

A ascensão e queda do amor: representação do amor na série *Fleabag*

Isabelle Aires de Araujo Olvera¹

Luís Mauro Sá Martino²

RESUMO

Esse artigo analisa alguns aspectos da representação do amor na mídia a partir de um estudo da série *Fleabag*. O foco é no modo como ela lida com algumas das concepções contemporâneas sobre o tema. Este trabalho utiliza da análise do enredo para entender as dinâmicas dos relacionamentos amorosos dentro da série, seguindo, em termos teóricos, análises de hooks, Bauman e Han. A partir disso, foi possível delinear quatro aspectos principais apresentados na trama: 1. o significado de amor para a personagem, 2. a relevância da interação com o público para a integração com os outros personagens, 3. os nomes como fatores para o delineamento de expectativas dos vínculos e 4. as dinâmicas da protagonista com os outros personagens.

PALAVRAS CHAVES

¹ Isabelle Aires de Araujo Olvera é estudante do curso de Rádio, tv e internet e é pesquisador (a) do Centro Interdisciplinar de Pesquisa, CIP, da Faculdade Cásp^{er} Líbero, Email: olveraaisa5@gmail.com

² Doutor (a) em Ciências da Comunicação pela PUC-SP. Docente do curso de Rádio, tv e internet email: lmsmartino@casperlibero.edu.br

Amor; Representação; Mídia; Fleabag; Sociedade.

INTRODUÇÃO

Fleabag é uma série de humor britânica, de 2016, criada por Phoebe Waller-Bridge, com produção da BBC Studios e Amazon Prime. Nela acompanhamos a vida de Fleabag, uma mulher no início dos seus trinta anos que lida com crises existenciais, solidão, perdas e conflitos nos seus relacionamentos. A série foi amplamente aceita pela crítica, sendo a mais premiada do Emmy 2019 pela sua segunda temporada, vencendo em cinco categorias: Melhor Série de Comédia, Melhor Direção em Série de Comédia, Melhor Roteiro em Série de Comédia e Melhor Atriz em Série de Comédia.

As pautas levantadas em Fleabag vem sendo objeto de interesse acadêmico. O amor como referência social é estudado em textos como de Martuccelli (2022) e Túlio Rossi (2022), que abordam o amor como elemento de significação própria e a de individualidade dos amantes. Além disso, Castro Oltramari (2009) propõe uma revisão bibliográfica do amor e seu posicionamento como perspectiva de interação social vivenciadas como sentimento amoroso.

O feminismo também é estudado partindo de *Fleabag* como referência. Januário (2022) aborda a maneira como a mulher e o feminismo são representados a partir da protagonista da série e Carvalho (2023) que trata sobre com a nova fase do feminismo, que se apoia no uso de redes sociais para ampliar o lugar de fala feminino, garantiu o aumento de produções femininas e como as séries *Fleabag* e *Insecure* apresentam um novo cenário de desconstrução do “olhar masculino” na indústria, abordam a temática em seus trabalhos.

A série se passa em Londres, na Inglaterra, antes da Pandemia de Covid, aproximadamente entre 2016 e 2019. Seu pano de fundo é a vida urbana cotidiana, transitando em lugares como trabalho, casa e eventuais passeios pela cidade. De acordo com Jost (2012), a série poderia ser entendida como do tipo mimética baixa, na qual os personagens são iguais aos seres humanos e seu ambiente. Nesse tipo de série, o protagonista oscila entre a sua vida profissional e a pessoal, outro exemplo seria a série *Sex and the city*.

Rossi (2022) argumenta que a luta feminista, pelo menos desde os anos 60, estrutura não apenas a luta institucional pelos direitos iguais, mas também pela universalização do sentido de individualidade. Isso influencia a configuração atual de sentido amoroso, visto que ela adquire o sentido e possibilidade de existência dentro de uma cultura consolidada da individualidade como valor central. Dessa forma, a série, construída com base nas complexidades de escolhas amorosas, só se torna viável após o movimento feminista.

Para a realização dessa análise, a série foi assistida três vezes, sendo seu roteiro lido e estudado outras duas. À medida em que as leituras de base para o entendimento da série eram realizadas, existiu uma comparação periódica entre autores e características da série.

A estrutura da narrativa de *Fleabag* se baseia na liberdade de escolha amorosa da personagem, uma vez que as dinâmicas maleáveis adquirem características exclusivas. Nenhuma das relações da série segue um roteiro óbvio de desenvolvimento, mas se moldam a partir das expectativas individuais de cada personagem. Assim, Rossi (2022) argumenta que a série se torna ausente do sentido individual generalizado, e o movimento feminista como propulsor da diversidade de estruturação de relacionamentos é a causa de tal.

A escolha de se analisar a representação do amor dentro da série ficcional *Fleabag* parte do princípio que não é representado na série um amor estagnado nos idealismos. Ao contrário, acompanhamos a materialidade contraditória de diversos relacionamentos, românticos e fraternos, além de diferentes fases do amor, do seu surgimento até o luto.

Dentre os movimentos presentes na trama, serão abordados o genos, amor familiar, o filia, amor de amizade, e o eros, amor romântico. E abrange o impacto desses relacionamentos na vida da *Fleabag* e na sua auto-imagem. A sua falta de vínculos de

cuidado, que será discutido mais para frente, a relação com a sua estrutura familiar descentralizada, a sua ausência de amizades e amores que jamais passam da esfera do desejo.

O trabalho foi desenvolvido por meio de quatro tópicos, sendo eles: 1. o significado de amor para a personagem, 2. a relevância da interação com o público para a integração com os outros personagens, 3. a importância dos nomes para o delineamento de expectativas dos vínculos e 4. sobre as dinâmicas da protagonista com os outros personagens.

1. A concepção de amor para a personagem

Fleabag lida com duas perdas de conexões fundamentais ao longo da primeira temporada, da sua Mãe e da sua melhor amiga, Boo. Ela lida com culpa e tendências de autossabotagem e a ausência dessas pessoas na sua vida. Ao final da temporada descobrimos que a protagonista estava ligada diretamente ao acidente que resultou na morte de sua amiga.

Ao longo dessa mesma temporada Fleabag se envolve com diversos potenciais amorosos, como o Arsehole Guy, que aparece já na abertura do primeiro episódio. Apesar de aparições periódicas ao longo da série, como acompanhar a Fleabag em um jantar com a família e na exposição de arte da sua madrastra, os dois não dividem um vínculo formal ou sentimental. São apenas duas pessoas que se relacionam de maneira casual. Ao final da temporada, Fleabag se surpreende com o Arsehole Guy, que não procura nada sério com ela, o que é recíproco por parte da personagem. Ambos experimentam um relacionamento moldado às suas expectativas e potenciais de envolvimento.

FLEABAG

É uma história de amor ³

(WALLER-BRIDGE, 2019 p.197)

Na segunda temporada, acompanhamos o amadurecimento do relacionamento de Fleabag com a sua irmã Claire, além da introdução de um novo vínculo romântico, o Padre. Esse momento encerra o arco de luto da temporada anterior, e nos obriga a olhar para o vazio das perdas e para a dificuldade de transformar vínculos já existentes. Paralelamente, a realização pessoal também é abordada nesse arco da narrativa. Vemos a personagem principal se esforçando de diversas formas para se tornar a melhor versão de si mesma.

³ “This is a love story”

A série Fleabag permeia os desencontros da protagonista com o amor, que ocorrem majoritariamente pela personagem não conseguir identificá-lo. hooks (1999) comenta que somos bombardeados pela mídia sobre a busca pelo amor, que todos querem, mas ela falha em explicar o que é esse amor. Assim, Fleabag é impactada pela incerteza sobre significado de amor, que a leva a conexões intrapessoais incertas.

A cena inicial da segunda temporada mostra a protagonista completamente ensanguentada no banheiro. Ela nos diz que está tudo bem, porque essa (falando do arco da segunda temporada) é uma história de amor. Ao longo da temporada, vemos a protagonista desenvolver as relações com os outros personagens. Entretanto, o que Fleabag chama de “amor” se parece mais com uma versão contemporânea que Bauman (2004) traz. Um amor volátil que, por não ser aprofundado, não gera uma conexão real entre as partes. Como quando Pai dá um cartão de terapia para Fleabag, pois apesar de ter consciência que sua filha precisa de apoio emocional naquele momento, ele não está disposto a mostrar esse apoio a ela.

O retrato da série sobre essa busca pela felicidade é discutido por Morin (2000). Em seu livro *Cultura de Massas do século XX*, no capítulo “A felicidade”, é abordado sobre como esse estado de espírito é tratado quase como uma religião, que não é movida por filósofos ou mentores espirituais, mas sim por uma pressão social que vende essa vida perfeita. No episódio 4 da primeira temporada, Claire e Fleabag vão parar em um retiro de silêncio, como presente do Pai. Naquele espaço, idealmente de crescimento interno, ela encontra o gerente de banco que a assediou no primeiro episódio da primeira temporada, e admite pela primeira vez na série a sua infelicidade crônica.

GERENTE DO BANCO

Quero voltar para casa, quero abraçar minha esposa, quero proteger meus filhos, proteger minha filha, quero seguir em frente, quero pedir desculpas a... todos, quero ir ao teatro, quero tirar xícaras limpas da lava-louças... e guardá-las no armário... em casa. E na manhã seguinte, quero ver minha esposa bebendo nelas. E quero fazê-la se sentir bem. Quero fazê-la ter um orgasmo de novo. E de novo. De verdade.

Ele sorri. Ela sorri.

Pausa.

FLEABAG

Eu só quero chorar... o tempo todo.⁴

(WALLER-BRIDGE, 2019, p.126)

Além disso, Fleabag pode ser considerada uma “impotente amorosa”, na descrição de Bauman (2004), por, no meio da sua busca pela felicidade, não contemplar o amor como algo profundo, complexo e que provoca certos desconfortos. A personagem vive em relacionamentos baseados no prazer do convívio e no horror da clausura, no sentido de que, enquanto tudo estiver bem faz sentido o estar junto, mas qualquer princípio de desentendimento aquele relacionamento é visto como algo depreciativo, que precisa ser desconectado. Seu relacionamento com Harry, seu ex namorado, é reflexo disso sendo representado por muitas idas e vindas, a maioria sem justificativa, como quando ela termina com ele para dar uma limpeza geral na casa.

Bauman (2004) fala sobre a mercantilização dos relacionamentos que, em outras palavras, se refere à vivência similar ao impulso de compra, sem maior reflexão sobre a ação e sempre em busca de uma “ oferta melhor”, e o interesse romântico. Nesse sentido, Fleabag cede com facilidade aos seus impulsos românticos, que por muitas vezes não chegam ao tempo de maturação de se tornarem desejos. Dessa maneira, a troca de parceiros amorosos tão ágil ao longo da trama representa esse impulso semelhante ao da compra nos relacionamentos dela.

2. A personagem e sua interação com o público

Somos apresentados a uma protagonista sarcástica e imprevisível. Essas características, que poderiam levar a uma rejeição, parecem, ao contrário, levar a uma

⁴ BANK MANAGER

I want to move back home, I want to hug my wife, I want to protect my children, protect my daughter, I want to move on, I want to apologise to...everyone, I want to go to the theatre, I want to take clean cups out of the dishwasher...and put them in the cupboard...At home. And the next morning I want to watch my wife drink from them. And I want to make her feel good. I want to make her orgasm again.

And again. Truly.

He smiles. She smiles.

Pause.

FLEABAG

I just want to cry...all the time.

He looks at her. His smile falls slightly. He looks away. He understands her. He nods slightly. She looks vulnerable. He looks at her again. She looks at him. She zips her mouth shut. He zips his mouth shut. They both look out.

conexão íntima com o público, usando a quebra da quarta parede como elemento chave para tal. Brown (2012) fala que o *direct address* diz respeito ao reconhecimento do telespectador ao se dirigir diretamente a ele, ou seja a quebra da quarta parede, e este está ligado a intenção que se espera passar ao telespectador. Queiroz (2022) observa que a partir das sete intenções citadas por Brown, cinco são usadas na série, sendo elas a de intimidade, agência, posição epistêmica superior dentro do mundo ficcional, honestidade e quietude são as que mais aproximam a Fleabag do telespectador. Neste trabalho, será ressaltado o uso de intimidade e honestidade.

Queiroz (2022) atenta que em diversos momentos durante a quebra da quarta parede, Fleabag se dirige diretamente ao telespectador, inclusive com vocativos pessoais como “você”. Esses momentos são essenciais para a intenção de intimidade que a série se propõe a criar com quem observa.

FLEABAG

(Vulnerável, com um toque de dor. Para a câmera)

Sabe aquela sensação quando um cara de quem você gosta te manda uma mensagem às 2 da manhã de uma terça-feira perguntando se pode "vir te encontrar" e você interpreta isso como se tivesse acabado de chegar, então você tem que sair da cama, beber meia garrafa de vinho, tomar banho, se depilar, pegar um biquíni da Agent Provocateur, cinta-liga, tudo, e esperar perto da porta até a campainha tocar—
(a campainha toca)

E aí você abre a porta para ele como se quase tivesse esquecido que ele viria.⁵

(WALLER-BRIDGE, 2019, p.7)

A intimidade gerada por esse tipo de interação direta busca construir, a longo prazo, uma relação entre o público e a personagem. Sendo usada pela Fleabag como meio para a construção de confidencialidade que não é encontrada nas suas relações com os personagens do mundo diegético.

⁵FLEABAG

(earnest, touch of pain. To camera)

You know that feeling when a guy you like sends you a text at 2 o'clock on a Tuesday night and asks if he can 'come and find you' and you've accidentally made it out like you've just got in yourself, so you have to get out of bed, drink half a bottle of wine, get in the shower, shave everything, dig out some Agent Provocateur business, suspender belt, the whole bit, and wait by the door until the buzzer goes—

(buzzer goes)

And then you open the door to him like you'd almost forgotten he was coming over

Fleabag usa a quebra da quarta parede majoritariamente como forma de alívio cômico. Entretanto, o recurso também é trabalhado de modo a catalisar a relação de honestidade entre a personagem e o seu espectador. Esse artifício trabalha a relação do mundo interior da personagem com a plateia e dessa maneira, ele expressa o internalizado da personagem ao seu mundo (BROWN, 2012,).

O humor e a honestidade são intrinsecamente interligados nos momentos de autorreflexão na série. Isso se dá devido a característica da Fleabag de lidar com momentos difíceis da sua vida a partir de ironias. Nesse sentido, no primeiro episódio da segunda temporada, durante o jantar de noivado do seu pai, Fleabag permanece em silêncio na visão dos seus pares, mas constantemente troca brincadeiras com o público em busca de suavizar a tensão da situação.

A personagem também se mostra mais honesta em seus momentos de autorreflexão após lembranças com a sua mãe ou a sua amiga Boo. Queiroz (2022) ressalta cenas como quando a Fleabag nos apresenta Hilary, e explica que a origem da temática “porquinho-da-índia” do seu café está ligada a Boo. Entretanto, nem sempre durante a série a característica de honestidade é verdadeira, como quando a Fleabag dá a entender que seu pai está morto, usando o recurso de flashback para potencializar a emoção, e desmentindo logo em seguida.

Além dessa maneira de interpretar a quebra da quarta parede, Antunes (2020) propõe a análise dessa como dispositivo narrativo. Para tal, ele se propõe a elaborar uma contraproposta a Limoges (2009) em que um produto que caracteriza a autopercepção em cinco características.

Limoges (2009), citado por Antunes (2020), trabalha com a ideia de que, a autorreflexão acontece quando somos lembrados que estamos vendo um filme, em outras palavras, quando um elemento narrativo é auto referencial a sua realidade fictícia. Dessa maneira, Brown (2012) sugere “uma posição epistêmica superior no mundo ficcional”, que permite que o personagem converse com os observadores sem necessariamente quebrar a atmosfera ficcional. Limoges (2009), ainda de acordo com Antunes (2020), propõe 5 níveis de abstração da história baseada em autorreflexão:

Perceptibilidade: o espectador deve estar ciente ou perceber a quebra efetiva da “quarta parede”;

Contexto de recepção: em um cenário como o de hoje, em que o recurso é usado com frequência no cinema e na televisão, a autorreflexividade pode não afastar os espectadores da ficção com tanta força quanto algo que ocorresse há algumas décadas;

Gênero: a autorreflexividade pode romper a ilusão estética em maior ou menor grau, dependendo do gênero (o terror é menos propenso a isso), enquanto o cinema de autor é mais propenso;

Modalidades de ocorrência: a quebra da “quarta parede” acontece no início, meio ou fim de um filme ou episódio?

Se ocorre no início de um episódio, estabelece-se um contrato com o espectador, que passa a esperar que isso aconteça com frequência.

Se ocorre no início de um episódio, ela não necessariamente afastará o espectador do mundo da história, mas se tornará parte dele; entretanto, se ocorre no final de um episódio, pode causar uma desconstrução do estatuto de verossimilhança da narrativa, fazendo com que o espectador sinta que o que acabou de assistir foi apresentado de forma pouco confiável como verdade ficcional;

Motivação: se o recurso for gratuito, mero artifício estilístico ou até uma piada ocasional, pode afastar o espectador da imersão na história. Por outro lado, se for diegético, simbólico ou dramaticamente motivado, será naturalizado e terá um poder mais fraco de afastar o espectador.⁶

(LIMOGES, 2009, p. 397-401 *apud* ANTUNES, 2020, p.397-401)

Esses níveis de abstração são desafiados com a construção da narrativa. Antunes (2020) argumenta a desconstrução de utilização desses níveis de maneira que, na série, a quebra da quarta parede integra a ficção tanto quanto a própria história. Dessa forma, ele ratifica o uso dos cinco critérios de Limoge, argumentando a autorreflexão como parte da

⁶ 1) Perceptibility: the viewer must be aware of or perceive the actual breaking-the-fourth-wall;

2) Context of reception: in a setting like today's, where the device is used

frequently on film and television, self-reflexivity might not eject viewers from the fiction as forcefully as something taking place a few decades ago;

3) Genre: self-reflexivity may breach the aesthetic illusion more or less

depending on the genre (horror is less prone to it), where auteur cinema is more prone to it;

4) Modalities of occurrence: does breaking-the-fourth-wall happen at the

beginning, middle, or end of a film or episode? If it occurs at the beginning of an episode, it establishes a contract with the viewer where they are expecting it to be something frequent. If it happens at the beginning of an episode, it will not necessarily eject the viewer from the story-world but will become a part of it; however, if it happens at the end of an episode, it might cause a deconstruction of the status of verisimilitude of the story, where a viewer might feel that what they just watched was unreliably presented as fictional truth;

5) Motivation: if the device is gratuitous, if it is a mere stylistic artifice, or even an occasional gag, it may eject the viewer from the serendipity of the story. On the other hand, if it is diegetic, symbolic, or dramatically motivated, then it will be naturalized and will have a weaker power to eject the viewer.

estética da obra. Tendo, a plateia, uma importância tão significativa de conexão e significação com a protagonista quanto os personagens do mundo mimético.

A utilização da autorreflexão como elemento narrativo é caracterizada pela sua origem dramática. Antes de se tornar uma série, Fleabag foi apresentado como peça interpretada pela sua criadora, Phoebe Waller-Bridge. A integração com o público é um elemento aplicado para dar ritmo à apresentação. A plateia assume o papel de moldar o discurso da personagem, e ela por consequência. O artifício também transforma a maneira como ela se relaciona com os outros personagens, que de maneira geral são trabalhados no segundo plano da fala, sendo priorizado o espectador. Como por exemplo quando ela fala com o Padre, e ao interromper o seu diálogo com ele para comentar como telespectador, ele a questiona sobre a sua perda de prioridade como interlocutor.

FLEABAG

Eu também queria ser sua amiga.

(para a câmera)

A gente vai durar uma semana.

PADRE

O que foi isso?

FLEABAG

O quê?

PADRE

Para onde... para onde você acabou de ir?

FLEABAG

O quê?

PADRE

Você acabou de ir pra algum lugar.⁷

⁷ FLEABAG

I'd like to be your friend too.

(to camera)

We will last a week.

PRIEST

What was that?

FLEABAG

What?

PRIEST

Where did... Where did you just go?

FLEABAG

A própria quebra da quarta parede, ferramenta indispensável para a construção da série, é abordada em trabalhos, como Queiroz (2022), que analisa, com o fim de entender os mecanismos utilizados, as características da quebra parede e a função da protagonista como personagem narradora da série.

Marcondes Filho (2011) traz a ideia de que a comunicação é algo que atravessa o receptor, que gera algo novo nele. Nesse sentido, a ideia de comunicação mimetiza a ideia do amor, de forma que, a falta de conhecimento sobre o amor da Fleabag está atrelada a dificuldade que ela apresenta de se comunicar de forma sincera e clara com os outros personagens. Durante a série, acompanhamos majoritariamente o desenvolvimento de três relacionamentos na vida de Fleabag: com Claire, com Padre e com Pai. Eles têm como elemento chave a incerteza, como o beijo entre Martin (marido de Claire) e Fleabag, o desejo da protagonista pelo Padre e o relacionamento do Pai e da Madrasta, respectivamente. A segunda temporada da série busca o entendimento entre os personagens, e, dessa forma, o desenvolvimento amoroso entre eles.

Na segunda temporada, Fleabag se descreve como uma “garota solitária e sem amigos”, o que gera confusão no telespectador, que é simpatizante da protagonista, de alguma forma até íntimo. Entretanto, seguindo Marcondes Filho, ela não é capaz de atravessar nenhum interlocutor dentro do seu mundo ficcional, embora constantemente conquiste contato com a plateia.

Por esse motivo, o uso da quebra da quarta parede é tão emblemático durante a série, no qual a protagonista se volta para o telespectador como cúmplice das suas vivências, buscando uma validação que ela não encontra em suas relações tangíveis. Essa falta de habilidade comunicacional, e consequentemente de conexão com as outras pessoas, parece contribuir para a confusão geral da personagem acerca do amor.

3. Os nomes e os vínculos

What?

PRIEST

You just went somewhere.

A personagem principal não tem nome. Ela é exclusivamente chamada de Fleabag, que pode ser traduzido para “saco de pulgas”. Tal nome, jamais proferido por outros, nos referêcia como a própria personagem se vê, sem vínculos.

Ao longo da série, diversos personagens também tem nome. Entretanto, seus “apelidos” são muito mais fiéis aos papéis sociais dos seus personagens como “Madrasta” e “Padre”. Alguns núcleos da série ganham o privilégio de serem nomeados, como “Claire”. “Harry”, “Martin” e “Jake”. Os personagens nomeados são determinados pelo sentimento de comparação da protagonista, de maneira que a estrutura familiar de Claire, apesar de internamente ser repleta de conflitos, se mostra como a socialmente idealizada e, consequentemente, internalizada pela Fleabag.

A nomeação dos personagens incorpora a maneira como eles se relacionam com os seus estereótipos. bell hooks(1999) propõe que uma das grandes dificuldades que temos de descrever o amor se vem do fato de o nomearmos, mas não esclarecermos o seu significado.

Na série, a nomenclatura dos personagens se baseia na relação que mantém com a Fleabag mas, contrária à lógica de nomeação e funcionalidade de hooks, muitas vezes esses relacionamentos se limitam às suas respectivas funções sociais. Assim, somos apresentados a personagens que contrariam as expectativas geradas sobre eles. Como o Pai, que se pressupõe que seria um personagem com função de apoio emocional, mas que se abstrai dessa expectativa e se concretiza como um pai ausente. De maneira que, o personagem prioriza a sua própria felicidade no novo relacionamento em detrimento da relação com as filhas.

CLAIRE

Ouviu alguma coisa do pai?

FLEABAG

Não.

(para a câmera)

A forma que o nosso pai encontrou de lidar com duas filhas sem mãe foi comprar ingressos para palestras feministas, começar a transar com a nossa madrinha e, eventualmente, parar de ligar.⁸

⁸ CLAIRE

Heard from Dad?

FLEABAG

Nope.

(to camera)

Dad's way of coping with two motherless daughters was to buy us tickets to feminist lectures, start fucking our godmother and eventually stop calling.

(WALLER-BRIDGE, 2019, p.16)

De maneira complementar, quando Bauman (2004) explora a ideia de relacionamentos líquidos, ele trata sobre a sua fluidez, e como a nomeação dessas dinâmicas, que as tornam menos voláteis, ao serem mediadas por expectativas de comportamentos, a série ironiza esses nomes e propõe um novo modo de se relacionar dentro das dinâmicas tradicionais. Entretanto, como sintoma dessa experimentação nas dinâmicas, os relacionamentos da Fleabag tem como característica principal a inconsistência, que promove a falta de clareza entre as personagens.

O personagem Padre é o que mais é trabalhado nessa dinâmica. Socialmente é esperado que ele seja uma figura masculina que se relaciona de maneira fraterna com os outros, mas, ao longo da segunda temporada, são testados os limites entre as relações fraterna e erótica entre o personagem e a Fleabag.

PADRE

Vai se ferrar, me chamar de padre como se isso não te deixasse excitada só de dizer.⁹

(WALLER-BRIDGE, 2019, p.333)

Dessa forma, os nomes são usados de maneira irônica ao longo da série. Eles buscam representar estereótipos que não são alcançados, e muitas vezes se apoiam em características opostas ao esperado, como o Padre que se apaixona pela Fleabag. Assim, os nomes complementam a desnaturalização estereotipada dos vínculos e contribuem para a construção da visão subversiva de amor na série, em outras palavras, a diferença entre expectativa e realidade na série, sugerida pelos nomes dos personagens, além de ser um ponto de humor, é um elemento crítico que desconstrói os estereótipos agregados a esses títulos e da vazão para que novas formas de relacionamento aconteçam.

4. As dinâmicas entre as personagens

A dinâmica entre Boo e Fleabag é o ponto de partida da história. A perda dessa amizade, vínculo principal da personagem, é o catalisador dessa espiral de autossabotagem

⁹ FATHER

“Fuck you calling me priest like it doesn't turn you on just to say it

na vida de Fleabag. A ausência desse relacionamento fortifica os sentimentos de vazio e solidão, comuns na sociedade moderna. Han (2015) chama de “crise de carência” situações em que o indivíduo busca por uma aprovação de si em meio à pressão exacerbada sobre si mesmo imposta pelo social. Nesse cenário, após a perda da melhor amiga, que era o seu centro de equilíbrio, Fleabag acaba partindo em busca de autovalorização, se apoiando em relacionamentos com vínculos frágeis, como o com o seu ex, Harry, consolidado na convivência física, mas carece de um vínculo mais íntimo.

O vínculo familiar que Claire e Fleabag dividem se assemelha ao modelo de família descentralizada de Bauman(2004), uma vez que a Claire cede a sua relação com a sua irmã a favor da com o seu marido e enteado. Um dos principais conflitos da série se desenrola quando Fleabag admite para a sua irmã que o marido dela, Martin, tentou beijá-la, e Claire se distancia ainda mais da irmã para proteger o seu relacionamento.

FLEABAG

Hum. Acho que porque minha mãe morreu e ele não consegue falar sobre isso, porque minha irmã e eu não nos falamos há um ano porque ela acha que eu tentei transar com o marido dela , e porque eu passei a maior parte da minha vida adulta usando sexo pra desviar o foco do grito vazio dentro do meu coração vazio.¹⁰

(WALLER-BRIDGE, 2019, p. 264)

Ambas vivem em eterna comparação. Han (2015) fala sobre o mal da comparação de sucesso, isto é, de como na conjuntura atual somos estimulados a nos enxergar como chefes de nós mesmos, tanto na vida profissional quanto pessoal, e portanto estamos constantemente medindo o nosso sucesso como alheio. Assim, Fleabag está sempre se comparando com Claire, que é o estereótipo de “irmã bem sucedida”, casada, com um emprego rentável na área de negócios. Em contrapartida, Claire se compara com Fleabag por julgá-la muito mais interessante no quesito pessoal.

CLAIRE

Você está bem. Você sempre estará bem. Você é sempre interessante com seu café peculiar e sua melhor amiga morta. Você me faz sentir como se eu tivesse fracassado[...] Se você mencionar o tamanho do meu escritório, eu vou gritar.¹¹

¹⁰ 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 most of my adult life using sex to deflect from the screaming void inside my empty heart.

¹¹ CLAIRE

Ainda tratando a dinâmica familiar descentralizada, temos o Pai e a Fleabag. Após a morte da Mãe, sabemos que o pai de Fleabag se distanciou muito das filhas como forma de superar a dor. Nesse processo, ele inicia um novo relacionamento, com a personagem Madrasta, que logo toma o lugar das filhas. O relacionamento dos dois é mediado pela troca material em detrimento ao emocional. Em outras palavras, é esvaziado do seu sentido afetivo e compensando de maneira financeira.

Na série, o Pai dá de presente para Fleabag um vale terapia, admitindo assim que enxerga que a filha não está bem, mas não se sente confortável em estar presente nesse momento difícil para ela. Bauman (2014) diria que esse comportamento reforça a fragilidade dos vínculos afetivos que buscam apenas o prazer imediato. E concretizaram a compensação financeira como moeda de troca emocional.

De modo oposto, Claire incorpora esse relacionamento que, apesar de ser tencionado por conta da discrepância de visões de sucesso entre as irmãs, não permeia o campo da compensação material.

Acompanhamos nesse primeiro momento, a desconstrução dos relacionamentos primários da protagonista. No caso da Mãe, que ao longo da série é sugerida como o início do seu arco de auto sabotagem, de Boo, vínculo mais tensionado com a morte da Mãe em função do “acúmulo de amores”. Da mesma forma, Claire e o Pai se distanciam em prol das suas novas organizações familiares, uma vez que se apegam na busca constante de um ideal familiar.

Como resultado da busca por novas conexões estáveis, o relacionamento com o Padre surge na narrativa. A dinâmica entre Fleabag e Padre surge por uma atração entre ambos, que não é admitida por nenhuma das partes. A figura do Padre é a única masculina que remete ao “cuidar” na cultura de massa; dinâmica desfalcada na vida da protagonista. Apesar da atração, o relacionamento deles não passa da esfera do desejo, por não ser baseado em uma conexão entre os dois. O Padre não consegue resistir a Fleabag, mas não dispõe de uma relação emocional como ela. Ele representa um potencial amoroso que não participa da troca de valores entre o emocional e o material, apesar disso, o personagem viabiliza uma troca de valores com o emocional e o carnal da personagem.

Because you're fine. You'll always be fine. You'll always be interesting. With your quirky café and your dead best friend. You just — make me feel like I've...failed

PADRE

Acredito que Deus quis que eu amasse as pessoas de um jeito diferente. Acredito que é para eu amar como um pai.¹²

(WALLER-BRIDGE, 2019, p. 304)

Essa dinâmica irregular de desejo-intimidade é materializada na cena em que a Fleabag e o Padre conversam por intermédio do confessional. Ela se permite ser vulnerável com um personagem da mesma esfera de realidade que ela e é objetificada nessa situação.

FLEABAG

Não, eu quero que alguém me diga o que vestir toda manhã... Quero que alguém me diga o que comer, o que gostar, o que odiar, com o que me indignar, o que ouvir, de qual banda gostar, para qual show comprar ingressos, sobre o que fazer piada, sobre o que não fazer piada. Quero que alguém me diga no que acreditar, em quem votar, quem amar e como... dizer isso a essa pessoa.

(pausa)

Eu só acho que quero que alguém me diga como viver a minha vida, Padre, porque até agora, acho que tenho feito tudo errado.

(pausa)

E eu sei que é por isso que as pessoas querem pessoas como você na vida delas. Porque você simplesmente diz a elas como fazer. Você simplesmente diz o que elas devem fazer. E o que vão ganhar com isso no final. E mesmo eu não acreditando nas suas besteiras, e sabendo que, cientificamente, nada do que eu faço faz diferença alguma no fim das contas, ainda assim eu tenho medo — por que eu ainda tenho medo?

(pausa)

Só... me diga o que fazer, Padre.

Silêncio.

Ela olha para a grade. Não consegue ver a expressão dele. Uma longa pausa.

PADRE (fora de cena)

Ajoelhe-se.¹³

¹² PRIEST

I believe God meant for me to love people in a different way. I believe I am meant to love as a father

¹³ 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. (beat) 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

Pela dinâmica desbalanceada entre relação objetificada e vínculo afetivo, e a problemática moral fundamental desse relacionamento, o final dessa conexão pode ser interpretado como um final positivo, uma vez que Morin (2000) argumenta que o final feliz não pode contrariar as questões éticas, nesse caso, como o amor romântico não pode superar a vocação religiosa. Ou seja, a protagonista vive um amor imoral, que nunca poderia ser materializado em um “Happy Ending”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, durante o século XVIII, passamos pela chamada “revolução romântica”, e nela são idealizados a maioria dos paradigmas da experiência romântica. Com o passar dos anos, o lugar que o amor passa a ocupar na dinâmica social do homem moderno é associado à mudança na caracterização e função dentro da sociedade (Toledo, 2013), ou seja, o próprio ideal de amor passa por mudanças a medida que existe uma ressignificação e função da família, se moldando a essa nova realidade. No início do século 21, esses ideais românticos acabam por servir aos interesses da cultura de consumo, principalmente ao serem usados no cinema comercial e pela propaganda.

O público aprende com Fleabag a desnaturalizar o padrão criado, a série aborda dinâmicas não convencionais e desvincula a ideia de felicidade com do amor, ao transpor sentimentos como culpa e desejo no seu desenvolvimento. Morin (2000) aborda a tendência do amor triunfal que, catalisado pelo *happy end*, vence todos os males, na série, o amor falha constantemente com a personagem, sendo incapaz de superar certas provações. Desse modo, a obra trabalha a ideia de amor independente da ideia de felicidade, e o retira do espaço etéreo que se tem na imaginação popular o aproxima da realidade.

wrong. (beat) And I know that is why people want people like you in their lives. Because you just tell them how to do it. You just tell them what to do. And what they'll get out of the end of it. And even though I don't believe your bullshit and I know that scientifically nothing I do makes any difference in the end anyway, I'm still scared, why am I still scared? (beat) Just fucking tell me what to do, Father. Silence.
She looks to the grate. She can't make out his expression. A long pause.
PRIEST (O.S.)
Kneel.

As dinâmicas representadas na série são resultado de um diálogo iniciado com o movimento feminista e desenvolvido em resposta à massificação do amor durante os anos noventa até o começo dos anos dois mil, com as comédias românticas. Paralelamente, autores como hooks e Bauman começam a discutir novas dinâmicas amorosas, que não são mais redigidas por expectativas de significação social ou funcionalidade emocional.

Assim, o amor se desprende do imaginário popular e se transforma junto com as novas formas de se relacionar, se materializando em obras como a série Fleabag, em outras palavras, o amor tem uma permanência líquida que se remaneja a partir das transformações de significado dos vínculos sociais.

Referências

ANTUNES, Luis Rocha. Fleabag and Self-Reflexivity: Breaking-the-Fourth-Wall of a Woman's Inner World. **Tropos.**, v. 9, n. 1, 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004 São Paulo.

BORTOLUZZI, Isabella Armiliatto. O espectador como confidente: fleabag e a quebra da quarta parede. São Leopoldo: Unidade Acadêmica de Graduação Curso de Realização Audiovisual /Universidade do Vale do Rio dos Sinos- UNISINOS, 2021(Trabalho de conclusão de curso).

CARVALHO, Gabrielly Caroline. As mulheres no audiovisual. **Planície Científica**, v. 5, n. 2, p. 97–112, jul./dez. 2023

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Editora Vozes, 2015.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor**. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

JANUÁRIO, Luísa S. “Somos más feministas”: uma análise sobre a representação da mulher e do feminismo em Fleabag. Porto Alegre: Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, 2020 (Trabalho de conclusão de curso).

JOST, François. Do que as séries americanas são sintoma?. **Rizoma**, v. 4, n. 1, 2016.

MARCONDES FILHO, Ciro. De repente, o prédio falou comigo. XX ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS. Porto Alegre, 2011.

MARTUCCELLI, Danilo. O indivíduo, o amor e o sentido da vida nas sociedades contemporâneas. **Estudos Avançados**, v. 30, p. 147-165, 2016.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX** Forense Universitária, 2000.

OLTRAMARI, Leandro Castro. Amor e conjugalidade na contemporaneidade: uma revisão de literatura. **Psicologia em estudo**, v. 14, p. 669-677, 2009.

QUEIROZ, Lara Cristina Alves de. “I’m good at this”: a quebra da quarta parede e a narração em Fleabag. Niterói: Instituto de Arte e Comunicação Social Departamento de Cinema e Audiovisual /Universidade Federal Fluminense, 2022(Trabalho de conclusão de curso).

ROSSI, Túlio Cunha. O amor como significação: para uma sociologia da individualização esboço de uma analítica de relacionamentos afetivos na contemporaneidade. Revista **Tomo**, n. 41, p. 61-86, 2022.

WALLER-BRIDGE, Phoebe. **Fleabag: The Scriptures**. Ballantine Books, 2019.