

A INDIVIDUALIZAÇÃO CONTEMPORÂNEA À LUZ DO GÊNERO: ANÁLISE DA SÉRIE FLEABAG

CONTEMPORARY INDIVIDUALIZATION UNDER THE LIGHT OF GENDER: ANALYSIS OF THE TV-SHOW FLEABAG

Túlio Cunha Rossi¹

RESUMO

Analisa-se a premiada série de comédia dramática *Fleabag*, combinando a perspectiva de tecnologia de gênero (Lauretis) à sociologia fílmica de Pierre Sorlin, enfatizando as relações construídas em tela enquanto expressões ideológicas acerca de gêneros num período recente. A partir de variadas contribuições de autoras feministas, destacam-se na análise as relações entre a cultura midiática no século XXI, feminismos e neoliberalismo (McRobbie, Fraser), discutem-se as tensões e impasses nas construções de gênero como pessoais, políticas e relacionais. Nisso, ganham relevo os questionamentos suscitados pela protagonista sobre sua trajetória e vivências individuais enquanto feminista, relativas às suas relações sexuais, afetivas e familiares.

PALAVRAS-CHAVE: gênero; sexualidade; individualização; pós-feminismo.

ABSTRACT

The award-winning comedy-drama series *Fleabag* is analyzed by combining Lauretis's perspective on gender technology with Pierre Sorlin's film sociology, emphasizing the relationships constructed on screen as ideological expressions of gender in a recent era. Drawing on various contributions from feminist authors, the analysis highlights the connections between 21st-century media culture, feminism, and neoliberalism (McRobbie, Fraser), and discusses the tensions and impasses that emerge in the construction of gender as personal, political, and relational. In this context, the questions raised by the protagonist regarding her individual journey and experiences as a feminist, along with her sexual, affective, and family relationships, become particularly significant.

KEYWORDS: gender; sexuality; individualization; post-feminism.

¹ Professor Doutor de Sociologia da Universidade Federal de Uberlândia, membro permanente do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais INCIS/UFU e do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UNESP/FCLAr. Coordenador do Comitê de Pesquisa Sociologia e Imagem da Sociedade Brasileira de Sociologia. E-mail: tuliorossi@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-4391-7268>

INTRODUÇÃO

O presente artigo analisa a produção seriada da BBC *Fleabag* (2016, 2019), exibida pela plataforma de vídeo streaming Amazon Prime. A série, do gênero comédia dramática, foi criada e estrelada por Phoebe Waller-Bridge, adaptando a peça teatral de mesmo nome, também escrita e estrelada por ela. Série e roteirista foram aclamadas pela crítica, com Waller-Bridge ganhando diversos prêmios de Melhor Atriz e roteiro, entre outros, incluindo Globo de Ouro, BAFTA e Emmy. *Fleabag* apresenta uma mulher² branca, cisgênero, britânica de quase 30 anos em sua intimidade, lidando com encontros sexuais casuais; dificuldades financeiras; relações familiares conturbadas; luto e questionamentos compartilhados com o público através do recurso narrativo da quebra da quarta parede³.

A partir da análise da construção audiovisual de seus episódios – o que contempla desde diálogos até enquadramentos, cortes, movimentos de câmera, sonorização e outros elementos técnicos narrativos – discute-se possíveis aproximações e tensões entre construções contemporâneas de gênero – em particular, o feminino – e processos de individualização contemporâneos. Para tanto, utilizou-se, no tratamento do material audiovisual, a Sociologia do Cinema de Pierre Sorlin (1985), entendendo o cinema – e aqui também as produções seriadas – como fonte privilegiada na investigação de crenças, valores e percepções de mundo em um período delimitado, muitas vezes não elaborados discursivamente. Nesse sentido, produções audiovisuais constituem expressões ideológicas que reverberam e, ao mesmo tempo, orientam sistemas de relações entre diferentes grupos sociais, ao reencená-los na tela de modo reconhecível e, aparentemente “coerente” com as percepções e inquietações presentes em determinado período.

Sorlin entende que “sendo a ideologia o alicerce intelectual de uma época, o campo no qual se podem colocar os problemas, o conjunto dos meios pelos quais é possível expô-los e desenvolvê-los, cada filme participa dessa ideologia, sendo uma das expressões ideológicas do momento.” (Sorlin, 1985, p. 42). Assim, o autor não restringe a ideologia a um grupo ou classe específico, tal como uma “ideologia burguesa”, mas, antes, reconhece a possibilidade de circulação e elaboração de discursos e

² A personagem não é nomeada durante toda a série e, nos créditos, é identificada apenas por “Fleabag”.

³ A quebra de quarta parede ocorre quando os atores em cena se dirigem para a audiência e interpelam seus espectadores, como se engajassem uma interação com eles.

posicionamentos contraditórios e concorrentes num mesmo período. De tal modo, ao propor analisar *Fleabag* como uma expressão ideológica, entendemos que:

A produção de uma expressão ideológica, como a de um filme, é uma operação ativa pela qual um grupo se posiciona e define seus objetivos; culmina ao lançar nos circuitos comerciais uma imagem (ou, como já dissemos, uma projeção) do mundo, a partir da qual os espectadores vão reavaliar sua própria posição (Sorlin, 1985, p. 170).

Nessa direção, reconhecendo ainda as especificidades da série como uma criação de uma mulher em um meio que ainda se mostra predominantemente masculino⁴ e que, portanto, tende a reproduzir e colocar em circulação posições e percepções masculinistas – também nos inspiramos na obra de Teresa de Lauretis (1994), considerando o audiovisual como inserido num conjunto de “tecnologias de gênero”. Conteúdos veiculados em mídias audiovisuais então são abordados aqui como produtores e produtos de ideologias, tendo papel significativo na profusão de visões de mundo, bem como de relações entre gêneros. Assim, concordamos que:

[...] a construção do gênero também se faz por meio da sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero como real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso, como um trauma em potencial que se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação (Lauretis, 1994, p. 209).

Entendemos que a participação de produções midiáticas audiovisuais tanto na construção de gêneros quanto na ideologia é potencializada por novas tecnologias digitais. Não somente em função do alcance a conteúdos diversificados que proporcionam, mas também por uma relação particularmente individualizada de consumo que caracteriza seu uso hoje. Em uma interface específica com esses dispositivos, considerando desde as dimensões físicas que lhe conferem portabilidade, até as possibilidades de configuração personalizada e o emprego de algoritmos que antevêm e

⁴ De acordo com o relatório Boxed In: Women On Screen and Behind the Scenes on Broadcast and Streaming Television 2024-2025 (Lauzen, 2025, p.2), mulheres respondem, atualmente, por 36% das criadoras de séries para plataformas de Streaming, sendo que no período de 2017-2018, esse percentual era de 25%. Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2025/09/2024-25-Boxed-In-Report.pdf>. Acesso em 11 set. 2025.

sugerem temas, produtos e serviços de potencial interesse dos consumidores, a busca, o acesso e gosto por variados bens culturais, mesmo que promovidos para uma massa heterogênea e global de usuários, alicerça-se na individualização do seu consumo.

Isso nos situa em uma posição diferenciada de consumo de bens culturais no que se refere à *forma* – seja quanto aos dispositivos empregados para consumir, seja quanto aos modos e tempos de consumir – bem como ao conteúdo, que encontra menos restrições tais como a grade horária das redes de televisão conforme classificação indicativa. Há que se considerar também obras – sobretudo cinematográficas – que, às vezes voltadas a nichos mais específicos, encontram dificuldade de produção e distribuição no circuito comercial, mas conquistam espaço e público nas plataformas de streaming. À luz dessas considerações, analisamos *Fleabag* enquanto um “fragmento de ideologia” (Sorlin, 1985) de um contexto caracterizado por processos de individualização (Beck & Beck-Gernsheim, 2002) em estágio avançado, configurando o que chamamos de uma cultura da individualização radicalizada.

Fleabag suscita o conflito da protagonista entre sua individualidade e referências difusas de identificação tanto de sua sexualidade, quanto de seu gênero e de sua mobilização – ou não – dentro do feminismo. Nesse sentido, os questionamentos individualizados da personagem na narrativa se misturam aos questionamentos do que seria uma “boa feminista” e a frustrações atreladas a diferentes causas – perda da mãe e da melhor amiga e relação distante com um pai tipicamente ausente; autoestima associada à necessidade de se sentir sexualmente desejada; dificuldades financeiras para sustentar um pequeno empreendimento, entre outras, com um sentimento persistente de solidão. Isso serve de mote para o estabelecimento de uma relação de cumplicidade com a espectadora; observadora sempre externa e, ao mesmo tempo, íntima; aparentemente única confidente desde o falecimento da melhor amiga da protagonista⁵.

A série recorrentemente levanta questões acerca do feminismo da sexualidade feminina em maior ou menor grau de tensão com as emoções e autopercepção da protagonista. Isso é visível em mais de uma situação em que ela se questiona enquanto feminista, geralmente relacionando essa dúvida à sua autopercepção corporal. Embora

⁵ Isso é escancarado no segundo episódio da segunda temporada, quando a protagonista vai a uma psicóloga e, depois de, inicialmente responder não ter amigos, corrige-se dizendo: “Eu tenho amigos” e piscando para a câmera.

não se apresente como crítica ao feminismo, a personagem parece frequentemente entrar em conflito com o que se identificaria como “feminista”, seja em seu próprio comportamento, de outras personagens ou de diferentes conteúdos em princípio voltados para mulheres – tais como uma palestra ou um retiro silencioso exclusivo. A recorrência de referências mais ou menos explícitas a isso na série chama a atenção e se mostra relevante para a construção tanto da protagonista quanto da narrativa e de demais personagens, tornando, portanto, a categoria analítica “gênero” central para este trabalho, aqui entendida enquanto “um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos [e] uma forma primária de dar significado às relações de poder” (Scott, 1990, p. 86).

O texto se organiza do seguinte modo: primeiramente, apresentam-se os procedimentos metodológicos adotados para a análise. Em seguida, a partir da análise de trechos de episódios da série, são abordadas as dinâmicas das relações da protagonista com demais personagens, a partir de uma clivagem pela categoria gênero. Também neste tópico discute-se as tensões internas à narrativa suscitadas em torno do feminismo, fazendo aproximações com o feminismo liberal e o pós-feminismo. Por último, nas considerações finais, sublinham-se as conexões entre os processos de individualização contemporâneos e modos de experienciar gênero, sexualidade e afetividade, observando como este tema adquire crescente significância cultural hoje e visibilidade em produções midiáticas de grande alcance.

CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

A análise utilizou e adaptou procedimentos metodológicos da Sociologia do Cinema de Pierre Sorlin, adotando, além da identificação dos sistemas relacionais e das relações entre cinema e ideologia, o procedimento inicial de “decupagem após a montagem” (SORLIN, 1985, p. 130), sendo que esta consiste na separação do filme em planos e descrição detalhada destes. Sorlin problematiza o simples uso da decupagem na análise em vários aspectos, como o fato de fixar algo que foi produzido para ser visto em movimento:

Muito parecida com um deciframento, a decupagem de um documento rompe com os hábitos do espetáculo fílmico ao fixar aquilo que foi concebido para aparecer em movimento; ao invés do ir e vir entre uma porta e uma cama, temos um texto que enumera posições sucessivas e, no melhor dos casos, fotogramas; fotos instantâneas tiradas do mesmo filme (Sorlin, 1985, 132)

Entretanto, o autor aponta que a descrição dos planos permite ver elementos da composição do filme e da narrativa que não seriam perceptíveis no decorrer da película em movimento. Sobretudo no que diz respeito à composição dos planos, posicionamento de objetos em cena que contribuem para compor os sistemas relacionais internos aos filmes. Sorlin também adverte que uma decupagem completa seria utópica, bem como a transcrição detalhada de todos os planos do filme seria exaustiva tanto para o pesquisador quanto para os leitores. Por isso, o autor, em sua ênfase na análise do filme enquanto construção, volta sua atenção não aos fotogramas isolados em sequência; mas ao encadeamento dos planos e os cortes existentes entre eles, dando visibilidade à montagem como recurso produtor de sentido para o espectador.

Assim, o autor propõe que a decupagem se restrinja a cenas selecionadas do filme, de acordo com o tema e os objetivos da investigação em curso. Ressalta-se que esse procedimento constitui, da maneira como o realizamos, uma atividade estritamente técnica e *preliminar* de registro do processo de construção da narrativa, que entendemos como chave para o desenvolvimento desta análise. É desafiador adotar tal procedimento metodológico quando se trata de produções seriadas, dado o volume de material distribuído em vários episódios e temporadas. *Fleabag* ainda é uma série curta, com temporadas e episódios curtos. Mas há séries com centenas de episódios produzidos, o que obriga o pesquisador a construir, além de uma amostragem de diferentes séries, uma outra amostragem, interna a cada série, conforme princípios que só podem ser definidos de acordo com seu problema de pesquisa.

Tendo em vista que, para nós, o funcionamento dos diferentes registros expressivos adotados é fundamental para a construção das mensagens que os filmes transmitem, utilizamos desse procedimento, destacando três episódios de cada uma das duas temporadas de *Fleabag*, considerando suas funções narrativas fundamentais:

introdução/apresentação de personagens centrais e da trama (1º episódio); ponto de virada no roteiro (4º episódio) e conclusão (6º episódio)⁶.

O primeiro episódio geralmente estabelece em linhas gerais o sistema de relações entre os personagens do núcleo principal, além de, literalmente, investir em apresentar suas características principais, que servirão de referência mais ou menos previsível para seu comportamento ao longo da temporada e, muitas vezes, ao longo das demais temporadas. O “ponto de virada” – geralmente algum evento marcante, muitas vezes inesperado e com impacto na continuidade da história, funciona como um “divisor de águas”, sendo um recurso narrativo convencionalmente utilizado no cinema, na literatura e em séries televisivas. No caso das séries, ele costuma se situar em um ponto intermediário da temporada, sendo que sua posição varia de série para série. Por último, o episódio final de cada série mostra-se relevante não apenas pelo senso de conclusão que sugere, mas pelo tipo de abertura que constrói para novos episódios, além de apontar para possibilidades de desenvolvimento de personagens – tanto individualmente quanto de suas conexões indicando seu “amadurecimento” em temporadas seguintes. Isso reforça um senso de continuidade e promove, junto ao espectador, uma noção de familiaridade com ideias de aprendizado, desenvolvimento humano e pessoal, mais ou menos moralizadas. Entendemos que o critério aqui adotado para a análise de *Fleabag* pode ser útil para a maior parte das séries não antológicas disponíveis em plataformas streaming hoje de caráter capitular (Pellegrini, 2015).

Assim, os procedimentos adotados para o tratamento do material audiovisual decorreram na seguinte ordem: a) Assistiu-se a todos os episódios das duas temporadas, com atenção à caracterização dos personagens e elementos recorrentes na narrativa, além de eventos de destaque; b) Identificação de sistemas relacionais, principalmente entre os personagens recorrentes; c) seleção e decupagem analítica com a transcrição de trechos de episódios de ambas temporadas e d) identificação e análise de planos, cenas e sequências que destacavam as temáticas de gênero, sexualidade e individualidade em sua relação com a caracterização da protagonista.

ANALISANDO FLEABAG

⁶ Cada temporada de *Fleabag* tem 6 episódios, com duração de, aproximadamente, 23 minutos.

Na primeira cena da série, vê-se uma mulher branca, de cabelos escuros curtos, aparentemente alta, respirando fundo diante de uma porta, com grande expectativa e apreensão. Logo ela olha para a câmera e interpela a espectadora:

Sabe quando o cara de quem você gosta manda uma mensagem de texto às 2h da manhã de uma 3ª feira, pedindo para te ver e você acidentalmente age como se tivesse acabado de chegar? Então você sai da cama, toma meia garrafa de vinho, se depila toda, coloca uma lingerie bem sexy, veste uma cinta liga e espera a campainha tocar? (Fleabag, 2016, T01; E01, 00'22").

A campainha toca e, na sequência, a personagem, didaticamente descreve e comenta o que vemos em cena, quase sempre olhando para a câmera, enquanto o outro personagem age sem participar da interação com o público. Nesta sequência e ao longo do primeiro episódio, a quebra de quarta parede é utilizada ostensivamente, seguida do texto e comentário constantes da personagem, elucidando o que será um elemento distintivo e recorrente da produção.

Se, neste episódio, a protagonista é mais descritiva – chegando a ser redundante o que ela diz e o que se vê – nos demais episódios a comunicação com as espectadoras é mais sutil, através de olhares, piscadelas, sorrisos e caretas mais ou menos discretos, quase sempre denotando a atitude debochada da protagonista. A interpelação direta da espectadora através da fala ainda ocorre, mas em linhas mais curtas e com menor frequência. Nisso, a série utiliza recorrentemente de *close-ups* no rosto da personagem, a fim de deixar claras, através de suas expressões faciais, suas reações às situações compartilhadas como público. De tal modo, pela quebra da quarta parede, a personagem reiteradamente orienta a leitura das espectadoras, bem como as emoções que se espera que nela despertem, reforçando o efeito de que o que se vê é sempre da perspectiva da personagem.

A protagonista descreve e comenta a relação sexual, ao mesmo tempo em que ela é encenada frente à câmera. Há algo de um efeito cômico em que, durante a performance do ato, a personagem se mostra mais envolvida com o público, olhando para a câmera e comentando o ato com naturalidade e distanciamento: “Depois de uma foda bem normal, você percebe que ele está entrando em seu ânus. Mas você já está bêbada, ele se esforçou tanto para chegar à sua casa, então você deixa.” (Fleabag, T01, E01, 01'22") As

descrições seguem com pitadas mais ou menos evidentes de sarcasmo e ironia. De modo que já fica posto, nesta e em outras partes, que a série abordará, com comicidade e descontração, temas relativos à intimidade – sobretudo sexual – feminina. Assim, é construído um senso de cumplicidade com as espectadoras, reforçado pela escolha de não atribuir um nome à personagem, possibilitando a identificação com o que é visto como potencialmente comum a “qualquer mulher”.

Após uma breve interpolação de abertura, com uma cartela de letras brancas sobre um fundo preto com o nome *Fleabag*, ao som rápido de alguns acordes de jazz agitado, a sequência seguinte abre com um primeiríssimo plano provocativo: vê-se a página de um jornal – que se entende que é lido pela protagonista naquele momento – com a seguinte manchete: “A palavra ‘feminismo’ se tornou pejorativa⁷”? Na mesma página, há um anúncio com uma mulher seminua, em pose sensual, com os dizeres: “Pensando em fazer uma hipoteca?”. Esse breve enquadramento repleto de significados revela tanto o tema comum da sexualização exacerbada dos corpos femininos⁸ nas mídias, com um anúncio onde a imagem de chamariz não apresenta qualquer relação aparente com o que é anunciado. Mas o questionamento sobre a palavra feminismo chama mais atenção, pelo momento inicial em que se apresenta na narrativa. O fato de a manchete indicar que a palavra se *tornou* “suja” denota uma mudança; ideia de fenômeno recente. Isso, logo após à sequência da relação sexual da protagonista, apresentada de forma desinibida como casual, sugere fortemente uma associação entre o questionamento moral sugerido pelo veículo midiático jornalístico mais tradicional – a imprensa – e a liberalização sexual feminina.

O primeiro episódio geralmente indica às espectadoras; sobretudo em seus instantes iniciais, elementos que serão chave para decodificar o que será visto em sequência. Nesse sentido, mesmo que a série não se posicione em concordância com tal enunciado da manchete, ela suscita um ponto de tensão que será constante na construção da personagem, sobretudo em relação à sua sexualidade que, sob uma perspectiva conservadora e tradicionalista – lembrando que o enunciado está em um jornal impresso; veículo midiático que remete ao passado e é cada vez menos utilizado na atualidade – poderia ser considerada “indecente”. Contudo, o fato de a manchete interrogar se a

⁷ “Has the word ‘feminism’ become dirty?”

⁸ Algo que a série não faz, embora tematize recorrentemente a vida sexual da personagem.

palavra teria *se tornado* pejorativa, direciona a tensão para um estado percebido como atual e recente do feminismo, o que se aproxima da vivência da própria personagem que, em outros momentos da série questionará sua própria posição enquanto feminista.

SISTEMAS RELACIONAIS DE GÊNERO

O conceito de sistemas relacionais utilizado nesta análise se refere a redes de relações e hierarquias que se constituem no interior de cada filme (Sorlin, 1985, p. 202), como parte de sua construção narrativa, onde, não raramente, são apresentados e mobilizados antagonismos entre diferentes grupos. Esses sistemas organizados dentro da narrativa revelam “através do desenvolvimento de uma visão, um juízo sobre os fatos passados [e] é plenamente ideológico na medida em que, partindo de uma situação, reconstrói seus dados fundamentais e depois interpreta seu desenvolvimento” (Sorlin, 1985, p.204). A partir dessas construções, tornam-se evidentes os juízos de valor correntes entre realizadores e públicos, que permitem enquadrar determinados personagens em determinados “tipos sociais”, com discursos e comportamentos tipicamente esperados.

Considerando que Waller-Bridge é a criadora da série e intérprete da personagem, que se direciona explicitamente a um público feminino, entende-se que a atriz e roteirista expressa experiências e percepções compatíveis – ou, no mínimo, familiares – às de uma determinada geração de mulheres, sobretudo brancas; europeias; de classe média; solteiras e heterossexuais⁹. A partir disso, a série tensiona conflitos na caracterização de personagens masculinas e femininas, principalmente no que diz respeito a suas posturas em relação à intimidade e a sexualidade. Contudo, os grupos – masculino e feminino – não são construídos de forma homogênea, mas, antes, revelam comportamentos, percepções e juízos de valor matizados, expressando nuances na percepção do que seria “ser feminista”.

Assim, destaca-se como sistema relacional que orienta a maioria das interações presentes na série, uma divisão binária baseada em gênero, com a predominância de personagens heterossexuais e cisgêneros. Nota-se também que as redes de relações da

⁹ Embora indique o interesse sexual da personagem na segunda temporada por uma mulher em específico, ganhadora de uma premiação, a série não constrói a personagem na chave da bissexualidade, conferindo caráter bastante pontual a esse momento específico, no qual, inclusive, ela é rejeitada.

protagonista, sobretudo na primeira temporada, são recorrentemente apresentadas como frágeis – encontros sexuais pontuais; reuniões familiares ocasionais e constrangedoras; brigas e rompimentos. Isso corresponde ao nome da série: “*Fleabag*”, que pode ser traduzido como “saco de pulgas”, remetendo a uma pessoa ou animal do qual os demais preferem manter distância. Para além da divisão por gêneros, distinguem-se dois núcleos: o familiar, que envolve o pai; a madrinha; a irmã, o cunhado e seu filho. Já o segundo núcleo, mais disperso, corresponderia a encontros mais ou menos passageiros, representado sobretudo por eventuais parceiros sexuais, embora não exclusivamente, como é o caso do funcionário do banco onde ela pede o empréstimo (T01, E01; E04; E06) ou a ganhadora do prêmio de “Melhor Mulher de Negócios” (T02, E03) concedido pela empresa onde trabalha a irmã.

De todo modo, quase todas as interações da protagonista envolvem algum aspecto mais ou menos tenso relacionado à sua sexualidade: Seja quando o funcionário do banco a chama de “vadia” após interpretar equivocadamente que esta estaria flertando com ele ao tirar o agasalho e esquecer que não vestia outra blusa por baixo (T01, E01); seja com o cunhado que a beija sem consentimento (T01, E04) ou com a própria irmã que, no final da primeira temporada, revela acreditar na versão do marido, que acusa *Fleabag* de tê-lo atacado (T01, E06). Nesse sentido, nota-se um tensionamento recorrente entre uma a vivência de uma sexualidade liberada pela protagonista; a percepção de si – sobretudo em relação a seu corpo – e as relações que estabelece com demais personagens, seja questionando o tamanho de seu ânus (T01, E01) ou de seus seios (T02, E04).

Em outro momento do primeiro episódio, em que somos introduzidos à irmã de *Fleabag*, Claire, ocorre a insinuação de que as personagens seriam “más feministas”: em uma palestra intitulada “Papo de Mulher”, a palestrante, uma senhora de aparentemente mais de 60 anos, anuncia orgulhosamente: “Abrindo as bocas de mulheres desde 1998” (*Fleabag*, T01, E01, 14’13”) e, dizendo precisar de reafirmação e rindo consigo mesma, pergunta: “Por favor, levante a mão se você trocaria 5 anos de sua vida pelo chamado corpo perfeito.” Neste momento, um plano geral da plateia permite ver algumas cadeiras vazias e outras ocupados por homens e, ao centro, apenas a protagonista e sua irmã imediatamente levantam as mãos. Embaraçadas ao notarem que foram as únicas, elas recuam e *Fleabag* cochicha com sua irmã: “somos más feministas” (T01, E01, 14’55”).

Para além do comentário da personagem, é interessante observar que toda a sequência dessa palestra é construída de modo a sugerir que aquele evento goza de pouca credibilidade diante do público pretendido. Isso é sinalizado não apenas pelas cadeiras vazias e pela presença masculina no auditório, como também pela fala da palestrante sobre sua necessidade de “reafirmção” diante de seus espectadores. Ainda, a questão sobre “trocar cinco anos da vida por um corpo perfeito”, embora coerente como instrumento retórico para a abertura da palestra, enfatiza, literalmente, uma dimensão mais superficial da vivência feminina. Esse tipo de recorte, que se repete ao longo da série, em conjunto com a manchete de abertura que questiona se a palavra feminismo se tornou pejorativa, indica uma preocupação recorrente na série não sobre o feminismo em si, mas sobre que tipo de imagens e discursos circulam – sobretudo midiaticamente – em relação ao feminismo, no que a série mostra reiteradamente a preocupação com o corpo e o sucesso individual, aproximando-se mais de um estilo de vida do que de um movimento coletivo.

Também somos informados aqui que sua mãe faleceu e que o pai, distante, dá-lhes ingressos para palestras feministas enquanto se relaciona com a madrinha delas. Esse padrão comportamental do personagem do pai – não tanto pelas palestras feministas, mas pela dificuldade de aproximação das filhas e oferta de presentes que supostamente as compensariam, voltados para alguma ideia de desenvolvimento pessoal – se manifesta outras duas vezes na série, com o retiro silencioso para mulheres (T01, E04) e, na segunda temporada, com um voucher para uma consulta gratuita com uma psicóloga (T02, E01). Aparentemente bem-intencionado, o personagem é construído na chave da desresponsabilização, sobretudo afetiva, simbolicamente traindo sua falecida esposa e filhas com aquela que seria, segundo informa a série, a melhor amiga da esposa enquanto viva.

Para todos os efeitos que a série apresenta na construção da protagonista e de sua irmã, elas poderiam ser consideradas mulheres feministas “de sucesso”, empoderadas e autônomas. No entanto, ao se mostrarem ainda preocupadas com a beleza e atratividade sexual de seus corpos e serem as únicas na palestra que o admitem, é como se cometessem uma gafe em relação àquilo que, dentro da narrativa, supostamente seria esperado numa representação de si (Goffman, 1995) feminista. E percebemos, em outros momentos da série que essa preocupação com a beleza e a atratividade sexual é ainda fonte de

A individualização contemporânea à luz do gênero: análise da série Fleabag – Túlio Cunha Rossi – p. 187-214

infortúnios e sofrimento para as duas personagens, o que está em conformidade com a observação de Naomi Wolf (1992, p.13):

[...] a ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. Ela procura neste instante destruir psicologicamente e às ocultas tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente.

A protagonista apresenta sua irmã como uma mulher profissionalmente bem-sucedida; rica e bela e “provavelmente anorexa”, além de compartilhar com as espectadoras que deseja pedir dinheiro emprestado para ela, que chega a lhe oferecer. Contudo, a protagonista, provavelmente por vergonha de sua situação, não tem coragem e recusa a oferta. Enquanto Fleabag é debochada e brincalhona com a irmã, esta se mostra séria, mal-humorada e, muitas vezes hostil, reclamando que ela está “quase atrasada” ou recusando um elogio a seu cabelo. O comportamento hostil e mal-humorado da irmã é quase constante na série, ao ponto de, logo após esta sequência, em um momento que ela tenta abraçar a protagonista, esta se assusta e a repele com um tapa, achando que estava sendo atacada. A série não deixa evidente nenhum motivo específico para este comportamento, dando margem à ideia de que talvez seja um traço de personalidade. Por outro lado, como ela é apresentada como uma mulher em um cargo profissional importante no meio corporativo, essa rigidez pode ser implicitamente associada a um sentimento de cobrança advindo não apenas de sua posição, mas de ocupar essa posição na condição de mulher em um espaço ainda dominado por homens.

É interessante analisar, à luz do conceito de “provas” de Danilo Martuccelli (2007), a contraposição entre as irmãs e como ela remete a ideais de “sucesso” que se encontram atrelados ao gênero nas relações sociais. Segundo Martuccelli (2007, p.116), as “provas” têm quatro dimensões:

Primeira faceta: a prova é uma situação difícil ou dolorosa pela qual somos confrontados, o que supõe de uma ou outra maneira uma percepção particular dela. [...] Segunda dimensão: as provas supõem uma concepção particular do sujeito. Com efeito, está na raiz dessa noção a ideia de que um ator que confronta uma prova tem a capacidade

de respondê-la. [...] Terceiro aspecto, muito importante, a noção de prova pressupõe um processo formal ou informal de seleção. [...] Quarta faceta: A noção de prova é inseparável de um conjunto de desafios estruturais formais ou informais.

No que diz respeito à quarta faceta, observam-se que determinados marcos sociais assumem caráter de provas dentro de perspectivas socialmente convencionadas de temporalidade: conclusão de um ciclo de estudos; carreira profissional; constituição de família; construção de patrimônio, dentre outros. Assim, de uma perspectiva mais estrutural, são notáveis as pressões sociais para o enfrentamento e superação de determinadas provas em um tempo de vida mais ou menos definido que se apresentam como marcadores socialmente compartilhados de uma biografia “bem-sucedida”.

Percebidas e vivenciadas de forma individualizada, frequentemente essas provas se conectam a um conjunto de expectativas e convenções sociais, enquanto “um processo pelo qual todos devem passar”, utilizadas como meio de validação tanto interna quanto externa da própria identidade. E, para as mulheres, pelo menos desde os anos 1960, as pressões referentes a essas provas aumentam, com ideias midiaticamente exploradas sobre conciliar carreira profissional; vida familiar e satisfação afetivo-sexual. Se em um passado não muito distante, o “sucesso” de uma mulher era atrelado apenas ao casamento e à maternidade, hoje a carreira profissional e a satisfação sexual se incluem entre suas provas, sem o alívio das pressões anteriores.

À luz dessa noção, têm-se, de um lado, uma mulher profissionalmente bem-sucedida, casada e com duas graduações; extremamente séria e tensa. De outro, sua irmã, dona de um empreendimento em processo de falência; solteira; com problemas financeiros; sexualmente liberada e despojada, aparentando maior leveza e espontaneidade. Contudo, esse contraponto entre as irmãs também traz à tona questões sobre expectativas sociais de “maturidade”, onde Fleabag parece constantemente percebida como imatura por seu pai, madrinha e mesmo pela irmã, seja ao pretender pedir dinheiro ao pai para salvar seu negócio, seja nas brincadeiras com a irmã ou nas provocações de sua madrinha. Entretanto, sua irmã que, simbolicamente, atenderia às expectativas sociais de maturidade projetadas sobre seu gênero é cenicamente construída como infeliz.

Para todos os efeitos, do que é reproduzido no cinema hollywoodiano e na televisão, Claire é a síntese da “mulher moderna de sucesso”, empoderada, vitoriosa em

A individualização contemporânea à luz do gênero: análise da série Fleabag – Túlio Cunha Rossi – p. 187-214

praticamente todas as provas sociais que se apresentaram a ela, incluindo a discutida aparência física, exceto pela satisfação sexual e, como será abordado na segunda temporada, a maternidade. Já a protagonista, mesmo que não goze destes símbolos de status – sobretudo profissional e econômico – mostra-se também como uma mulher independente e autodeterminada, mas construída como alguém perdida, cuja autoestima se sustenta fragilmente – sobretudo na primeira temporada – por sua desejabilidade sexual. Mais do que isso, Fleabag é uma empreendedora que, junto com sua melhor amiga, abre um café temático e enfrenta corajosamente os desafios de iniciar um negócio. Nisso, essas duas personagens aparecem, de forma autoirônica, como “más feministas”, ao expressarem descontentamento com seus corpos, mesmo construídas como belas e atraentes. Com isso, questiona-se: que critérios valorativos são suscitados aqui para distinguir “boas” e “más” feministas? Que discursos correntes no senso comum levam a essa avaliação? Independente das respostas, o que se nota na construção das personagens é que esses critérios são tomados e vivenciados apenas numa relação individualizada consigo mesmas. Se, outrora, dizia-se que “o pessoal é político”, num contexto de individualização radicalizada, parece-se caminhar para o “pessoal é pessoal”; autodeterminado e autorresponsabilizado.

Nessa construção das relações com base em gênero, partindo ainda da própria perspectiva dessa categoria como historicamente constituída e relacional (Scott, 1995), os conflitos entre autoidentidade, gênero e feminismo na série se acentuam. A divisão conflituosa entre gêneros é escancarada no quarto episódio da primeira temporada, em que a protagonista e sua irmã vão a um retiro silencioso restrito para mulheres. Lá, as instruções são claras: “Mulheres não falam” e, segundo sua anfitriã, pelo silêncio, elas devem aprender a “aprisionar seus pensamentos em seus crânios” (T01, E04, 6’47). Este retiro, assim como a palestra feminista do primeiro episódio, é também um presente de seu pai. Mas há um contraste notável: naquela ocasião, a palestra contava com uma palestrante que anunciava com orgulho “fazer as mulheres falarem”, enquanto este retiro prega justamente o oposto. Tal oposição remete tanto às contradições e confusão da perspectiva de um homem – de outra geração – em se relacionar e se conectar com suas filhas respeitando e estimulando seu crescimento pessoal e autoestima enquanto mulheres feministas, como às próprias contradições e pluralidade de discursos que hoje se apresentam na chave do empoderamento individual, remetendo inclusive ao resgate de

A individualização contemporânea à luz do gênero: análise da série Fleabag – Túlio Cunha Rossi – p. 187-214

perspectivas conservadoras de gênero – como o caso das *tradwives* – e discursos antifeministas defendidos na chave da radicalização do desejo individual. E no caso da série, mesmo as personagens que se reconhecem como feministas só se manifestam quanto a isso de forma individualizada, seja sobre sua própria sexualidade ou percepção corporal.

Voltando à sequência em tela, na apresentação do retiro, um homem claramente deslocado se desculpa dizendo deveria estar “naquele outro”, apontando para o lado em direção a uma varanda. Nisso, ouve-se uma voz masculina gritando: “Vacias escrotas!” (T01, E04, 5’55”). Acompanhando a curiosidade de Fleabag com os gritos, vê-se um retiro exclusivo de homens na propriedade ao lado, onde estes são estimulados a liberarem sua raiva xingando, aos berros, uma boneca inflável que representaria mulheres com quem teriam algum conflito mal resolvido. Na entrada, há um cartaz onde se lê “Homem melhor” e seu instrutor fala em aprender a “reprogramar sua mente, seu corpo e sua boca” (T01, E04, 9’07”), algo não muito diferente do discurso do retiro para mulheres, mas em chave totalmente oposta. Aparentemente, os homens deste retiro devem aprender a identificar as formas “certas” e “erradas” de se dirigirem a mulheres. Mas, em uma de suas dinâmicas, dirigindo-se à boneca inflável, ao redor de uma fogueira, um por um grita contra a boneca: “Vadia” e recebe um reforço positivo do orientador da dinâmica. Em seguida, ele manda que todos se levantem e digam “Desculpe, Patrícia”¹⁰. Então, em voz alta, eles repetem o pedido de desculpas e são aplaudidos. O instrutor então diz que, depois disso, eles voltarão à casa como “homens melhores” (T01, E04, 9’00”).

Tal construção se aproxima de um retrato fiel e caricato de nossos tempos, onde a violência verbal, psicológica e até física impetrada por homens contra mulheres ainda é naturalizada e um mero pedido de desculpas é enaltecido como grande habilidade e pretensa demonstração de sensibilidade e empatia. Enquanto, do lado feminino, como forma de educar e acalmar a mente, ensina-se o silêncio, a prisão do pensamento e a realização de serviços domésticos. As cenas deste retiro exacerbam conflitos históricos na divisão sexual do trabalho (Hirata, Kergoat, 2007), mas sob a roupagem do discurso de autoconhecimento e crescimento pessoal. Por outro lado, ao apontar a sugestão de que o reencontro com uma “essência feminina” passa necessariamente pelo silenciamento de

¹⁰ Nome atribuído à boneca inflável no início do evento.

si como meio de aprimorar a própria sensibilidade, a série expõe criticamente aspectos que reforçam a ideia de um “contragolpe ao feminismo”, com a qual é tipicamente identificado o pós-feminismo (Mcrobbie, 2004, p. 255).

Nisso, o deboche de *Fleabag* tanto para com um retiro quanto para o outro sinalizam sua posição crítica. O contraponto improvável entre um retiro silencioso e um retiro de gritos lado a lado oferece uma chave para a leitura dos sistemas relacionais da série. Especialmente se nos atentarmos para que boa parte de suas interações significativas são construídas ou através de olhares silenciosos ou comentários mais ou menos irônicos direcionados às espectadoras pela quebra de quarta parede, mas que, dentro da narrativa operam como pensamentos não ditos. *Fleabag* silencia sobre seu luto, sobre sua crise financeira. Ao passo que os homens com quem se relaciona, de diferentes maneiras, tendem a se expressar sem muitos rodeios.

O contraponto não é gratuito, reforçando o aspecto já observado por Scott na categoria gênero como modo dar significado a relações de poder. Mas, em uma chave individualista, a conexão com gênero se mostra contida dentro de um trabalho que se apresenta como um processo isolado de conexão consigo mesmo – seja pelo silêncio ou pelos gritos – e muito pouco ou nada percebido, na prática, em seus aspectos fundamentalmente relacionais. Nisso, a incomunicabilidade se reforça, tanto na construção do “homem melhor” quanto da mulher silenciosa, onde não há a busca ou a escuta do/a outro/a. É muito simbólico que os homens deste episódio se dirijam apenas ou a outros homens ou a uma boneca inflável, objeto inerte, projetado para satisfação sexual masculina. Mas o que vemos tanto entre uma proposta de retiro quanto em outra, é que a protagonista não precisa daquilo. Lembremo-nos do que ensina bel hooks (2018, p. 105): “Se qualquer mulher sentir que precisa de qualquer coisa além de si para legitimar e validar sua existência, ela já estará abrindo mão de seu poder de se autodefinir, de seu protagonismo”.

Quanto às relações no núcleo feminino da narrativa, salvo na relação com a falecida melhor amiga, apresentada apenas em flashbacks, não se notam reciprocamente, muitas manifestações de sororidade: no primeiro episódio, ao ajudar uma mulher bêbada e quase inconsciente a tomar um taxi e oferecer-se para levá-la para sua casa, a protagonista é imediatamente rechaçada por aquela que a confunde com um homem “safado” e interpreta a oferta como um convite para o sexo (T01, E01, 18’49”). Em outro

A individualização contemporânea à luz do gênero: análise da série *Fleabag* – Túlio Cunha Rossi – p. 187-214

momento, após revelar à sua irmã que o cunhado a beijou sem consentimento (T01, E04), a irmã toma partido do marido. E a justificativa da irmã se apoia justamente no fato de a protagonista ter se relacionado sexualmente com o namorado da melhor amiga, o que a teria conduzido, acidentalmente, à morte. Já a relação com a madrinha; namorada do pai de Fleabag e melhor amiga de sua falecida mãe, é construída como a mais tensa, na chave do antagonismo, envolvendo agressões físicas e verbais.

No outro lado aqui observado, o masculino, somos apresentados a diferentes tipificações caricatas de homens heterossexuais: O amante sedutor e autoconfiante, mas que revela ter uma namorada e nenhum interesse além de sexual em Fleabag; o homem feio, desajeitado e desinteressante, com quem ela acidentalmente flerta num transporte público e mostra se arrepender; o ex-namorado “sensível”, comicamente construído numa chave emasculante. Este último merece particular atenção. Quase todas as suas aparições o associam caricatamente a estereótipos de feminilidade: Seja ao gritar e chorar escandalosamente após um susto (T01, E02), seja, depois de casado com outra mulher e com um filho, queixar-se de ter sofrido “depressão pós-parto” (T02, E02, 19’35”). E ainda mais emblemático: ao final da primeira temporada, na “Sexposição”, há uma estátua deste personagem sem o pênis, enquanto, logo atrás dela e em contraponto, há uma parede repleta de pênis (T01, E06, 9’13”). Trata-se de um homem de traços esguios e suaves, de falas afetadas e inclinação ao melodrama, características tipicamente atribuídas, de forma depreciativa, ao gênero feminino.

Aqui também se nota, novamente pela via do exagero, a crítica a discursos muito correntes hoje que estimulam homens a romperem com uma socialização machista onde deveriam reprimir suas emoções, despertando um suposto “lado feminino”, mas também sob uma perspectiva autocentrada e individualizada. Este personagem remete ao estereótipo do homem “desconstruído” que, ao se apresentar como “sensível”, revela-se autocentrado, focado em suas próprias emoções, desejos e frustrações.

Quase todos os homens da série falam insistentemente de si, de seus desejos e interesses particulares em suas interações com Fleabag¹¹, sem manifestarem interesse por suas contrapartidas femininas. Nisso, destaca-se a construção do cunhado; homem tosco, alcoólatra; sexista; consumidor ávido de pornografia, mas desinteressado por sua esposa;

¹¹ Exceção ao pai da protagonista e ao padre, seu interesse romântico na segunda temporada.

homem que faz piadas constrangedoras de cunho sexual, com arroubos de violência, chegando a atacar e ameaçar a protagonista (T02, E05, 16'39"), revelando-se, para todos os efeitos da narrativa, um parceiro tóxico, do qual a irmã não consegue se livrar até o último episódio, embora construída como uma mulher “empoderada”. Este, do lado do sistema relacional masculino, assume um caráter antagonista.

O último personagem masculino que chama atenção é aquele construído como interesse amoroso de Fleabag, introduzido na segunda temporada: um padre católico que, embora manifeste genuíno afeto por ela, ao final, escolhe seguir com sua vocação monástica e pede que ela não apareça mais em sua paróquia (T02, E06). Sua construção se destaca narrativamente não apenas pelo interesse amoroso inédito, mas por ser apresentado como alguém que, sem entender o que está acontecendo de sua perspectiva interna à narrativa, consegue perceber os momentos em que Fleabag se “ausenta” para quebrar a quarta parede e fazer confidências ao público.

Para além de sua construção como interesse amoroso, é importante observar que a mudança de temporada também marca uma mudança significativa na construção da personagem e do próprio tom que conduz a série. A começar pela trilha sonora: na primeira temporada, após as sequências de introdução e ao final dos episódios, predominavam músicas agitadas: ou um jazz acelerado, com acordes dissonantes, sugerindo caos e desordem; ou o som de guitarras em um rock pesado. Já a segunda temporada, talvez em alusão ao romance com o padre, usa nesses momentos de músicas que remetem à música sacra, com vozes de coral. A música, além de mais suave – mas sem ser alegre – parece denotar tanto um sentimento de penitência, ao sabermos que a protagonista está, no início da temporada, há aproximadamente um ano sem relações sexuais, como também ao caso de “amor proibido” com o padre. Mas, mais do que isso, ao comparar as escolhas das músicas de uma temporada para outra, é possível inferir a construção de um processo de redenção da personagem; do caos da primeira temporada ao encontro do amor e de si na segunda.

Outro marco importante da segunda temporada em relação à primeira é a informação logo no início de que aquela será uma história de amor, o que se contrapõe diretamente à primeira temporada que inicia com um encontro sexual construído como casual. Também somos informados que se passou aproximadamente um ano desde os eventos da temporada anterior; que a protagonista abandonou os encontros sexuais

A individualização contemporânea à luz do gênero: análise da série Fleabag – Túlio Cunha Rossi – p. 187-214

fortuitos e que se dedicou, de maneira disciplinada, a cuidar de si. Além disso, seu café, quase falido na primeira temporada, faz grande sucesso. É notável que, da maneira que a série constrói, Fleabag não apenas se reergue sozinha dos eventos da temporada anterior, como também é mostrado, especialmente a partir da consulta com a psicóloga no segundo episódio que, para todos os efeitos, estar sozinha – afastada da família e de aventuras sexuais – foi fundamental para esse processo de crescimento. Neste aspecto, realça-se uma caracterização presente ao longo de toda a série que a aproxima com o pós-feminismo e sua intrínseca relação, de acordo com McRobbie, com os processos de individualização contemporâneos. Segundo a autora:

Hoje, cada pessoa precisa escolher o tipo de vida que deseja levar. As mulheres são pressionadas a ter um plano de vida. Espera-se que pensem de forma mais reflexiva sobre todos os aspectos de sua existência, desde fazer a escolha certa no casamento até assumir a responsabilidade pela própria trajetória profissional[...]. Beck e Giddens conferem ênfases diferentes às suas análises sobre a modernização reflexiva, e esses argumentos se conectam de maneira bastante direta com os cenários e dilemas vivenciados pelas personagens femininas jovens nas narrativas da cultura popular contemporânea (...). (McRobbie, 2004, p. 261)

Pode-se interpretar que o padre, ao perceber os momentos em que Fleabag se comunica com o público, acessa um nível de intimidade com a personagem que nenhum outro conseguiu: enxergando-a nesses momentos construídos como totalmente íntimos, na chave de pensamentos secretos não revelados aos personagens à sua volta. Curiosamente, o único homem construído na série como capacitado a acessar a intimidade da protagonista é também apresentado como inacessível. Pensando nos aspectos de síntese característicos da constituição de sistemas relacionais, é possível questionar o quanto dessa construção não diz respeito a um sentimento recorrentemente compartilhado no contexto de individualização contemporâneo: é possível encontrar um companheiro/companheira capacitado a acessar profundamente nossa intimidade? Não seria a breve aventura amorosa com o padre justamente uma alegoria da dificuldade de estabelecimento e manutenção de laços de caráter íntimo e afetivo-sexual que caracteriza as experiências amorosas contemporâneas?

FEMINISMO, PÓS-FEMINISMO E O CORPO COMO CAMPO DE BATALHAS

A individualização contemporânea à luz do gênero: análise da série Fleabag – Túlio Cunha Rossi – p. 187-214

Em diferentes oportunidades, a narrativa coloca o questionamento pela protagonista de sua relação com seu autodeclarado feminismo¹², seja no primeiro episódio da primeira temporada ou, quando, na segunda temporada, em uma espécie de confissão, afirma achar que “não seria tão feminista se tivesse seios maiores” (T02, E04, 3’25”). Percebe-se a autopercepção corporal como ponto de tensão, presente também na relação com outras personagens, como a figura da madrinha. Dentro da construção antagônica que a série apresenta da madrinha, a personagem talvez seja a referência diegeticamente colocada em pauta da “boa” feminista, no que diz respeito sobretudo à sua autoestima, apresentada numa chave narcisista. Porém, suas atitudes aparentemente progressistas são contraditas pela forma como ela trata a protagonista e critica seu estilo de vida.

É bastante simbólico, sobretudo na primeira temporada, que a protagonista roube uma escultura que evidencia o busto de uma mulher – que depois se revela inspirada no corpo de sua mãe – e que essa escultura perpassa por diferentes mãos e situações, sendo pivô de um conflito ora velado, ora explícito na primeira temporada. Aparentemente, de perspectivas quase opostas, essas mulheres lutam entre si por uma determinação de seus corpos. Uma, a madrinha, em chave expositiva, imagética, provocativa a partir de sua arte. Outra, de forma mais pessoalizada, pela experiência e intimidade. Enquanto uma apenas vive sua sexualidade de forma liberal, outra a transforma em espetáculo. Uma e outra, reivindicam, afinal, a propriedade e autoridade sobre seus próprios corpos, não sem conflitos.

A partir principalmente dessa personagem evidencia-se o corpo como um campo de batalhas histórico das lutas feministas: desde a queima de sutiãs, ao advento da pílula anticoncepcional, passando pelo direito ao aborto, as mulheres parecem historicamente lutar pelo que, numa sociedade capitalista, patriarcal e individualista, foi constituído como a propriedade mais fundamental do “ser humano” histórica e politicamente pensado como “homem”. Nisso, no patriarcado, homens por muito tempo assumem a posição de proprietários dos corpos de suas esposas e filhas, chegando a negociá-las de modo a perpetuar e ampliar seu patrimônio (Saffioti, 2004). Com isso, historicamente

¹² Reconhece-se e reitera-se aqui que feminismos são vários. Mas, ao falarmos do que a personagem verbaliza em relação ao feminismo consideramos o que a série indica como a percepção da protagonista sobre o que é, para ela em particular, “ser feminista”.

estabeleceram tanto regras formais quanto abstratas e sutis com o propósito de controlar os corpos femininos de maneira [re]produtiva.

A construção da madrinha de *Fleabag* remete a uma mulher “empoderada”, mas num sentido que mais se aproxima do que Hamlin e Peters (2018, p.168) problematizam na publicidade direcionada ao feminino; o *femvertising*:

um tipo de publicidade baseado em uma proposta de emancipação feminina concebida como “empoderamento”. Parte do problema é que “empoderamento” consiste em um termo altamente polissêmico: ora definido como autocontrole e autoconstrução, ora em termos de influência social, poder político ou direitos sociais, o conceito vem sendo indistintamente aplicado aos níveis individual, organizacional e societal, com pouca ou nenhuma atenção às relações de continuidade e de ruptura entre agência individual, ação coletiva e transformação estrutural.

Essa polissemia aparece constantemente na construção das personagens femininas de *Fleabag* e nas relações destas, tanto entre si, quanto com personagens masculinas, sendo que, na publicidade, há uma ênfase individualizante, sobretudo no aspecto da autoconstrução. Nisso, a aproximação entre feminismo e neoliberalismo, sobretudo a partir do final da década de 1980 ganha visibilidade, sendo tema recorrentemente abordado pela feminista marxista Nancy Fraser (2007, 2009), no que a autora designou como “mudança da redistribuição para o reconhecimento” (Fraser, 2007, p.298). De forma resumida, pode-se dizer que a autora aponta o distanciamento das pautas voltadas à redistribuição da riqueza presentes na segunda onda feminista, em prol de pautas culturais e individualistas, as quais foram reforçadas a partir do neoliberalismo.

Ao defenderem o questionamento às autoridades tradicionais e a valorização da autodeterminação e escolhas individuais, seja em relação à carreira profissional, reprodução, ou casamento, pautas feministas foram ressignificadas à luz do neoliberalismo, deixando de lado os debates em torno de questões político-econômicas de gênero. Nesse interim, houve sucesso na propagação e reconhecimento de discursos e debates sobre liberdade sexual, direitos reprodutivos e combate à violência de gênero e assédio sexual. Por outro lado, entende-se que, dentro da perspectiva neoliberal, essas conquistas na dimensão cultural do reconhecimento desconsideraram aspectos estruturais – principalmente econômicos – na reprodução de desigualdades de gênero. Assim, cada vez mais, conquistas no campo do reconhecimento foram ressignificadas de forma

A individualização contemporânea à luz do gênero: análise da série *Fleabag* – Túlio Cunha Rossi – p. 187-214

individualizante, tornando, em muitos aspectos, a ideia de feminismo como um empreendimento individual de autoafirmação de mérito, diferenças e potencialidades e menos como uma luta coletiva.

Januário (2021) discute as tensões entre diferentes intérpretes no debate da relação entre feminismo e capitalismo e a apropriação de ativismos pelo capitalismo neoliberal. A autora ainda pondera as críticas feitas ao *femdivertising*, situando essa prática no contexto da cultura de consumo, considerando o alcance da publicidade e seu potencial pedagógico:

Se, por um lado, percebo a lógica perversa por trás do sistema neoliberal, que esvazia debates políticos de importância, como é o caso das pautas feministas, transformando-as em mercadoria associada ao capitalismo transtético (Lipovestky e Serroy, 2015). Por outro lado, não posso deixar de vislumbrar a compreensão de que a mídia possui um caráter pedagógico (Louro, 2008) e funciona também como um dispositivo que “tem significado dar conta, de alguma forma, dessas relações entre cultura, sujeito e sociedade” (Fisher, 2002, p.159) (Januário, 2021, p.5).

Tudo isso aponta para a noção, bastante debatida e nada consensual, do chamado pós-feminismo (McRobbie, 2004; Macedo, 2004; Gill, 2007; Holzberg, Lehtonen, 2022). Gill, assim como McRobbie, situa o pós-feminismo em relação direta com a cultura midiática, entrelaçando transformações entre esta e os movimentos feministas. Também são destacados pela autora a ênfase em aspectos da intimidade, erotismo e sexualização da cultura, onde as mulheres, como construídas nas mídias, passariam de “objeto sexual para sujeito sexualmente desejante” (Gill, 2007, p. 151). Nisso, a relação com o corpo feminino também é tomada em outra chave, onde: “o corpo feminino na cultura midiática pós-feminista é construído como uma janela para sua vida individual interior” (p.150).

Alguns temas recorrentes no debate sobre o pós-feminismo contribuem para a análise em tela: a) discussão do pós-feminismo enquanto reação contra o feminismo e abertura para perspectivas antifeministas; b) sua conexão com o neoliberalismo e c) sua dimensão individualista, com especial atenção à esfera emocional e à psicologização de “ser mulher”. Tais elementos permitem enquadrar *Fleabag* como uma produção característica de uma cultura popular e midiática pós-feminista. Contudo, isso não implica em uma leitura da série como mero reflexo ou mimetização de uma problemática sociológica mais ampla. Antes, concordamos com Gill quando esta sublinha uma

A individualização contemporânea à luz do gênero: análise da série *Fleabag* – Túlio Cunha Rossi – p. 187-214

profunda relação entre as transformações do feminismo desde o final do século XX e as transformações da cultura midiática enquanto eventos complementares e articulados entre si:

Noções de escolha, de “ser você mesma” e “agradar a si mesma” são centrais à sensibilidade pós-feminista que impregna a cultura midiática ocidental contemporânea. Elas ressoam poderosamente sobre a ênfase em empoderamento e em assumir o controle que pode ser vista em talk shows, publicidade e reality shows de transformação. Uma gramática do individualismo sustenta todas essas noções – de modo que até mesmo experiências de racismo, homofobia ou violência doméstica são enquadradas exclusivamente em termos pessoais, de modo a inverter a ideia do pessoal como político (Gill, 2007, p.153).

Nesse sentido, a análise de uma produção de grande sucesso de público e crítica como *Fleabag*, suscita indagações relevantes sobre a ideologia enquanto “conjunto das possibilidades de simbolização concebíveis em um determinado momento” (Sorlin, 1985, p.171), especialmente matizada pela categoria de gênero. Mas, do mesmo modo que seria equivocado presumir a ideologia como perspectiva homogênea dentro de determinado grupo em determinado período histórico, também o seria presumir que a perspectiva de Waller-Bridge possa ser generalizada para o gênero feminino. Entretanto, ao conseguir atingir premiações relevantes e grande aprovação de público e crítica¹³, *Fleabag* mobilizou signos, discursos e valores que se mostraram reconhecíveis ao grande público, expressando uma forma de simbolização concebível de questões acerca da intimidade feminina no momento de produção e exibição da série, lançando luz sobre questões e inquietações percebidas como relevantes para o seu tempo.

Para além das definições de “feminismo” e “pós-feminismo” que tais produções possam suscitar, uma constante se observa: sua ancoragem na individualização e psicologização de tramas e personagens; escancarada em *Fleabag* pela relação de intimidade com as espectadoras construída narrativamente pela quebra da quarta parede. Deste modo, a série se estrutura numa perspectiva profundamente particularista para abordar questões relativas ao gênero, não como simples expressão de um olhar feminino em sentido essencialista e atemporal, mas como expressão de um olhar característico de

¹³ 100% de avaliações positivas da crítica e 93% do público no site Rotten tomatoes: <https://www.rottentomatoes.com/tv/fleabag>. Consultado em 11 de setembro de 2025.

seu tempo, onde a palavra feminismo, em conformidade com os apontamentos de Fraser, parece remeter cada vez mais a uma experiência individualizada e, não raramente, solitária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No último diálogo da primeira temporada, a protagonista verbaliza de forma mais direta suas frustrações, com o uso recorrente do verbo “foder”, oscilando entre seus sentidos literal e figurado. A fala é digna de transcrição, pelo seu momento na narrativa, nos últimos minutos do último episódio da primeira temporada, sinalizando a conclusão de um arco. O funcionário do banco – que no primeiro episódio lhe recusou um empréstimo – elogia seu estabelecimento comercial e ela responde:

Eu também fodi ele [o café] até falir. E fodi minha família. E fodi minha amiga ao foder com o namorado dela. E às vezes eu desejava nem saber que eu existo. E que eu sei que meu corpo como está agora é a única coisa que me resta e que quando ele se tornar velho e infodível¹⁴, eu posso simplesmente matá-lo. E, de algum modo, não há nada pior que alguém não querer foder comigo. Eu fodo tudo! Exceto quando eu estava no seu escritório. Eu não estava tentando ter sexo. (Fleabag, 2016, T01, E06: 22’30”).

O diálogo é revelador não apenas de angústias que assolam a protagonista, mas traz metaforicamente para o campo sexual uma ampla frustração com diferentes dimensões da vida social nas quais a personagem, na primeira temporada, é construída como fracassando: desde a recusa do empréstimo que quase conduz à falência de seu negócio (fracasso profissional e financeiro); o rompimento com familiares; a perda da melhor – e única – amiga e a dimensão afetivo-sexual, ao ser preterida pelo homem que ela julgava estar se apaixonando por ela.

Tudo isso aliado à percepção do corpo como “última coisa que me resta” e a ideia de que seria insuportável, ele, em seu processo natural, envelhecer e se tornar indesejável, expressa um grande hiato nas relações de gênero contemporâneas. O fracasso diante do que Martuccelli conceitua como “provas”, parece se potencializar com a própria condição

¹⁴ Unfuckable, que também poderia ser traduzido por expressões como “incomível”.

feminina, especialmente da perspectiva de uma mulher narrativamente construída como feminista. A despeito de todas as suas vitórias, dos discursos e práticas pautados na conquista da autonomização de si e liberalização afetivo-sexual, a personagem ainda se vê pautada pelo sexo. Por isso a mesma expressão “foder” usada para se referir a diferentes dimensões da sua vida, ora literal, ora figurativamente. Ao mesmo tempo, essa dimensão estrutural das relações de gênero referente à objetificação do corpo feminino é, neste discurso, apresentada como vivenciada exclusivamente como uma falha pessoal e uma contradição: ao mesmo tempo em que lamenta sua habilidade de “foder tudo”, lamenta o receio do momento em que seu corpo se torne “infodível”.

Buscou-se aqui, ao sublinhar as relações construídas entre as personagens na série e das situações vivenciadas da perspectiva da protagonista, identificar e apontar signos recorrentes que, neste caso particular, remetem, de modo conflituoso, tanto a uma consciência de gênero quanto a uma consciência de si. Nisso, uma concepção de feminismo atrelada a questionamentos mais pessoais é recorrentemente suscitada na narrativa, como parte da construção de uma imagem fragmentada de si. Os entraves vivenciados pela protagonista em sua relação com seu autodeclarado feminismo ressaltam um aspecto estrutural – perceptível nas relações que a protagonista tece ou tenta tecer com demais personagens – que parece empurrá-la para uma existência solitária na sua condição de mulher consciente de si, de seu corpo e de seus desejos.

A única proximidade aparentemente possível é com uma virtual espectadora, onde, paradoxalmente, a intimidade parece plenamente vivenciada apenas sob o escrutínio constante de um público de observadores curiosos, como se vê em plataformas digitais de redes sociais hoje. Mesmo que não corresponda à construção da personagem diretamente, há algo de familiar em falar para uma câmera simulando intimidade com um público desconhecido, cujo engajamento, não raramente, depende mais de uma identificação projetada com as próprias peculiaridades, do que de alguma construção relacional. Nisso, até o sentimento de pertencimento conflita com a necessidade de sobrevivência pelo [auto]reconhecimento.

Pôde-se depurar desta análise de *Fleabag* que os processos de individualização hoje, na experiência feminina, mobilizam ainda mais tensões com visões de mundo impregnadas pela objetificação e erotização dos corpos femininos, mesmo que ressignificadas. Nisso, a superação de diferentes e importantes provas, no sentido de

A individualização contemporânea à luz do gênero: análise da série *Fleabag* – Túlio Cunha Rossi – p. 187-214

Martuccelli, parece ser vivenciada por muitas como insuficiente para uma definição satisfatória de si. E a busca por redes de apoio, numa sociedade onde até as experiências de pertencimento a coletividades são cada vez mais construídas e incentivadas apenas como descoberta de si, a incomunicabilidade, inclusive entre pares – como em várias interações entre Fleabag e sua irmã – parece uma constante existencial. Nisso, a única interação íntima viável parece aquela simulada diante de uma câmera, unilateral e unidirecional; diante de espectadoras que não são vistas e nem conhecidas; cujas reações, também desconhecidas, são irrelevantes para a continuidade ou não da “interação” e, muitas vezes, para a constituição de laços ulteriores.

REFERÊNCIAS

- BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: Louro, G (orgs). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FLEABAG. Criação de Phoebe Waller-Bridge. Reino Unido: BBC, 2016. Série exibida pelo Amazon Prime. Acesso em 13 fev. 2023.
- FRASER, Nancy. Mapeando a imaginação feminista: da redistribuição ao reconhecimento e à representação. **Estudos Feministas**, v. 15, n.2, n. 240, mai-ago 2007, p. 291-308.
- GILL, Rosalind. Postfeminist media culture: Elements of sensibility. **European Journal of Cultural Studies**. v. 10, n. 2, 2007, p. 147-166.
- HAMLIN, Cynthia.; PETERS, Gabriel. Consumindo como uma garota: subjetivação e empoderamento na publicidade voltada para mulheres. **Lua Nova**, n. 103, p. 167-202, 2018.
- HIRATA, Helena.; KERGOAT, Daniele. Novas configurações da divisão sexual do trabalho. **Cadernos de Pesquisa**, v. 37, n.132, p. 595-609, 2007.
- HOLZBERG, Billy.; LEHTONEN, Aura. The affective life of heterosexuality: heteropessimism and postfeminism in Fleabag. **Feminist Media Studies**, v. 22, n. 8, p. 1902-1917, 2022. DOI: 10.1080/14680777.2021.1922485.
- hooks, bell. *O feminismo é para todo mundo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.
- JANUÁRIO, Soraya. Feminismo de mercado: um mapeamento do debate entre feminismos e consumo. **Cadernos Pagu**, n.61, e216112, p. 1-17, 2021.
- LAURETIS, Teresa di. A tecnologia do Gênero. In: Holanda, Heloísa Buarque (orgs.). **Gênero: Tendências e Impasses**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

A individualização contemporânea à luz do gênero: análise da série Fleabag – Túlio Cunha Rossi – p. 187-214

LAUZEN, Martha. M. **Boxed In: Women On Screen and Behind the Scenes on Broadcast and Streaming Television in 2024-25** In: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/research/>. Último acesso em 11 set. 2025.

MACEDO, Ana Gabriela. Pós Feminismo. **Estudos feministas**. Florianópolis, v.14, n. 3, 272, p. 813-817, set-dez. 2006.

MARTUCCELLI, Danilo. Lecciones de Sociologia del individuo. **Cuaderno de trabajo**, PUCP. Lima: PUCP, Departamento de Ciencias Sociales, 2007.

MCROBBIE, Angela. Post-feminism and popular culture. **Feminist Media Studies**, v.4, n. 3, p. 255-264, 2004.

PELEGRINI, Christian Hugo. Aspectos do personagem no audiovisual: Uma abordagem pela narratologia transmidiática. In: PELEGRINI, Christian Hugo.; MUANIS, Felipe. (orgs.) **Perspectivas do Audiovisual Contemporâneo**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2019.

SAFFIOTI, Heleieth B. **Gênero, Patriarcado, violência**. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

SCOTT, Joan. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 15, n. 2, 1995.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine**. Ciudad del Mexico: Fondo de Cultura Economica. 1985.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Recebido em: 06/08/26 Aprovado em: 12/09/26
--