOR

Soy why do you think your father suggested you come for counselling?

FLEABAG

Um. I think because my mother died and he can't talk about it, because my sister and I haven't spoken in a year because she thinks I tried to sleep with her husband and because I spent

mosto f my adult life using sex to deflect from
the screaming void inside my empty heart.
(SD13)

(Para a câmara)

I'm good at this.

(Back to the Counsellor)

Although I don't really do that anymore.

Página 70

FLEABAG

If you could change anything in the world what
would it be? (SD14)

BOO

My thighs.

Fleabag pisses herself.

FLEABAG

(Laughing)

In the whole world?

BOO

Don't tell anyone I said that. You?

FLEABAG

I've Always been insecure about my face. You
know that. (SD15)

Página 72

Fleabag looks at Claire. Appalled.

FLEABAG

(To câmara)

He's fifteen.

(To Claire)

He's not your son!

CLAIRE

That's not the point.

FLEABAG
GO. (SD16)

CLAIRE
I KNEW you'd say that!

FLEABAG
This is what you've always wanted! No more power-suits. (SD17) Fuck load of snow. The perfect place for your cold, cold heart.

CLAIRE
(Simultaneously)
I know. I know.

CLAIRE
I know! I CAN'T. I have responsibilities.

FLEABAG
(Can't believe she is turning this down)
Oh come ON. Don't let other people get in the way of what you really want. Finland is what you really want! (SD18)

CLAIRE
My "husband" isn't... "other people" Ok.
My "husband"... is my life.

FLEABAG
Your "husband" tried to kiss me on your birthday. (SD19)

Página 73

FLEABAG
(Singing)

Another lunch break another abortion!

BOO
Another piece of cake another two -

FLEABAG
(Singing)

Fuck it twenty -

FLEABAG/BOO
- Cigarrets. And we're happy, so happy, to be modern women. (SD20)

They laugh. Boo pulls Fleabag's face close to hers.

BOO

Come here. Let's never ask anyone for anything. The don't get it.

FLEABAG

(Nodding her head)

Deal. (SD21)

Página 74

FLEABAG

(To câmera)

The only thing harder than having to tell your super-high-powered-perfect-anorexic-rich-super-sister that you've run out of Money is having to ask her to bail you out. (SD22)

She looks at Claire.

FLEABAG

(To câmera)

**I'm just gonna ask her.
I'm just gonna ask her.
I'm just gonna ask her. I'm just gonna come -
(SD23)**

CLAIRE

Do you need to borrow Money?

FLEABAG

(Petulant)

NO. (SD24)

(To câmera)

Can't do it. Can't do it. Can't do it. (SD25)

CLAIRE

So business is good then?

FLEABAG

(Petulant)

Yeah! It's good, it's really good. It's really, really good. Yeah, it's really good. (SD26)

CLAIRE

Sounds like it's really good.

FLEABAG

It is. (SD27)

Página 75

FLEABAG

No I'm just so annoyed with myself. I just wish I could meet myself and just have a go at myself.

Boo takes Fleabag's coat, scarf and hat. She leaves the room.

She comes back in wearing all of it. Fleabag smiles.

BOO

Do your worst.

Boo suddenly goes badass.

BOO

COME ON BITCH!

FLEABAG

(Going for it)

You don't take yourself seriously. (SD28)

BOO

Oooo pussy.

FLEABAG

You need to reach out to your Family. You need to stop provoking your sister, just grow up. YOU DO NOT TAKE YOURSELF SERIOUSLY AS A BUSINESSWOMAN. YOU NEED TO PAY YOUR FUCKING BILLS. YOU NEED TO GET A NEW HAT. (SD29)

BOO

Is that better?

FLEABAG

Yeah that's better.

Página 76

BANK MANAGER

Cafés are a very... difficult business. You certainly made this one very... unique.

FLEABAG

I also fucked it into liquidation. (SD30)

BANK MANAGER

Ok.

FLEABAG

And I also fucked up my Family. (SD31)

BANK MANAGER

Did you?

FLEABAG

And I fucked my friend by fucking her boyfriend. (SD32)

Fleabag laughs.

BANK MANAGER

Right.

FLEABAG

(Starting to cry)

And sometimes I wish I didn't even know that "fucking" existed. And that I know that my body, as it is now, really is the only thing I have left and when that gets old and unfuckable I might as well just kill it. And somehow there isn't anything worse than someone who doesn't want to fuck me... (...) Either everyone feels like this a little bit and they're just not talking about it... Or I am completely fucking alone. Wich isn't fucking funny. (SD33)

He doesn't know how to deal with this.

BANK MANAGER

People make mistakes.

FLEABAG

That's why they put rubbers on the ends of pencils

FLEABAG

No, I know what I want, I know what I want exactly what I want, right now.

PRIEST

What's that?

FLEABAG

It's bad.

PRIEST

That's ok.

FLEABAG

I ant someone to tell me what to wear in the mornig.

PRIEST

Ok. Well I think there are people who can do that -

FLEABAG

No, I want someone to tell me what to wear every morning... I want someone to tell me what to eat, what to like, what to hate, what to rage about, what to listen to, what band to like, what to buy tickets for, what to joke about, what not to joke about. I want someone to tell me what to believe in, who to vote for, who to love and how to... tell them. I just think I want someone to tell me how to live my life, Father, because so far, I think I've been getting it wrong. (SD34)

Página 82

Fleabag sits there.

She opens her bag and pulls out the STATUE.

She looks at it... Her Golden mother, sat there with her at a bus stop in the middle of the night. Just the two of them.

She looks at us.

A hint of a smile.

She stands up, puts her bag over her shoulder and, holding the statue of her mother in her hand, she turns to walk.

The câmera moves with her for a couple of steps.

She stops, feeling it follow her. She looks at us. She smiles slightly with na almost imperceptible shake of her head.

She's asking us not to follow her.

She turns and walks again up the street.

The câmera remains where it is.

When she gets almost out of sight she turns and gives us a smile and a little wave.

The turns and walks off into the night.

Goodbye.

The end.