



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

STEPHANIA AMARAL

FLEABAG E O DESEJO:
Desastredade desejanter na série de Phoebe Waller-Bridge

Belo Horizonte
2024



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

STEPHANIA AMARAL

FLEABAG E O DESEJO:

Desastredade desejante na série de Phoebe Waller-Bridge

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

Orientador (a):
Prof. Dr. Wagner José Moreira

Belo Horizonte

2024

Amaral, Stephania.
A485f Fleabag e o desejo : desastredade desejante na série de Phoebe
Waller-Bridge / Stephania Amaral. – 2024.
199 f. : il.
Orientador: Wagner José Moreira.

Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de
Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de
Linguagens, Belo Horizonte, 2024.
Bibliografia.

1. Fleabag (Personagem fictício). 2. Waller-Bridge, Phoebe, 1985
-. 3. Desejo. 4. Deleuze, Gilles, 1925-1995. 5. Guattari, Félix, 1930-
1992. I. Moreira, Wagner José. II. Título.

CDD: 791.4301



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

**ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE APRESENTAÇÃO E DEFESA DE TESE PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTORA EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

No dia 05 de setembro de 2024, às 14h00, na sala 330 do Prédio Escolar do Campus Nova Suíça do CEFET-MG, reuniu-se a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do CEFET-MG, constituída pelos membros: Prof. Dr. Wagner José Moreira (Orientador) (CEFET-MG), Prof.^a Dr.^a Margarete Aparecida Amorim (IGB), Prof. Dr. João Guilherme Dias (UNA), Prof. Dr. Josué Borges de Araújo Godinho (UEMG) e Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho (CEFET-MG); para examinar o trabalho da doutoranda **STEPHANIA AMARAL SILVA BELO**, sob o título: "*FLEABAG E O DESEJO: DESASTREDADE DESEJANTE NA SÉRIE DE PHOEBE WALLER-BRIDGE*". O Prof. Dr. Wagner José Moreira, Presidente da sessão pública de apresentação e defesa de tese de doutorado, declarou aberta a sessão, passando a palavra à doutoranda **STEPHANIA AMARAL SILVA BELO**, para que expusesse sua tese. Terminada a exposição, o Presidente passou a palavra para a Banca Examinadora, que iniciou a arguição. Em seguida, reuniu-se a Banca Examinadora para deliberação. Ao retornar, o Presidente deu conhecimento à candidata de que sua tese foi aprovada e que, no prazo de 60 dias, deverá incluir as sugestões da Banca. Nada mais havendo a tratar, o Presidente declarou encerrada a sessão. Para constar, foi lavrada esta ata, que será assinada pelo Presidente e pelos demais membros da Banca Examinadora.

Prof. Dr. Wagner José Moreira (Orientador)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof.ª Dr.ª Margarete Aparecida Amorim
Instituto Gregório Barenblitt

Prof. Dr. João Guilherme Dias
Centro Universitário Una

Prof. Dr. Josué Borges de Araújo Godinho
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. João Batista Santiago Sobrinho
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

agradecimentos

Agradeço a todas as multiplicidades direta ou indiretamente ligadas à escrita desta tese, entre muitos afetos e intensidades. Agradeço primeiramente ao CEFET e à CAPES pela bolsa de estudos. Sem esse incentivo a dedicação para a realização deste trabalho não teria sido possível. Agradeço efusivamente ao Prof. João Santiago pelo aprendizado constante e pelo privilégio de ter conhecido o Deleuze e o Guattari (vulgo D&G) tão de perto, mais que amigos, revividos pelas leituras. Não há salvação, mas há ritornelo, conforto que nos segurou especialmente em tempos pandêmicos.

Ao Prof. Wagner – que me acompanha pela vida acadêmica desde a iniciação científica no CEFET, em publicações como o artigo sobre Man Ray para o SAD e o capítulo do livro Cine Cipó, *Cinema, afetos e territórios* – por orientar meu processo errante e caótico. As bancas de qualificação e de defesa derreteram anseios: agradeço aos professores João Guilherme Dias, Josué Godinho e Margarete Amorim, pelas muitas sugestões valiosas e pela produção de textos arrebatadores a partir de leituras atentas da tese, além do apoio aos constantes trocadilhos e referências – ou melhor, rizomas – com a cultura *pop*, do *capEtalismo* à Gaiola das Cabeçudas!

À minha mãe por todo afeto e compreensão incondicionais. Ao Pedro pela escuta, pela paciência, pelo coração com limite infinito e por tudo que vivemos e assistimos. À generosa e acolhedora família Dal Bó, com um agradecimento especial pra Aurea, pelo *insight* sobre borrachas nas pontas dos lápis. À Deborah, pelas terapias que amenizam e curam muitas crises, e aos meus avós, por toda ajuda. À grande *amoga* Izabella, por mais décadas de confiança e trocas honestas e recíprocas. À Duda Salabert pela inspiração, à lindona Raísa e à minha afilhada Sol. À Cristina Justo, muitas saudades. Ao Foucault, pelas aventuras em Beagá e em Vila Velha, pela *Rádio Fucô*, e por ter emprestado uma bela voz ao Padre Gato do nosso *Fleabag por Elas!* Naiara, pelo apoio aos meus podcaStês (do *Feito por Elas* aos áudios de *zap*). Aos colegas de crítica Isabel Wittmann, que me incentiva e ensina tanto; Rosana Íris, parceira do *spin off*, além de Kel Gomes e Renato Silveira, eterno chefinho do Cinema em Cena. Aos *camaradas da destruição* Isa, Pedro, Luiz e Maya.

À Selina, Faustina, Fellini, Beth, Mérida e Woody, pela companhia fiel e carinhosa. Menção honrosa pro Lino, Sheik e outras presenças peludas que não estão mais aqui. À Babi, por afirmar a vida até o último suspiro e a quem dedico esta tese. *Gracias* a todos vocês pelos bons encontros e por aumentarem minha potência!

AMARAL, Stephania. **Fleabag e o Desejo: Desastredade** desejante na série de Phoebe Waller-Bridge. 2024. 199 f. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2024.

RESUMO

A tese incorpora os conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari para tratar dos agenciamentos da trama da série *Fleabag* (2016-2019), criada por Phoebe Waller-Bridge, em um movimento de desvio de um pensamento ainda muito contaminado pelo platonismo. Os paradoxos da filosofia deleuzeguattariana em uma rede conceitual fluida foram abraçados para expressar intensidades abertas, múltiplas – sobretudo da protagonista, Fleabag. O desejo é a noção principal abordada, bem como corpo sem órgãos, devir, diferença, imanência, intensidades, máquina de guerra, multiplicidade, linhas de fuga, rizoma e singularidades.

Palavras-chave:

Fleabag. Phoebe Waller-Bridge. Desejo. Gilles Deleuze. Félix Guattari.

AMARAL, Stephania. **Summer with Fleabag**: *Desastredade* desejante on Phoebe Waller-Bridge's series. 2024. 199 f. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2024.

ABSTRACT

The thesis incorporates the concepts created by Gilles Deleuze and Félix Guattari to treat the assemblages in the plot of *Fleabag* (2016-2019), TV series created by Phoebe Waller-Bridge, in movements of deviation from a thought that is still very contaminated with Platonism. The paradoxes of Deleuzeguattarian philosophy in a fluid conceitual network were embraced to express open, multiple intensities – especially the protagonist, Fleabag. Desire is the main notion addressed, as well as body without organs, becoming, difference, immanence, intensities, war machine, multiplicity, lines of flight, rhizome and singularities.

Keywords: *Fleabag*. Phoebe Waller-Bridge. *Desire*. Gilles Deleuze. Félix Guattari.

Para Babi

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Fleabag quebra taças de espumante (13:05)	23
Imagem 2 – Fleabag quebra troféu que "parece um espermatozoide" (02:30)	23
Imagem 3 – Jake tenta entrar na banheira com Claire (16:58)	36
Imagem 4 – Claire tem crise de choro enquanto dirige com Fleabag (00:59)	36
Imagem 5 – <i>Flashback</i> de Claire vestida com um macacão de <i>lycra</i> (07:13)	37
Imagem 6 – Fleabag e Boo bebem, fumam e cantam juntas (19:15)	43
Imagem 7 – Fleabag acende um cigarro para Padre Gato (08:36)	43
Imagem 8 – Fleabag vê uma raposa que persegue Padre Gato (24:40)	50
Imagem 9 – Foto de Fleabag e Boo, abraçadas, no Café (07:04)	58
Imagem 10 – Foto do Cara do Cu, em destaque na parede do quarto dele (11:33)	58
Imagem 11 – Fleabag faz uma mímica para tirar <i>selfies</i> (54:54)	60
Imagem 12 – Fleabag tirando <i>selfies</i> em um banheiro (04:56)	60
Imagem 13 – David Lynch, Jennifer Lynch e a Vênus sem braços	62
Imagem 14 – Réplica da <i>Vênus de Milo</i> na mansão do Dr. Nick (39:53)	62
Imagem 15 – Ao lado de Dr. Nick, Helena mutilada ri (01:10:37)	66
Imagem 16 – O corpo de Fleabag e o corpo da estatueta (25:11)	67
Imagem 17 – A madrastra apoiada no pedestal da estatueta (05:05)	71
Imagem 18 – Fleabag apoiada no pedestal da estatueta (12:36)	71
Imagem 19 – Belinda e Fleabag diante da estatueta (10:41)	73
Imagem 20 – A madrastra segura a estatueta que criou (04:15)	75
Imagem 21 – Fleabag segura a estatueta que roubou (25:07)	75
Imagem 22 – Fleabag cheira a <i>Bíblia Sagrada</i> de Padre Gato (03:36)	79
Imagem 23 – Fleabag no metrô (00:42)	84
Imagem 24 – Passageiros se contorcem de dor no metrô (00:26)	84
Imagem 25 – Fleabag e Claire posam para o retrato delas (09:27)	88
Imagem 26 – Fleabag e Claire posicionadas diante do retrato delas (01:19)	88
Imagem 27 – <i>Close</i> em quadro sacro na Igreja (00:50)	90
Imagem 28 – <i>Close</i> em outro quadro sacro na Igreja (03:26)	90
Imagem 29 – Phoebe Waller-Bridge em cena, sob efeito de luz (59:19)	94
Imagem 30 – Phoebe Waller-Bridge é Fleabag em <i>devir Dentuço</i> na peça (59:23)	94
Imagem 31 – Fleabag usa um avental, pronta para servir clientes no Café (11:07)	104
Imagem 32 – Um cliente pluga equipamentos eletrônicos no Café (11:09-12:02)	104
Imagem 33 – Padre Gato quebra brevemente a quarta parede (06:10)	106
Imagem 34 – Padre Gato e Fleabag num ponto de ônibus, em silêncio (05:37)	107
Imagem 35 – Ingrid Tulin e Gunnar Björnstrand em silêncio (22:36)	107
Imagem 36 – Boo pede Fleabag para segurar a porquinha-da-índia Hilary (24:13)	112

Imagem 37 – Boo cobre o rosto para <i>rostificar</i> o vizinho (09:27)	118
Imagem 38 – Mãos e braços seguram uma taça e despem uma calça jeans de um corpo (13:46) ...	118
Imagem 39 – Fleabag sorri ao lembrar da melhor amiga Boo (13:59)	120
Imagem 40 – <i>Flashback</i> de Boo vestida com roupas de Fleabag (16:06)	120
Imagem 41 – Fleabag olha um lápis com borracha na ponta (01:04)	121
Imagem 42 – <i>Flashback</i> de Boo segurando a porquinha-da-Índia Hilary (02:38)	126
Imagem 43 – <i>Flashback</i> de Fleabag entre “amigos” (02:41)	127
Imagem 44 – Fleabag e Claire em um cemitério (02:51).....	127
Imagem 45 – Fleabag e Boo fumando juntas (09:47).....	128
Imagem 46 – Fleabag na cama coberta por um lençol (01:35)	135
Imagem 47 – <i>Close</i> na primeira página de um jornal (03:03).....	135
Imagem 48 – Fleabag em iminência de desnudamento (08:01).....	138
Imagem 49 – Fleabag sentada em um vaso sanitário (05:40).....	142
Imagem 50 – Harry na cama com Fleabag (15:47)	145
Imagem 51 – Um senhor mais velho na cama com Fleabag (16:00)	145
Imagem 52 – Fleabag assusta Harry no chuveiro (21:26).....	146
Imagem 53 – Harry aparece com as calças encolhidas (10:05).....	146
Imagem 54 – Harry com uma toalha nos cabelos (24:13)	148
Imagem 55 – Harry faz faxina e chora (04:33).....	148
Imagem 56 – Martin tenta beijar Fleabag (20:38).....	150
Imagem 57 – Claire desembrolha o vibrador que ganhou de Fleabag (21:35)	150
Imagem 58 – Fleabag e Claire quase se tocam (10:50).....	154
Imagem 59 – Fleabag e Claire limpam o chão do retiro (15:05).....	154
Imagem 60 – Bonecas infláveis no <i>workshop Homem Melhor</i> (09:43).....	156
Imagem 61 – Fleabag fumando com o gerente bancário (20:57).....	156
Imagem 62 – Fleabag examinada pelo mastologista (00:07)	158
Imagem 63 – Fleabag e Claire se abraçam (21:41).....	161
Imagem 64 – O “quadro de pênis” (<i>wall of cocks</i>) na <i>Sexposição</i> (06:18)	164
Imagem 65 – Harry confuso com estátua do Harry castrado (09:14).....	164
Imagem 66 – Fleabag em um <i>sexshop</i> (14:39)	166
Imagem 67 – O rosto de Boo chorando, em primeiro plano (15:28).....	169
Imagem 68 – Fleabag lê a Bíblia nua em uma banheira (00:26).....	175
Imagem 69 – Claire chora por ter odiado um corte de cabelo ousado (07:52)	182

SUMÁRIO

um começo pelo meio	11
CAPÍTULO 1: SACO DE PULGAS	19
1.1 A <i>desastredade</i> de <i>Fleabag</i>	19
1.2 Um “saco de pulgas” inominável	25
1.3 “Onde está Claire?”	31
1.4 Em nome do Padre	45
CAPÍTULO 2: ARTE COMO MÁQUINA DE GUERRA EM <i>FLEABAG</i>	53
2.1 <i>Desencaixotando Fleabag</i>	63
2.2 Cheirando a <i>Bíblia Sagrada</i>	78
2.3 Ritornelos musicais em <i>Fleabag</i>	81
2.4 “Eu amo essa cor”	86
2.5 Fleabag quebra a parede	92
2.6 <i>Fleabergman</i>	97
CAPÍTULO 3: “MEMÓRIA, EU TE ODEIO”	109
CAPÍTULO 4: O CORPO DE FLEABAG	131
4.1 “Será que meu cu é gigante?”	133
4.2 “Você é tão jovem!”	142
4.3 “Onde está minha vagina?”	149
4.4 “Sinto muito, Patricia!”	152
4.5 “Onde está a cabeça dela?”	158
4.6 “Onde está meu pênis?”	162
4.7 “Parabéns, seus idiotas!”	169
4.8 “Dá pra <i>comer</i> Deus?”	171
4.9 Vai orar, imunda!	175
4.10 No Confessionário	178
4.11 “Cabelo é tudo!”	181
4.12 “Eu te amo, mas isso é tchau”	184
rizomas finais	187
BIBLIOGRAFIA	190
FILMOGRAFIA	196

um começo pelo meio

Analogia, base, catarse, culpa, decalque, dialética, falta, fundo, fundamento, hierarquia, história, identidade, ideologia, julgamento, metafísica, moral, mimese, oposição, origem, profundidade, razão, reconhecimento, reflexão, repetição, representação, ressentimento, semelhança, senso comum, significado, sujeito, verossimilhança. Ao longo desta tese procuramos desconfiar e desviar desses termos, ligados a uma racionalidade excludente, que sobrecodifica o mundo, espaço estriado. Em contrapartida, procuramos nos mover entre conceitos e termos afirmativos como *devir*¹, *diferença*², *espaço liso*³, *máquina de guerra*⁴, *multiplicidade*⁵ e *rizoma*⁶. Para Deleuze e Guattari, filósofos que aqui estudamos, a organização é limitante, daí um *corpo sem órgãos*⁷ surge como potência de produção, criação e *desejo*. No entanto, é preciso prudência e “um pouco de ordem para nos proteger do caos”⁸, subvertendo, desse modo, buscas ultrapassadas à identidade e à metafísica, sem abandono, contudo, das diversidades das singularidades.

¹ “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula” (DELEUZE. *Crítica e clínica*, 2011, p. 11).

² Em Deleuze só há repetição da diferença. “O conceito de diferença em Deleuze não diz respeito a essas diferenças empíricas, antes, ele se refere a algo que essa diversidade supõe, a algo que produz essa diversidade e que segue agindo nela” (FORNAZARI. *Deleuze: as diferenças intensivas e a potência do pensamento*, 2023, p. 21).

³ “esta linha mutante sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem começo nem fim, tão viva quanto uma variação contínua” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs Vol. 5*, p. 225).

⁴ Trataremos essa questão no segundo capítulo, *Arte como máquina guerra em Fleabag*.

⁵ “As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 25).

⁶ “O rizoma é um sistema acentrado não hierárquico e não significante” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 43). “um rizoma, ou multiplicidade, não se deixa sobrecodificar” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 24).

⁷ Para margear a inatingível prática do CsO, aliada ao desejo, complexo demais para fechar em uma definição, deixamos as palavras dos filósofos conceituarem o corpo sem órgãos: “Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite (...) É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, vol. 3, p. 12). E logo adiante os filósofos, no intuito de reforçar o caráter afirmativo, e não necrosante, do conceito, questionam: “Mas porque este desfile lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados, posto que o CsO é também pleno de alegria, de êxtase, de dança?” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, vol. 3, p. 13).

⁸ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* 2010, p. 237.

Se tivéssemos uma recaída metafísica, poderíamos fantasiar que Gilles Deleuze (1925-1995) tenha se tornado um fantasma suicida, como ocorreu a Boo⁹, e que de outro plano de imanência possa estar vigiando nossos vícios de linguagem platônicos que travam cortes e fluxos possíveis. Mas antes que o arcabouço conceitual deleuzeguattariano surgisse em meu território, o cinema estava aqui desde que visitamos, eu e mamãe, em uma sala escura, à animação *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) – uma sessão restaurada no início dos anos noventa, não sou tão velha assim. Uns vinte anos mais tarde, devido a um percurso de crítica cinematográfica já em andamento com o trabalho no portal Cinema em Cena, ao longo da graduação cefetiana em Letras, ocorreu a fuga acadêmica para a contemplação da sétima arte, tendo escrito sobre videopoemas de Man Ray (1890-1976) e logo mais uma monografia que tratou de um filme de Ingmar Bergman, *Morangos Silvestres* (1957). A influência do realizador sueco não parou por ali e o título da presente tese homenageia *Mônica e o Desejo*¹⁰ (1953), outro filme de Bergman, que inclusive criou um padre questionador¹¹ em *Luz de Inverno* (1963), citado no capítulo *Fleabergman*.

No mestrado em Estudos de Linguagens, ainda no CEFET-MG, já membra da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema), os estudos continuaram direcionados para investigações e apreciações no campo do audiovisual. O foco da pesquisa mudou para cinema de horror, e foi trabalhado o longa-metragem *O Despertar de Lilith* (2016), da diretora brasileira Monica Demes, que teve como orientador de mestrado ninguém menos que David Lynch¹². A dissertação – cuja epígrafe muito apropriada para apresentá-la na época foi “uma monstruosa colagem

⁹ Boo é a melhor amiga de Fleabag, que será estudada em um dos capítulos. Numa canção, Letrux confessa medos e paranoias semelhantes, mas diferentes, relativas ao que chama “outro plano” metafísico, não sem lançar mão do recurso do humor cotidiano: “Morrer é passear. Quem já foi pode estar vendo a gente aqui... transando, mentindo, usando droga, esquecendo de ligar pra mãe, perdendo tempo com bobagem no *direct*, esquecendo de ligar pra vó”. ESSE FILME QUE PASSOU FOI BOM. Compositora e intérprete: Letrux. In: *Letrux aos Prantos*. São Paulo: gravadora independente, 2020, faixa 12 (4’35).

¹⁰ O título em inglês desta tese (*Summer with Fleabag*) mantém a homenagem à Ingmar Bergman a partir do título do filme *Mônica e o Desejo* como lançado no Reino Unido (*Summer with Monika*), que por sua vez é traduzida do título original (*Sommaren med Monika*). Nos aproveitamos do desejo no título do filme de Bergman, desejo como potência que afeta e move Fleabag – seja o desejo afirmativo, seja necrosante. Ainda que não esteja evidente em todos os momentos da tese, no capítulo final o desejo transborda de forma mais gritante.

¹¹ Assim como o Padre Gato, personagem importante na trama de *Fleabag*.

¹² David Lynch é outro cineasta que influenciaria ainda mais diretamente o percurso desta tese.

em movimento”¹³ – impulsionou o estudo de monstruosidades, mais especificamente, vampíricas. Continua existindo uma intenção de estudar produções cinematográficas de terror e horror nacional – que aparecem em alguns artigos publicados – tema do primeiro projeto de doutorado elaborado, porém explorar outros rizomas artísticos e filosóficos (e menos metafísicos) se tornou importante e inevitável neste momento.

Quando assisti à *Fleabag* pela primeira vez, em meados de julho de 2019, estava provisoriamente presa em um limbo pós mestrado, vivendo de bicos, entrevistas de emprego malsucedidas, muita incerteza, e nessas circunstâncias, ver e rever os episódios se tornou um processo terapêutico. Saber – ou melhor, inventar plasticamente – que *Fleabag* vai olhar em nossos olhos mais uma vez é reconfortante, como um ritornelo. *Fleabag* se tornou uma companhia virtual quase sempre disponível para trocar fracassos e conquistas, para acreditar no amor de novo, para se manter em movimento. Na época, gravamos com o *Feito por Elas* um programa com nossas considerações sobre a série, que não tem uma sinopse¹⁴ ambiciosa. Escrita e atuada por Phoebe Waller-Bridge, adaptada da peça de teatro homônima, *Fleabag* acompanha uma personagem sem nome, um “saco de pulgas” vulgar que sobrevive em Londres até que o amor – por si mesma, por outras multiplicidades que a cercam, e por fim, pela vida – a sustenta de maneira mais afirmativa do que os roubos e flertes que pratica. Acompanhamos tal percurso nômade, em *desastredade*. Sobre a criação da personagem, há um trecho em *Fleabag: The Scriptures*, livro publicado em inglês com o roteiro da série, detalhes do processo de escrita e impressões da criadora, que nos apresenta a personagem:

Eu estava à beira de uma depressão¹⁵. De lá, olhei para o abismo e no fundo estava *Fleabag* olhando para mim, usando batom. A atitude dela. O humor dela. A capacidade dela de resumir uma pessoa e eviscerá-la com uma visão única e brutal é que me levou a escrevê-la. Ela disse o indizível, mas era a verdade, embora inclinada com

¹³ “*A monstrous collage in movement*”, trecho da música “*Chromatic Chimera*”, do UneXpect.

¹⁴ A sinopse limita o conteúdo de um filme ou série, e não nos interessa, visto que “o verdadeiro tema de uma obra não é o assunto tratado” (DELEUZE. *Proust e os signos*, 2003, p. 45).

¹⁵ “Nesse momento eu sinto que as frases absurdas dão uma grande vontade de chorar. Mas o absurdo da frase falará por mim. Estou no fundo de uma depressão *sem fundo*”. Descobrimos essa passagem – *sem fundo* – na breve narração que abre um disco de duas cantoras *drag queen* brasileiras. SARA (Trecho da Carta a Mário de Sá-Carneiro/Fernando Pessoa). Intérpretes: SARA E NINA. Composição: Fernando Pessoa. In: *MINHAS MULHERES TRISTES – Uma ode furiosa ao samba-canção*. São Paulo: dist. Tratore, 2023, faixa 1 (0’23).

*crueidade*¹⁶. Ela estava com seu casaco de dor enrolado em um coração partido. A amarga autora de sua própria tragédia. A culpa foi dela. Ela não podia reclamar, não podia culpar ninguém. Ela não sentiu pena de si mesma e não atribuiu suas falhas a nenhum evento ou provação que experimentou. Um dia ela acordou com uma plateia observando-a e fez a única coisa que podia... ela fez um show¹⁷ (tradução nossa).

Em 2020, como aluna regular do doutorado em Estudos de Linguagens, ainda no CEFET-MG, assistimos presencialmente a algumas aulas antes que o mundo pandêmico se fechasse. Logo essas aulas se tornariam remotas e imprescindíveis para uma sobrevivência saudável, na medida do impossível, em casa com muita saudade do Bandeirão. Além das disciplinas cursadas, em especial “Desejo, Política e Poesia”, participamos do Grupo de Estudos Literatécnica, bem como de leituras dominicais do filósofo Espinosa, na versão de Deleuze. Todas essas experiências foram ministradas pelo professor doutor João Batista Santiago Sobrinho, que ajudou a elaborar os muitos rizomas entre *Fleabag* e a filosofia deleuzeguattariana. Em meio a isso, a companhia de *Fleabag* se tornou ainda mais constante, e montamos um puxadinho, ou *spin off*, em nosso agora finado *podcast*, espaço virtual para comentar episódio por episódio: o *Fleabag por Elas*¹⁸. Assim, a série e a filosofia de Deleuze ganhavam cada vez mais espaço nesse território pandêmico, ajudando a manter uma busca por uma vida afirmativa. Sobrevivemos, não há tempo para interromper o fluxo. Foi primordial para a realização desta pesquisa o financiamento, a bolsa de estudos fornecida a princípio pela instituição CEFET-MG e posteriormente pela CAPES. Ao longo da escrita da tese, em agenciamento¹⁹ coletivo, foi adotada a primeira pessoa do plural (“nós”), em consonância com a multiplicidade e a intenção de redução do

¹⁶ Aqui já aparece o termo *cruel*, que retomaremos quanto ao *Teatro da Crueldade* de Artaud.

¹⁷ “I was teetering on the edge of a depression. From there I looked down into the abyss and at the bottom of it was Fleabag looking up at me, in lipstick. Her attitude. Her humour. Her ability to sum a person up and eviscerate them with a single, brutal insight is what drove me to write her. She said the unsayable, but it was the truth, albeit bent with cruelty. She was in her custom-tailored coat of pain wrapped around a broken heart. The bitter author of her own tragedy. It was her fault. She could not complain, she couldn’t blame it on anyone. She didn’t feel sorry for herself and she didn’t attribute her flaws to any one event or ordeal that she had experienced. One day she woke up with an audience watching her so she did the only thing she could... she put on a show” (WALLER-BRIDGE. *Fleabag: The Scriptures*, p. 407). Como visto na minha apresentação textual na qualificação, não consigo ler esta parte em voz alta sem chorar.

¹⁸ não me bastou produzir um *spin off* com 12 episódios, o *podcast Fleabag por Elas*, todo dedicado à série... eu escrevi uma tese.

¹⁹ Os conceitos mudam em Deleuze, e máquina desejante passa a se chamar agenciamento.

hábito de dizer “eu”, presente em estudos deleuzeguattarianos”²⁰. Nesta filosofia do devir, é preciso só um pouco de “eu”²¹, não se trata de um sujeito fixo, ou pivotante, mas de uma multiplicidade. O pensamento deleuziano passa pela apropriação de conceitos de outros filósofos. Roberto Machado assim analisa o processo de criação:

se Deleuze integra algum pensamento dos outros à sua filosofia – e ele está sempre fazendo isso –, é porque com ele ou a partir dele se torna possível afirmar a diferença, pensar sem subordinar a diferença à identidade. Quanto à filosofia, é o que acontece principalmente com os conceitos nietzschianos de vontade de potência, niilismo e eterno retorno, com os conceitos bergsonianos de multiplicidade, atual e virtual, gênese, atualização, duração, com os conceitos espinosistas de intensidade, expressão, imanência, univocidade; mas, além desses filósofos, os estoicos, Leibniz, Foucault etc. também são objeto desse “roubo” de conceitos²².

Esse “roubo” de conceitos de outros filósofos, principalmente de Nietzsche, de Bergson e de Espinosa faz rizoma com os roubos praticados por Fleabag na série, em processo semelhante de apropriação de conceitos para criação de pensamento, noção essa que será explicitada no primeiro capítulo. Se tomamos Fleabag como uma multiplicidade sem nome, ela não “é” um ser identitário, ela pratica roubos afirmativos de outras multiplicidades em cena e isso não a afeta como singularidade, pois não há a formação de um sujeito pivotante, mas sim, em devir. Na busca por mais leituras de comentadores deleuzeguattarianos que ajudem a multiplicar a potência dos afetos alegres, chegamos ao livro *Cartografia Sentimental*, em que Sueli Rolnik cria um roteiro de indagações que pode ter alguns trechos apropriados como guia para responder às questões elaboradas no desenvolvimento da pesquisa:

²⁰ “O enunciado é o produto de um agenciamento, sempre coletivo, que põe em jogo, em nós e fora de nós, populações, multiplicidades, territórios, devires, afetos, acontecimentos” (DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 65). Ou ainda: “Não existe enunciado individual. (...) Todo enunciado é produto de um agenciamento maquínico, de agentes coletivos de enunciação (multiplicidades)” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 65-66). Para Daniel Lins, esse “nós” funciona como a terceira pessoa do acontecimento: “É curioso como Deleuze e Guattari, ao definirem o corpo sem órgãos, empregam a terceira pessoa. Ora não fazem para fugir, mas para transcender a semântica, a doxa travestida em pensamento desencarnado. A terceira pessoa deve, nesse contexto, ser compreendida como o “a gente”, o “nós”, a terceira pessoa do acontecimento” (LINS. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*, 1999, p. 59).

²¹ Deleuze e Guattari ressaltavam que o “eu” é uma invenção da psicanálise.

²² DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 9.

Que linhas do desejo predominam na existência que está sendo cartografada? (...) A que principais perigos tais estratégias expõem esta vida? (...) Quanto esta vida se mistura, se é que se mistura? O quanto ela faz agenciamentos e de que tipo? De que afetos ela é capaz? (...) [e ainda rumando para um percurso espinosano]²³: Que encontros a entristecem, ameaçando sua potência? Quais são os seus alimentos e quais os seus venenos? (...) Que intensidades estão pedindo sentido, que rupturas pedindo língua para a criação de territórios? Quais saídas dá para inventar neste contexto? (...) O quanto dá para esta vida se desterritorializar nesse momento, sem que corra o risco de se ver demasiadamente fragilizada?²⁴.

Assim, o trabalho tem a intenção de incorporar os conceitos de Gilles Deleuze e Félix Guattari para tratar dos agenciamentos da trama da série *Fleabag*²⁵ (2016-2019), criada por Phoebe Waller-Bridge²⁶, em um movimento de desvio de um pensamento ainda muito contaminado pelo platonismo. Os paradoxos da filosofia deleuzeguattariana em uma rede conceitual fluida foram abraçados para expressar intensidades abertas, múltiplas – sobretudo da protagonista, a figura estética Fleabag. Acontece entre os campos filosófico, midiático, tecnológico e literário, visto que pretendemos estabelecer relações entre conceitos da filosofia e um produto da mídia televisiva. O universo de *Fleabag* ocupa dois suportes, do teatro para o audiovisual: o programa de televisão é adaptado do monólogo homônimo escrito por Waller-Bridge para uma peça apresentada em Edimburgo em 2013. Desse modo, ocorreu uma expansão da tecnologia a partir da peça de teatro, a qual Waller-Bridge adaptou e desenvolveu a ideia para a TV e cuja primeira temporada foi transmitida pela BBC Londres em setembro de 2016. Dado o sucesso da peça e da série, mais material foi escrito pela criadora para a produção da segunda temporada, que apenas foi ao ar

²³ Comentário nosso.

²⁴ ROLNIK. *Cartografia Sentimental*, 2006, p. 225-227.

²⁵ Produzida pela BBC London, no Brasil o acesso é pelo *streaming* da Amazon Prime Video. O título da série refere-se a um “saco de pulgas”, em tradução literal do inglês, algo menor, de baixa qualidade, que não presta. Há uma diferenciação entre Fleabag personagem e *Fleabag* série, grafada no texto em itálico, marcações ambíguas que às vezes se confundem. É curioso notar que o filósofo se diz fascinado por animais microscópicos, como pulgas e carrapatos: “ser uma pulga de mar, que ora salta e vê toda a praia, ora permanece com o nariz enfiado sobre um único grão” (DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 89-90).

²⁶ Phoebe Waller-Bridge nasceu em 1985, em Londres, onde se formou em atuação. Em 2015 participou de uma temporada de *Broadchurch*, série protagonizada por Olivia Colman (a madrastra de Fleabag). Em 2016, escreveu e protagonizou outra série chamada *Crashing*, pelo qual foi indicada ao BAFTA como talento estreante. Logo em seguida trabalhou na adaptação da peça *Fleabag* para a TV. A primeira temporada teve 6 indicações no BAFTA (Phoebe ganhou Melhor Atriz em programa de comédia), já a segunda temporada, em 2019, teve 11 indicações ao Emmy e ganhou os prêmios de Melhor Elenco, Melhor Fotografia, Melhor Roteiro, Melhor Direção, Melhor Atriz e Melhor Série.

quase três anos depois, em 2019. *Fleabag* funciona como uma figura estética²⁷ (isto é, um composto de *afectos e perceptos*²⁸), uma singularidade, e, como tal, rizomaticamente se expressa. A lógica da série *Fleabag* desafia a dialética ao não estabelecer uma personalidade para a personagem, que nunca é encaixada em uma definição, dada a complexidade dessa multiplicidade. No processo de estudar a dinâmica da série e relacioná-la à filosofia deleuze-guattariana, surgem algumas perguntas: Quando os desejos que impulsionam *Fleabag* levam a personagem a afectos alegres ou a afectos tristes? Os acontecimentos são capazes de aumentar ou diminuir a potência de agir da personagem? Potência é definida por Deleuze como o poder de afetar e de ser afetado, a conexão de uma força com outras²⁹. Nesse sentido, inspirado pela obra de Espinosa, Deleuze afirmava que os afectos tristes “diminuem nossa potência de agir. O tirano, o padre, os tomadores de almas, têm necessidade de nos persuadir que a vida é dura e pesada (...). Não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros (...) afetar-se de alegria, multiplicar os afetos”³⁰. A escrita desta tese está contaminada pelo conteúdo e pelo vocabulário rizomático usado nas aulas sobre Deleuze e Guattari, em maior parte pandêmicas. Paul Preciado nos entenderia:

Falamos uma outra linguagem. Eles dizem representação. Nós dizemos experimentação. Eles dizem identidade. Nós dizemos multidão. Eles dizem controlar a periferia. Nós dizemos mestiçar a cidade. Eles dizem dívida. Nós dizemos cooperação sexual e interdependência somática. Eles dizem capital humano. Nós dizemos aliança multi-espécies. Eles dizem carne de cavalo nos nossos pratos. Nós dizemos montemos nos cavalos para fugir juntos do abatedouro global. Eles dizem poder. Nós dizemos potência. Eles dizem integração. Nós dizemos código aberto. Eles dizem homem-mulher, Branco-Negro, humano-animal, homossexual-heterossexual, Israel-Palestina. Nós dizemos você sabe que teu aparelho de produção de verdade já não funciona mais (...). Eles dizem crise, nós dizemos revolução³¹.

²⁷ “A figura estética não sabe como conter o desejo” (SOBRINHO, Macaco-homem-desregulado, 2023, p. 73).

²⁸ “O afecto não ultrapassa menos as afecções que o percepto, as percepções. O afecto não é a passagem de um estado vivido a um outro, mas o devir humano do homem” (DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia*, 2010, p. 204).

²⁹ DELEUZE. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, 2018b, p. 203.

³⁰ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 74-75.

³¹ *Nós dizemos revolução*, por Paul B. Preciado. Publicado em 20 de março de 2013 no Caderno “Culture” do Jornal Libération. Tradução Bárbara Szaniecki. Disponível em: <https://clinicand.com/nos-dizemos-revolucao-por-paul-b-preciado/>. Acesso em: 28. jan. 2024.

Quanto à distribuição textual, no primeiro capítulo introduzimos a multiplicidade “saco de pulgas” que é Fleabag, então partimos para a noção de *desastredade*, elaborada em conjunto com o professor Dr. João Batista Santiago Sobrinho. Por fim, apresentamos as relações mais próximas à Fleabag, sendo essas a família, composta por pai, irmã e madrasta, e Padre Gato³², figura estética pela qual Fleabag se apaixona. No segundo capítulo, *Arte como máquina de guerra em Fleabag*, pensamos como a personagem se *desastrea* para sobreviver em meio ao sistema capitalista³³, com o qual o desejo constantemente se choca. Daí percorremos as diversas manifestações artísticas percebidas na série, máquinas de guerra, passeando desde a música (primeira arte) até a fotografia (oitava arte), porém nos dedicando mais à escultura (quarta arte).

O terceiro capítulo, “*Memória, eu te odeio*”, precisou ser nomeado por essa forte citação de Deleuze e Guattari, pois consideramos a memória como uma questão delicada, e que, portanto, numa abordagem tradicional metafísica e ligada à identidade fugiria ao escopo de nossos estudos. A memória passa primordialmente pela criação, por um desejo que não é falta, reconhecimento platônica, mas produção, neste caso produção de inconsciente. Acima disso, a memória causa afetos tristes, como visto na trajetória de Fleabag. Aqui Jacques Derrida e Walter Benjamin fazem aparições (*cameos* ilustres), cedendo mais território para o *Bergsonismo*. Por fim, no quarto e último capítulo, tratamos o corpo físico de Fleabag em cada iminência de desnudamento. Os subtítulos desta última parte são tão sujos e subversivos quanto as atitudes e falas da protagonista – afinal, escrever “eu” seria muito mais obsceno do que escrever “cu” nesta tese. Esperamos que o caos da escrita devesse afirmativo.

³² Como lembrou o prof. João Santiago, “Padre Gato, não diz respeito a um devir-gato do padre, mas um gosto muito suspeito da enunciação coletiva desse experimento”. Chamamos assim o padre em tradução livre para “*Hot Priest*”, como foi adjetivado pelo público apreciador da série, fato reconhecido por Phoebe Waller-Bridge em uma entrevista. A tradução usada na tese presta ainda homenagem ao personagem Padre Gato, interpretado por Fausto Fanti (1978-2014), em uma das esquetes do programa *Hermes e Renato* (1999-2015), exibido na emissora MTV. “No Confessionário” e outras canções propõem uma sátira debochada explícita a padres cantores como Padre Marcelo Rossi e Padre Fábio de Melo, muito populares no Brasil. Disponível em: <https://youtu.be/hiVQu6vAH6U?si=dNgfrGDWf3zDuXZp>. Acesso em: 31. jan. 2024.

³³ Houve uma tentação e uma tentativa de escrever os neologismos *capetalismo*, *capetalista*, como substitutos irônicos e mais adequados, ainda que com carga metafísica, para nomear o sistema podre vigente, criticado durante toda a obra dos filósofos Deleuze e Guattari.

CAPÍTULO 1: SACO DE PULGAS

“Vemos muitas pessoas desfilando hoje e gritando:
Viva a castração, pois é o lugar, a Origem e o Fim do
desejo! Esquece-se o que há no meio”³⁴

Neste movimento filosófico que se afasta dos extremos da origem e do fim e busca se aproximar do desejo, trataremos as questões de *Fleabag* a partir do meio³⁵. Partimos do conceito de *desastredade* na série, cuja protagonista não tem um nome próprio pelo qual é chamada. Trataremos em seguida a questão deste caráter inominável³⁶ da personagem, um “saco de pulgas”. “A questão suscita pensarmos Fleabag como multiplicidade inserida no espaço estriado de uma instituição familiar como vimos no tópico: *Onde está Claire?* Por fim, este corpo singular encontra outro corpo, o do Padre Gato, e encerra este capítulo a seção *Em nome do Padre*³⁷.

1.1 A *desastredade* de *Fleabag*

Podemos pensar em uma tendência de *Fleabag* ao fracasso. “Fracassar, perder, esquecer, *desconstruir*, desfazer, ‘inadequar-se’ (...) podem oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de *ser no mundo*”³⁸. Da suspeita desse fracasso estético da protagonista, uma espécie de decadência *glamourosa*³⁹, passamos à criação do conceito também afirmativo da *desastredade*. Nomeada por esse neologismo, a *desastredade* funciona como uma espécie de mapa cartográfico desterritorializado para as investigações sobre o comportamento subversivo de *Fleabag*. Corroborado pela filosofia deleuzeguattariana, foi elaborado em conjunto com o professor doutor João Batista Santiago Sobrinho

³⁴ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 59-60. A castração reaparece ao longo da tese e a trabalhamos aqui não no sentido psicanalítico, mas a partir do conceito reapropriado por Deleuze e Guattari.

³⁵ “O interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio. (...) Pensam em termos de futuro ou de passado, mas o passado, e até mesmo o futuro, é história” (DELEUZE, *Sobre o Teatro*, 2010, p. 34).

³⁶ “O *inominável* (...) é o contrário da falta, pois nele o vazio é pleno, confunde, provoca gritos de histeria, embaralha o senso comum, pois torna possível, pela força e pela violência, a emergência da palavra” (LINS, *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*, 1999, p. 60).

³⁷ Por traçar um plano mais panorâmico, ao apresentar os personagens e a lógica da série, o uso de imagens apenas se intensifica nos capítulos posteriores.

³⁸ HALBERSTAM. *A arte queer do fracasso*, 2020, p. 7. Utilizamos essa citação ainda que Deleuze não trabalhe com “desconstrução” e que aqui não seria “*ser no mundo*”, mas *devenir*.

³⁹ *Décadence avec élégance*, como canta Lobão, citando Baudelaire.

tendo em vista alcançar o composto de *desastredade*, um composto de afetos e perceptos, operado singularmente por Fleabag. E pelo que vemos, essa é uma ação que a constitui enquanto tal, isto é, enquanto anarquia coroada, não em sua culminância num corpo sem órgãos, mas em vizinhança com ele. O desastre *fleabaguiano* não se trata do desastre, nem da catástrofe ou do sinistro. Os desastres provocados pela personagem, são, em suma, aquilo que nela mais afirma a vida. Pois assim, como o próprio movimento da vida, ela é *desajustável* à normopatia, em que pese a máquina de gravidade computando, homogeneizando os movimentos. Nesse sentido, então, o desastre, a *desastredade* é uma prática desejante imanente de um percurso que foge à toda castração, mas não apenas foge – cria saídas – como também, mesmo que por alguns segundos, é um afeto que causa um ruído no espaço organizado. Esse ruído, *desastrante*, de uma desastrada figura estética, *destabiliza*⁴⁰ agenciamentos estriados, criando possibilidades para espaços lisos e trincamentos nos espaços estriados. A *desastredade* é parte das multiplicidades da singularidade *fleabaguiana*. Nesse sentido, se o desejo como produção, conforme Deleuze e Guattari, é o próprio revolucionário, e em excesso, Fleabag mantém um filtro mais aberto desse desejo em que o corpo, esse ilustre desconhecido, mesmo não sabendo o que pode, ele pode. Mas, há um limite e uma prudência, pois, o excesso pode romper o limite – o corpo sem órgãos, CsO⁴¹, o máximo de desorganização e consequentemente provocar efetivamente um desastre terrível. Após agir em *desastredade*, vemos a personagem imediatamente ser afetada por rubores – potências do falso que logo se dissipam – de uma teatralidade, como escape ao que em sua *desastredade* afetou o *socius*, pois efetivamente ela continuará em *desastredade*. Para tanto, ela utiliza de máscaras infinitas, caretas, risos, linguagens e todo um repertório humorístico, infantil, despudorado, e outra vezes parece um animal, um animal pego no flagra, ou em *desastredade*. Mas, a singularidade se percebe quando ultrapassou o limite, se disso é capaz, procura eticamente uma reparação, se ainda houver tempo. Referimo-nos à maneira com que age com sua amiga Boo, que morre sem que ela pudesse se explicar a ela. Há na *desastredade* como em tudo na vida, o “perigo que leva ao perigoso”⁴². Mas o que ela pretende é provocar sismos (movimentos nos territórios, nas placas rochosas pivotantes dos territórios), o que permite, mesmo enquanto um balbucio, *destabilizar* as perspectivas pivotantes, arbóreas, sedimentadas, hierárquicas. A *desastredade* é o próprio desejo de uma figura estética estrangeira ao *socius* por onde transita nomadicamente, sendo sempre outra e avessa ao decalque. A *desastredade* é o próprio desastre e o próprio contínuo de corte e fluxo de Fleabag, em sua ação desterritorializante, ou seja, por onde passa ela desestabiliza os corpos do mundo organizado⁴³.

⁴⁰ Mantivemos *destabilizar* em lugar de desestabilizar, como escrito pelo prof. João Santiago.

⁴¹ CsO, abreviação para a noção de corpo sem órgãos, será utilizada em alguns momentos.

⁴² SOBRINHO, *Macaco-homem-desregulado*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2023.

⁴³ SOBRINHO, Do conceito de *desastredade*, elaborado para a tese e que nela será publicado com exclusividade.

A noção de *desastredade*⁴⁴ toma o desastre afirmativo como condição que guia as atitudes de Fleabag. A protagonista “foge à toda castração, mas não apenas foge – cria saídas”, quase sempre correndo, abrindo espaços lisos e criando linhas de fuga⁴⁵ em ambientes estriados. Ela corre para a entrevista com o gerente bancário⁴⁶, corre para se exercitar em um cemitério⁴⁷, corre para substituir a estatueta quebrada pela estatueta roubada⁴⁸, corre para entregar o fagote para Jake⁴⁹, corre... Correr é uma estratégia para momentos que não são de enfrentamento, nos quais é preciso se afastar de afetos tristes. Ao falar sobre o corpo, “esse ilustre desconhecido, mesmo não sabendo o que pode, ele pode”, nos remetemos à questão do filósofo Espinosa. A amiga de Fleabag, Boo, se torna um fantasma, fantasma não sobrenatural, mas mnemônico, ainda que evoque uma carga metafísica recognitiva quando tem sua existência acessada por recursos a que chamamos memória.

“A *desastredade* é o próprio desejo”, assim, a noção faz rizoma com a prática do corpo sem órgãos. Acompanharemos o desastre afirmativo dessa “figura estética estrangeira ao *socius*⁵⁰ por onde transita nomadicamente, sendo sempre outra e avessa ao decalque”. Com efeito, há uma admiração deleuzeguattariana pela indisciplina fundamental do guerreiro. O erro seria um falso problema e “as pessoas erram”⁵¹ é uma frase dita na série tanto por Boo quanto pelo gerente bancário, um convite que aparece como agenciamento, não reconhecimento, não culpabilização. Por meio do erro, “o romance atingiu sua perfeição quando tomou por personagem um anti-herói, um ser absurdo, estranho e desorientado que erra continuamente, surdo e cego”⁵². Os principais momentos em que funciona a noção de *desastredade* que permeia as relações de Fleabag são as ocasiões em que a personagem quebra algo,

⁴⁴ Como observou o prof. Josué Godinho na qualificação, não devemos entender a *desastredade* como uma *chave de leitura* para a série, esse conceito literário é recognitivo.

⁴⁵ “Quanto às linhas de fuga, estas não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir (...). Nada de imaginário nem de simbólico em uma linha de fuga. Não há nada mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 3, 2012a, p. 85).

⁴⁶ A entrevista com o gerente bancário ocorre no episódio piloto da série.

⁴⁷ No terceiro episódio da primeira temporada, Fleabag corre em um cemitério.

⁴⁸ No terceiro episódio da segunda temporada, Fleabag corre para substituir a estatueta.

⁴⁹ No quinto episódio da segunda temporada, Fleabag corre para entregar o fagote para Jake.

⁵⁰ “Codificar o desejo – e o medo, a angústia dos fluxos descodificados – é próprio do *socius*” (DELEUZE; GUATTARI. *O Anti-Édipo*, 2011c, p. 185).

⁵¹ “People make mistakes” (*Fleabag: the Scriptures*, S01E06, p. 190).

⁵² DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 88-89. E aqui podemos lembrar do cego mascando chicletes no conto “Amor”, de Clarice Lispector.

nesse caso não a quarta parede, mas objetos importantes na trama, signos, dissociados de significado. Fleabag deliberadamente quebra taças de espumante⁵³ (Imagem 1), as quais foi obrigada a servir aos convidados em um evento de arte da madrasta, desorganizando afetos. Em outro momento, um troféu que “parece um espermatozoide”⁵⁴ é quebrado por Fleabag⁵⁵ (Imagem 2), porém acidentalmente. Ou seja, mesmo quando não intenciona quebrar algo, as mãos dela escorregam. Fleabag, agente caótica em *desastredade*, desestabiliza *hierarquias*, cumprindo assim a principal função de uma obra de arte, afectar. Quanto à hierarquia:

ela se dissolve na medida em que, em vez de medir os seres segundo seus limites e a partir de sua proximidade ou distanciamento em relação a um princípio ou fundamento, se consideram as coisas do ponto de vista da potência, não em termos de graus absolutos de potência, mas em termos da capacidade de um ser ir ao extremo daquilo que pode, ultrapassar seu limite próprio, realizar seu ‘salto’. O limite agora é entendido não como limitação, mas como um ponto a partir do qual o ser se desenvolve. Como esse limite é relativo ao grau de potência próprio a cada ser, segue-se que ele é a mesma medida para todas as coisas, no sentido de que é o máximo próprio para cada ser. Assim, todas as coisas participam igualmente do ser, que está presente em todas elas imediatamente, sem mediação. Não há, portanto, uma hierarquia entre os seres, mas uma anarquia que permite a cada um desenvolver até o fim a sua potência. Nenhuma coisa, grande por ou pequena, participa mais ou menos do ser, nenhuma o recebe por analogia, o menor torna-se igual contanto que não esteja separado daquilo que pode⁵⁶.

Na passagem, Fornazari explica como Deleuze desmonta a metafísica lógica da hierarquia com o argumento da potência, e conclui, exaltando outros conceitos, em especial uma expressão que utilizamos em nossa *desastredade* em Fleabag, a *anarquia coroada*: “Apenas como efeitos de superfície existem a semelhança, a analogia, a oposição e a identidade, porque a diferença é multiplicidade, devir e caos, com suas distribuições nômades e sua anarquia coroada”⁵⁷.

⁵³ Fleabag quebra taças de espumante no último episódio da primeira temporada.

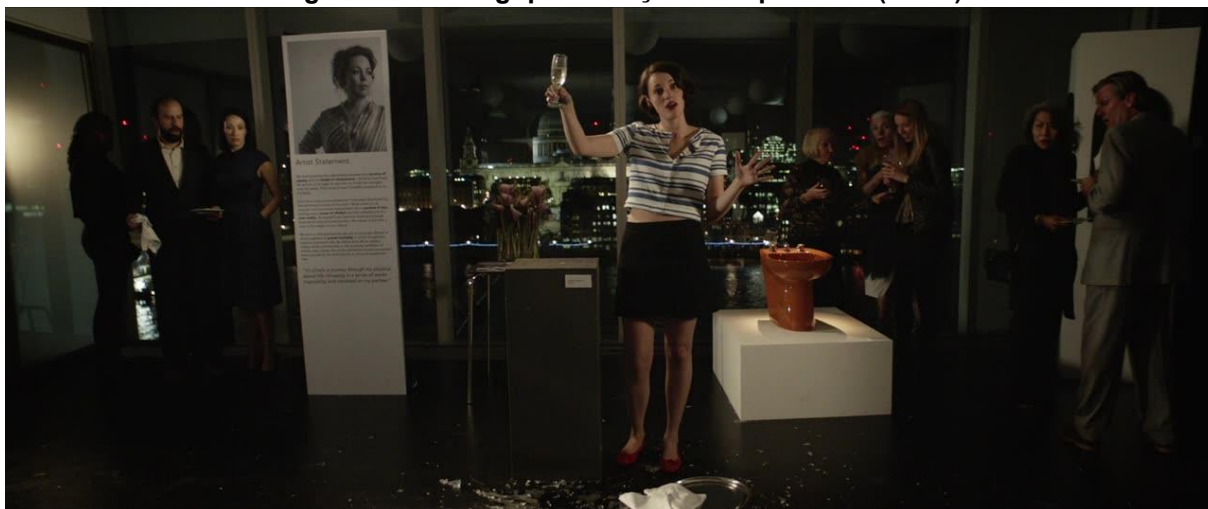
⁵⁴ “It’s perfect, it looks like a sperm” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E03, p. 283).

⁵⁵ Fleabag quebra um troféu no terceiro episódio da segunda temporada.

⁵⁶ FORNAZARI. *Deleuze: as diferenças intensivas e a potência do pensamento*, 2023, p. 49.

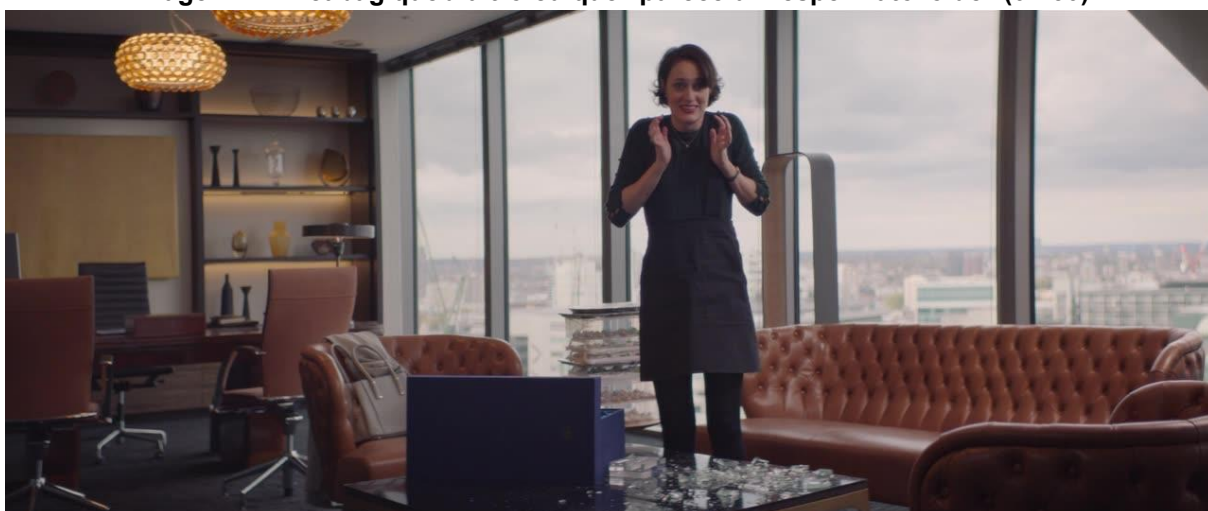
⁵⁷ FORNAZARI. *Deleuze: as diferenças intensivas e a potência do pensamento*, 2023, p. 51.

Imagem 1 – Fleabag quebra taças de espumante (13:05)



Fonte: *Frame* do episódio 6 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 2 – Fleabag quebra troféu que "parece um espermatozoide" (02:30)



Fonte: *Frame* do episódio 3 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Quanto às “máscaras infinitas, caretas, risos” de Fleabag, mencionadas no conceito de *desastredade*, cabe pensar na concepção de *riso* oferecida por Berson, que se propõe a questionar mais do que “encerrar numa definição a fantasia cômica”:

Que haverá de comum entre uma careta de bufão, um trocadilho, um quadro de teatro burlesco e uma cena de fina comédia? (...) evocando em sonho visões logo aceitas e compreendidas por uma sociedade inteira, acaso a fantasia cômica não nos informará sobre os processos de trabalho da imaginação humana (...) social, coletiva, popular?⁵⁸

⁵⁸ BERGSON. *O RISO: ensaio sobre a significação do cômico*, 1983, p. 6.

Além dessas manifestações mais nítidas do conceito de *desastredade*, que se dá inclusive em quebras físicas e violência estética⁵⁹, ao longo de toda série o comportamento da personagem é marcado por essa errância afirmativa que aqui apresentamos, especialmente em outras relações familiares. Faz parte do território da autora os outros territórios por ela criados, e assim, outras quebras físicas e comportamentais podem ser observadas na criação de Phoebe Waller-Bridge. Nesse sentido, outro exemplo de *desastredade* se dá na minissérie *Crashing* (2016)⁶⁰, produção audiovisual anterior à *Fleabag* e na qual ela também foi roteirista e atriz. Além da iminência de desnudamento, em *Crashing* também já temos a característica da escatologia⁶¹ *desastrante* que acompanha *Fleabag*, nas muitas piadas que envolvem necessidades fisiológicas, banheiros e papel higiênico.

Há acontecimentos que ligam a *desastredade* a uma violência estética e afirmativa, especialmente na cena do jantar, que abre a segunda temporada de *Fleabag*. Na ocasião, exausta de manter a calma e a sobriedade diante da família, *Fleabag* agride o cunhado Martin com um soco no rosto. Ela não pôde mais guardar a raiva, que externaliza em outro corpo, e dessa agressividade devem muitas situações cômicas. Uma violência afirmativa, para Deleuze, é algo que desorganiza e faz pensar, como um corpo sem órgãos. No processo de saída da metafísica, o espaço liso é criado, uma temporária “liberdade” é conquistada, mas as margens dele continuam estriadas⁶². *Fleabag* é uma força desejante e por isso mesmo, desorganizante, um corpo sem órgãos, uma ameaça, portanto, à organização.

⁵⁹ No filme *Crash* (1996), de David Cronenberg, o desejo é ligado à acidentes automobilísticos.

⁶⁰ *Crashing* é uma série original da Netflix disponível via *streaming* no Brasil. O caráter do desastre já aparece no título *Crashing*, que em tradução livre pode ser assimilado como “quebrando”, gerundismo que remete ao estado da construção habitada pelos personagens: um prédio caindo aos pedaços, assim como se encontram todos eles, quebrados e instáveis.

⁶¹ Há também um flerte com uma estética escatológica em Artaud, especialmente em um poema transcrito de uma transmissão radiofônica, chamado *A Busca da Fecalidade* – que soa como um debochado parônimo para uma “busca da felicidade”, tema que uma breve busca aponta ser de interesse à filosofia de Kant: “Onde cheira a merda cheira a ser” (ARTAUD, Antonin. *Para acabar com o juízo de Deus e outros escritos*). O poema revela ainda uma crítica ao *ser*, e segundo Daniel Lins, essa *fecalidade* “não atesta o amor pela escatologia, mas a negação de uma ontologia centrada no identitário, no Uno, no Absoluto (...). Para Artaud, ‘Viver é eternamente se sobreviver remastigando seu eu de excrementos, sem nenhum medo de sua alma fecal’” (LINS, Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos, 1999, p. 7-9). Tanto os desnudamentos quanto a questão da escatologia serão expostos no capítulo sobre corpo.

⁶² O espaço liso e o estriado não são puros, sempre se misturam: “o estriado não chega a seu ideal de homogeneidade perfeita sem que esteja prestes a produzir novamente o liso” (...) “as passagens entre estriado e liso são a um só tempo necessárias e incertas e, por isso, tanto mais perturbadoras” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 5, 2012c, p. 211-217).

1.2 Um “saco de pulgas” inominável

Fleabag (Phoebe Waller-Bridge)⁶³ não carrega o peso de um nome⁶⁴ – que pressupõe um significado – nem de um sobrenome, visto que o nome da família também é omitido na trama da série. Desse modo, a protagonista não se enquadra em uma denominação filial⁶⁵, ou familiar, e dada a multiplicidade rizomática que é como personagem, torna-se, assim, inominável. Ser inominável junta-se ao complexo de coisas que faz de Fleabag um ser desejante, e assim, foge às demarcações, como uma figura da desorganização, singularidade escorregadia, em movimento, figura estética em constante excesso dentro de um *socius*, conservador portanto, que pode ser a família, o bairro, o país, a Terra, etc.

Há uma diferenciação entre Fleabag personagem e *Fleabag* série, grafada no texto em itálico. *Fleabag*, por ser o nome da série, passa a ser o nome da personagem, assim ela se torna conhecida e nomeada pelo público e carrega uma carga de multiplicidade, e por isso o adotamos como nome da personagem nesta tese. Com efeito, este nome não existe nem funciona dentro da série, o que a desfilia, também aí, das nomeações recognitivas. Tal apelido a dissolve numa multiplicidade: um “saco de pulgas”, em tradução literal do inglês para *fleabag*⁶⁶, algo menor, de baixa qualidade. É curioso notar que no *Abecedário de Deleuze*, o filósofo se disse fascinado por animais microscópicos, como pulgas e carrapatos⁶⁷. O *menor* interessava a Deleuze e Guattari, visto que “menor” qualifica “as condições revolucionárias de toda

⁶³ Os nomes dos atores serão citados entre parênteses depois dos nomes dos personagens.

⁶⁴ Ao visitar um convento na cidade de Vila Velha, por acaso, foi possível ouvir um padre pregando, durante uma missa, que “Deus não tem um nome próprio”. Tal pregação não quer dizer algo afirmativo, mas sim, devém da intencionalidade da religião em estabelecer um caráter absoluto, o topo da hierarquia é reservado para a deidade metafísica. Porém como nos lembra Artaud, é preciso “acabar com o juízo de Deus”.

⁶⁵ Artaud “nega o começo, ele atesta uma origem sem filiação, sem nostalgia (...) inaugura um ser sem origem que foge das categorias familiares (...) fora da ‘organização das coisas’, fora do papai-mamãe. Artaud cria assim uma escrita e uma língua sem origens: nem nome do pai nem nome da mãe. O auto-engendramento é a invenção positiva do devir-esquizofrênico, fora da camisa-de-força da filiação e da espeleologia que transformam a origem numa prisão identitária” (LINS, *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*, 1999, p. 52-54).

⁶⁶ O termo, cuja primeira ocorrência em dicionário data de 1805, assim aparece no dicionário Oxford: “*fleabag*, *n.* A shabby, dirty, disreputable, or unattractive person”, ou seja “uma pessoa maltrapilha, suja, desonrosa ou pouco atraente” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=fleabag>. Acesso em: 27. jun. 2024.

⁶⁷ “É verdade que sou fascinado por bichos como as aranhas, os carrapatos, os piolhos. É tão importante quanto os cachorros e gatos” (DELEUZE; PARNET. *O abecedário de Gilles Deleuze*, 1988, p. 3). Na versão em inglês, “pulga” (*flea*) aparece na fala de Deleuze: “*It’s true that I am fascinated by animals like spiders, ticks, FLEAS... They are so important as dogs and cats*”.

literatura no seio daquela que se chama grande (ou estabelecida)”⁶⁸. A pulga (“*flea*”) literalmente um animal *menor*, é usada por Deleuze como exemplo de devir animal:

Só se dirige ao animal no homem. (...) Devir animal, com a condição de o animal, rato, cavalo, pássaro ou felino, tornar-se ele próprio outra coisa, bloco, linha, som, cor de areia – uma linha abstrata. Pois tudo o que muda passa por essa linha: agenciamento. Ser uma *pulga* de mar, que ora salta e vê toda a praia, ora permanece com o nariz enfiado sobre um único grão. Saiba apenas que animal você está se tornando, e sobretudo o que ele se torna em você⁶⁹.

Cabe observar os agenciamentos, as linhas de forças que envolvem Fleabag em inumeráveis relações. Nesse sentido, a protagonista se afasta da ideia de sujeito⁷⁰, de indivíduo, isto é, um ser não dividido, e faz circular diversos elementos em si mesma, e pensá-la como indivíduo pivotante seria incompatível diante da multiplicidade da figura estética Fleabag. O fato de não termos acesso na série ao nome filial ou familiar da protagonista, é algo que a torna mais “livre”⁷¹, ao passo de uma multiplicidade que atinge infinitas e complexas possibilidades imanentes que difere dos espaços metafísicos, assim como do pensamento freud-laciano. Ressalvamos que esses pensamentos cognitivos freudianos e lacanianos produziram avanços, à medida em que criaram conceitos. O problema foi a ossificação desses conceitos criados em torno de uma suposta verdade.

Quanto às nomeações e demais omissões que existem na série, além de Claire (Sian Clifford), irmã de Fleabag que assume um maior protagonismo, os demais nomes são distribuídos de maneira bem peculiar. Boo (Jenny Rainsford), melhor amiga de Fleabag, tem esse apelido lúdico – pois onomatopaico – fantasmagórico, pois pelo fato de estar morta, torna-se etérea, mnemônica, e só aparece em *flashbacks* nas lembranças de Fleabag, o que será elaborado em outro capítulo. O amante quase homônimo e colega de trabalho de Claire se chama Klare⁷² (Christian

⁶⁸ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: Por uma literatura menor*, 2017, p. 39.

⁶⁹ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 89-90.

⁷⁰ “Apenas afetos e nada de sujeito, apenas velocidades e nada de forma” (DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 51).

⁷¹ “Liberdade” e suas variações, posto que conceito inalcançável, deve sempre vir entre aspas.

⁷² Claire e Klare é uma combinação de nomes cacofônica próxima ao que ocorreu com o casal de celebridades grunge Kurt Cobain e Courtney Love no início dos anos noventa. Há inclusive um título de documentário, *Kurt & Courtney* (1998). Esse *insight* me foi revelado em sonho. Trata-se de uma brincadeira verbal afirmativa no sentido de gerar humor e conexão entre os dois amantes, já que para Claire importa o “fazer rir” no amor, visto que certa vez disse que

Hillborg). O ex-namorado de Fleabag, Harry (Hugh Skinner) e o cunhado de Fleabag, Martin (Brett Gelman), além de outros com pouco tempo de cena, como Belinda (Kristin Scott Thomas), que tem uma aparição marcante, porém em apenas um episódio, e até mesmo a boneca inflável Patricia, todos esses personagens têm nome. O nome surge como rastro filiativo, um reforço de um lugar conservador, marca identitária pivotante e estável, enquanto figuras estéticas centrais na trama, como Fleabag, o padre, o pai e a madrasta, não são nomeadas, o que amplia as possibilidades destas.

Cabe pontuar aqui que, amparados pela filosofia deleuzeguattariana, não iremos interpretar a etimologia desse *mar de nomes*⁷³, quando aparecem em personagens da série, pois os entendemos como uma escolha arbitrária e sem significado, como também acontece com seres não ficcionais, no sentido de que a multiplicidade não deve carregar um suposto peso de um nome próprio⁷⁴ atribuído a ela em uma certidão de nascimento, bem como um personagem não merece ser lido com essa atribuição de significado ao nome que recebe, que resultaria em mais um processo de sobrecodificação ou estriamento de espaços lisos, afinal “um rizoma, ou multiplicidade, não se deixa sobrecodificar”⁷⁵. As nomeações excessivas – até mesmo de uma boneca inflável – intensificam diferenças entre demais personagens Fleabag, singularidade sem nome. Dito isso, o Padre Gato (*The Priest*, no original, vivido pelo ator Andrew Scott) com quem a relação da protagonista será desenvolvida em subcapítulo seguinte, também não recebe nome de registro na série.

Fleabag reduz os outros a apelidos jocosos e definições distanciadas, como é caso do Roedor do Ônibus⁷⁶ (Jamie Demetriou), que aqui chamaremos de Dentuço, do Cara do Cu⁷⁷ (Ben Aldridge) e do gerente bancário⁷⁸ (Hugh Dennis). Outra

gostava de Harry porque ele fazia Fleabag rir – ainda que rir debochando dele, não rir de algo engraçado – e mesmo Fleabag disse que Martin, o ex-marido da irmã, fazia Claire rir.

⁷³ Tradução livre para o título do álbum *Mer de Noms* (2000), da banda A Perfect Circle, cujas faixas são nomeadas: Magdalena, Rose, Judith, Orestes e Thomas, devido a personagens bíblicos ou presentes em outras mitologias.

⁷⁴ “Ora, o nome próprio não designa um indivíduo: ao contrário, quando o indivíduo se abre às multiplicidades que o atravessam de lado a lado, ao fim do mais severo exercício de despersonalização, é que ele adquire seu verdadeiro nome próprio. O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 66).

⁷⁵ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 24.

⁷⁶ *Bus Rodent*, no original.

⁷⁷ *Arsehole Guy*, no original.

⁷⁸ *Bank Manager*, no original.

personagem importante na trama que não recebe um nome é a terapeuta, vivida pela atriz Fiona Shaw⁷⁹, que atende Fleabag durante apenas uma sessão. Ocorre ainda uma brincadeira com figurantes nos créditos, há uma garçonete carente⁸⁰ (Maddie Rice), um motorista de táxi (*Taxi Driver*), as garotas da *yoga* (*Yoga Girl* 1 e 2), e uma garota bêbada (*Drunk Girl*), entre outras minorias. Ainda que apareçam pouco, essas figuras foram notadas e como parte do *socius*, fazem rizoma e de algum modo afetam Fleabag. Entendemos que esses títulos nos créditos funcionam como, além de um modo de localizar os personagens nos episódios, mais um elemento para gerar humor na série e ressaltar a ausência de nome da protagonista. Cabe observar ainda que os 12 episódios apenas seguem a ordem sequencial numérica, mas sem títulos, ou seja, assim como a maioria dos personagens, deliberadamente, não são nomeados. Ainda sobre nomear – ou deixar de nomear – personagens, o professor João Santiago comenta no capítulo *Todos os nomes por serem feitos*, no livro *Macaco-Homem-desregulado*, sobre a análise, tantas vezes acadêmica, e tantas vezes metafísica e equivocada, dos nomes dos personagens no *Grande Sertão* de Guimarães Rosa:

Deodorina da Fé não é nem de Deus nem do Demo, de nada ou de ninguém, em que pese a marca senhorial em seu nome, Seu nome (...) não seria nada, não fosse um peso, uma carga que as leituras cognitivas reforçam demoradamente. Esse nome é uma reprodução destronada pela lei-ladra-da-vida, pois Diadorim é um pássaro, então um bando. (...) Vê-la por esse viés e dores as quais Riobaldo reforça dialeticamente, “Diá, Deo”. Porém geo-hidrocartograficamente, muito mais a multiplica em neblinas em cada dobra das letras que a sobrecondificante metafísica quase ensurdece com a história massacrante do general Deo, de nomes, nomeações e submissões. Deodorina da Fé é uma cópia e uma marca domesticante de quem, em sacerdócio faz ressoar o nome déspota catequeticaqueticamente sobre uma singularidade. Um nome não deve ser uma filiação ou o som monológico de uma gravidade. O nome, a próprio, são outros quinhentos, literalmente, no sentido de que um nome não regra, via de regra, um desejo. (...) Um nome é uma produção por desfiliação e despersonalização⁸¹.

⁷⁹ Fiona Shaw tem um papel importante em *Killing Eve* (2018-2022), série também roteirizada por Phoebe Waller Bridge depois de *Fleabag*.

⁸⁰ *Needy Waitress*, no original.

⁸¹ SOBRINHO, *Macaco-homem-desregulado*, 2023, p. 72-73.

Enquanto Diadorim recebe um nome de pássaro, Hilary é uma porquinha-da-índia⁸² que recebe um nome humano, memória da Boo em devir animal. Vulnerável e escapista, Hilary é um laço de afeto pela amiga que morreu, uma espécie de filtro de clientes – os que têm medo ou nojo dela, como por exemplo o Dentuço e as meninas que praticam *yoga*, não permanecem no Café. Hilary é imprevisível, tem um “caráter incontrolável”⁸³, pode fugir da gaiola a qualquer momento e está sob alerta de que, como disse Martin ao reparar em nos olhos tristonhos dela: “porquinhos-da-índia podem morrer de solidão”⁸⁴. Assim como Fleabag, Hilary está quase sempre criando linhas de fuga, ainda que limitada ao espaço de domesticação da gaiola e do Café. Já a gata Felicity⁸⁵ é uma multiplicidade aprisionada pela madrastra, não um ser vivo com o qual se troca afeto, mas uma aquisição valiosa, “cara demais”⁸⁶, como se a vida do animal estivesse reduzida a um objeto de ostentação capitalista. Em uma atitude ressentida e perversa – e em *desastredade* – Fleabag abre uma janela e “liberta” a bichana, o que permite à gata traçar uma linha de fuga felina para escapar à domesticação, ainda que um gato solto sempre esteja vulnerável aos perigos das ruas, e à velocidade dos carros e dos homens, mesmo que nas ruas de Londres.

Em consonância com esse desfile de multiplicidades nomeadas ou não, um monólogo que ocorre no último episódio de *Fleabag* ilustra a gritante tentativa da madrastra de se mostrar inclusiva, ou não preconceituosa, perante a sociedade:

Esse é meu amigo super interessante Daniel. Ele é surdo. (...) Completamente fascinante. Não ouve nada, mas se comunica fabulosamente com mãos e lábios. (...) E essa é minha amiga extraordinária, Francine. Ela é lésbica. E esse é Asif, meu amigo bissexual e refugiado sírio. E, Asif, esse é... meu Deus. Este é... Que incrível. Sempre te chamo de querido. Este é o amor da minha vida!⁸⁷

⁸² Optamos por chamar Hilary de “porquinha-da-índia”, sem ter de especificar “porquinho-da-índia fêmea” a cada ocorrência da expressão.

⁸³ Phoebe disse isso sobre os animais na série no *webinar* “The Making of Fleabag, with Phoebe Waller-Bridge, Sian Clifford & More | BAFTA TV Sessions”, transmitido no dia 14/07/2020. Disponível em: <https://youtu.be/CuBlzLy3I-E>. Acesso em: 02. fev. 2021.

⁸⁴ “MARTIN: ‘*guinea pigs can die of loneliness*’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E03, p. 71). Na defesa, a professora Margarete Amorim acrescentou que geralmente porquinhos da índia são multiplicidades, o que reforça a solidão de Hillary – e a *desastredade* que ela provoca no Café.

⁸⁵ A situação ocorre no quinto episódio da primeira temporada. Felicity também foi o nome escolhido para a palestrante feminista, interpretada pela mãe de Phoebe, Tree Waller-Bridge.

⁸⁶ “GODMOTHER: ‘*She’s very expensive*’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E05, p.135).

⁸⁷ “GODMOTHER: ‘*This is my very interesting friend Daniel, who’s deaf. (...) Utterly fascinating. Can’t hear a thing, but is a fabulous physical communicator through hands and lips. (...) And*

Nessa fala da madrastra, ao apresentar os convidados do casamento dela, os “amigos” são reduzidos por ela às especificidades de cada um: um surdo, uma lésbica e outro bissexual e refugiado sírio. Quando ela vai apresentar o marido, pai de Fleabag, aos convidados, ocorre um suposto esquecimento, justificado pelo hábito de chamá-lo de “querido”, e assim mantém-se o segredo narrativo sobre os nomes dos personagens. Assim, há um esforço de subversão da identidade na série, pois a ausência de nome da protagonista corrobora a ideia de singularidade, o fato de ser uma diferença, visto que em momento nenhum da série Fleabag recebe um nome de registro – é chamada apenas como “filha” ou “irmã”, posições que ocupa no *socius*, mas isso não diminui o fato de que ela não se enquadra em nomeações.

Nesse ímpeto da rotulação social, é importante destacar que além de Fleabag, em contraste com todos estes figurantes menores acima mencionados, muitos personagens da série não possuem nomes. Os agentes do núcleo familiar de Fleabag, com exceção da irmã Claire e do cunhado Martin, são conhecidos apenas como “pai” e “madrasta” que, não por acaso, ao lado de “filha” parecem formar uma conservadora triangulação edipiana, como produzida pela psicanálise: “eu, papai, mamãe”⁸⁸. As relações familiares de Fleabag continuam no subcapítulo seguinte.

this is my extraordinary friend Francine. She's lesbian. And this is Asif, my bisexual Syrian refugee friend... who you haven't actually met yet darling. And Asif, this is um (...) oh my God. This is ... This is ... God, how extraordinary – I always call you darling! (...) This is the love of my life!” (Fleabag: The Scriptures, S02E06, p. 382).

⁸⁸ “O *Anti-Edipo* obtivera muito sucesso, mas esse sucesso se duplicava em um fracasso mais profundo. Pretendia denunciar as falhas de Édipo, do ‘papai-mamãe’, na psicanálise, na psiquiatria e até mesmo na antipsiquiatria, na crítica literária e na imagem geral que se faz do pensamento. Sonhávamos em acabar com Édipo. Mas era uma tarefa grande demais para nós” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 9).

1.3 “Onde está Claire?”⁸⁹

Nas relações desejantes, e sobretudo familiares, as coisas esquentam ou esfriam em vista dos ressentimentos e desejos. Este subcapítulo introduz os agenciamentos familiares que rodeiam Fleabag. Entendemos que a expressão “eu-papai-mamãe”, muito usada nos estudos de Deleuze e Guattari, se trata de uma crítica a uma triangulação edipiana, metafísica, por girar como um *ouroboros* – serpente ou dragão que morde a própria cauda – pelo passado em busca de uma repetição da instituição família, tão nociva quanto outras, ou ao menos em crise, segundo Deleuze: “Encontramo-nos numa crise generalizada de todos os meios de confinamento, prisão, hospital, fábrica, escola, família. A família é um ‘interior’, em crise como qualquer outro interior, escolar, profissional, etc”⁹⁰.

A Madrinha (*Godmother*, no original, vivida pela atriz Olivia Colman), que aqui chamaremos madrasta, manifesta um desejo castrante⁹¹ em relação ao marido contido. Ela quase sempre interrompe às malsucedidas tentativas de comunicação deste, em uma espécie de vingança ressentida de homens que tendem a interromper e a não deixarem mulheres falarem. Na visceral relação entre Fleabag e a madrasta – que entre outras provocações, esculpiu o ex-namorado de Fleabag pelado, em uma estátua de Harry que é exposta na *Sexposição*⁹² – ambas estão em rivalidade, a tradicional e tão explorada disputa entre mulheres que é sobre o poder, a racionalidade, a hierarquia. À primeira vista, uma suposta rivalidade feminina pode fazer sentido, porém não podemos cair nessa vilanização simples.

O *outro* é uma diferença, o exercício necessário é aproximar e comparar diferenças, não semelhanças – onde há semelhança há uma proximidade falsa – e é sempre preciso fazer o exercício de evitar a lógica da mesmice e de não fazer um julgamento moralista dos personagens. Ainda assim, o antagonismo, principalmente com a madrasta de Fleabag, em alguns momentos, é tragicômico, pois a anti-heroína é órfã de mãe, a madrinha se mostra como uma *madrasta má* – ainda que o bom e o

⁸⁹ “JAKE: ‘Where’s Claire?’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 275 e S02E06, p. 381).

⁹⁰ DELEUZE. *Conversações*, 2013, p. 224.

⁹¹ Podemos pensar em uma atitude misândrica – que se opõe dialeticamente à misoginia – da madrasta, nessa tendência de castrar os homens, ainda que cultue os corpos destes.

⁹² A *Sexposição* (*Sexibition*) é uma exposição de arte erótica elaborada pela madrasta de Fleabag, que será explorada no capítulo sobre máquina de guerra em *Fleabag*.

mau sejam temporários para Deleuze e Guattari⁹³ – e nesse sentido, a série funciona como uma espécie de conto de fadas moderno. Assim, há ironia no fato de que a madrasta continue sendo chamada de madrinha na série (e cabe observar que madrinha também contém o prefixo “má”). Podemos entender que Fleabag aplica constantemente uma “demoníaca” ironia *humoresque*, “amorosa, séria, usa sempre a leveza e fica entre a tragédia e a comédia, dizendo que nada é tão grave quanto cremos, nem tão fútil quanto julgamos⁹⁴. Já Deleuze percebia na ironia “uma pretensão insuportável: a de pertencer a uma raça superior e ser a propriedade dos mestres (...). O humor se reclama, ao contrário, de uma minoria”⁹⁵.

No episódio piloto, aos prantos, Fleabag conta para o pai (apenas *Dad*, no original, vivido pelo ator Bill Paterson) que se sente “gananciosa, pervertida, egoísta, apática, cínica, depravada, uma mulher moralmente falida que nem pode chamar a si mesma de feminista...”⁹⁶. Nesse momento ela se vulnerabiliza e mostra como se sente falha, e por isso mesmo, tão complexa e interessante. O pai lhe responde: “você é assim por causa da sua mãe”⁹⁷, uma determinista e conservadora tentativa de classificá-la. Em outra conversa entre pai e filha, que acessamos no *flashback* do velório da mãe de Fleabag⁹⁸, ele lhe diz o contrário, e parecer com a mãe é considerado algo louvável, quando diz que ao contrário de Fleabag, Claire não recebeu o “gene divertido”⁹⁹ da mãe. Essa afirmação do pai, ainda que dita em tom jocoso, com a intenção afirmativa de fazer uma piada para melhorar o clima, reforça uma crença senso comum em características comportamentais, com fundamento biológico questionável, consideradas como supostamente hereditárias, como se pudessem arbitrariamente serem transferidas geracionalmente de mãe para filha. Esse é um dos raros momentos em que Fleabag e o pai se entendem, visto que as dificuldades de conexão entre pai e filha são mútuas, o pai não sabe bem como lidar com as filhas depois da morte da esposa, considerando a camada da relação entre

⁹³ “não se pode contar com um dualismo ou uma dicotomia, nem mesmo sob a forma rudimentar do bom e do mau” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 26).

⁹⁴ DUARTE. *Ironia e Humor na Literatura*, 2006, p. 36-37.

⁹⁵ DELEUZE; PARNET. *Diálogos* 1998, p. 56.

⁹⁶ “I have a horrible feeling that I am a greedy, perverted, selfish, apathetic, cynical, depraved, morally bankrupt woman who can’t even call herself a feminist” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E01, p. 28).

⁹⁷ “DAD: ‘You get all that from your mother!’” (*Fleabag, the Scriptures*, S01E01, p. 28).

⁹⁸ O velório da mãe de Fleabag é mostrado no quarto episódio da segunda temporada.

⁹⁹ DAD: ‘She just didn’t get the fun gene’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E04, p. 331).

eles que nos é apresentada na série. Para tentar ajudar as filhas, os esforços do pai vão dos extremos do incentivo ao interdito da fala¹⁰⁰: ele cadastra¹⁰¹ as duas na palestra anual *Papo de Mulher*¹⁰², e mais adiante presenteia Fleabag com um *voucher* para um aconselhamento psicológico, uma sessão de terapia¹⁰³ – ou seja, incentivando o ato de falar. Contudo, ele também paga um fim de semana para as irmãs em um retiro espiritual silencioso¹⁰⁴ – em contraste, interditando ou cerceando o ato de falar.

O pai delas tem evidentes dificuldades de comunicação e quando se arrisca por meio da fala, em geral o faz de maneira truncada e gaguejante. Um modo gago, cifrado, de dizer, mas ele tenta se fazer entender num rasgo de desentendimento e humor. Para Deleuze, a gagueira é ligada ao conceito afirmativo de literatura menor, posto que “a gagueira criadora é o que faz a língua crescer pelo meio, como a grama, o que faz da língua um rizoma em vez de uma árvore, o que coloca a língua em perpétuo desequilíbrio”¹⁰⁵, desequilíbrio esse que o leva a gaguejar, em *desastredade*. Depois de presenciar o surto performático na *Sexposição* das obras da madrasta, o pai de Fleabag consegue se expressar em um raro momento, em que, sem gaguejar, pronuncia uma frase completa: “Só vou dizer isso uma vez: Eu mereço ser feliz”¹⁰⁶, uma sentença que pode soar como afirmativa, mas que carrega uma *positividade tóxica* – uma tendência de saúde mental diagnosticada grande parte pelas redes sociais – e que assim se torna suspeita, inclusive pela carga de meritocracia que “mereço” carrega. A relação da protagonista com o casamento do pai é um movimento de ressentimento que não pretende acabar com um legado, mas contestá-lo. Waller-Bridge faz o pai – e outros homens que cria – entrarem em uma espécie de devir, ou seja, alternarem do lugar da figura familiar de um pai, inserido em um *socius*. O homem nunca tem um devir:

¹⁰⁰ “Proibições (não ver, não falar) aplicam-se aos que não desfrutam de um órgão investido coletivamente” (DELEUZE; GUATTARI. *O Anti-Édipo*, 2011c, p. 189).

¹⁰¹ Podemos ler “castra” dentro da palavra “cadastra”, pensando na intenção do pai.

¹⁰² A palestra *Papo de Mulher* acontece no episódio piloto.

¹⁰³ A sessão de terapia é realizada no segundo da segunda temporada.

¹⁰⁴ Claire e Fleabag vão para o retiro espiritual no quarto episódio da primeira temporada.

¹⁰⁵ DELEUZE. *Crítica e clínica*, 2011, p. 143.

¹⁰⁶ “DAD: ‘I’m just going to say this once. I deserve to be happy’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E06, p. 180).

Por que há tantos devires do homem, mas não um devir-homem? É primeiro porque o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário. Por maioria nós não entendemos uma quantidade relativa maior, mas a determinação de um estado ou de um padrão em relação ao qual tanto as quantidades maiores quanto as menores serão ditas minoritárias: homem-branco, adulto-macho, etc¹⁰⁷.

Waller-Bridge coloca o pai na trama como um homem que gagueja. Essa gagueira do pai o coloca em uma espécie de fragilidade, uma bufonaria, em contraste com a *machisticidade* da madrasta, e assim cria uma espécie de linha de fuga à condição privilegiada de homem branco, europeu, que quando gagueja, entra em *devir mulher*¹⁰⁸, portanto, menor, de modo afirmativo. A figura clássica e estereotípica do pai¹⁰⁹ é realocada ou balançada por Preciado quando questiona que as narrativas “retomadas por Freud e elevadas ao grau de ciência por Lacan não são mais do que histórias locais, histórias do espírito patriarca-colonial europeu, histórias que permitem legitimar a posição ainda soberana do pai branco sobre qualquer outro corpo”¹¹⁰.

Entendemos que Claire a princípio tem uma vivência castrante, pois ao mesmo tempo vive um triângulo desamoroso entre o marido e o enteado, apaixonado por ela (e o amante, posteriormente). Não há menções sobre a religiosidade de Claire, mas há vestígios de culpa cristã – na própria Fleabag há, a metafísica é um legado terrível. Claire é capaz de preparar o próprio aniversário e fingir surpresa – e chega a pedir desculpas pelos termos chulos ditos pela irmã, que a obriga a falar o nome do órgão genital masculino diante da lápide da mãe delas em um cemitério¹¹¹. As piadas feitas por Fleabag muitas vezes ultrapassam limites morais, em uma atitude CsO ou *desastrante*, ao provocar humor com temas politicamente incorretos: o incesto é um tema que todos preferem evitar, mas Fleabag expõe a questão, ainda que pincelada.

¹⁰⁷ DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* 2, 2012b, p. 92.

¹⁰⁸ Há outro caso assim a ser vislumbrado, o devir mulher de Harry, ex-namorado de Fleabag.

¹⁰⁹ “o pai (...) foi com certeza apanhado num movimento de desterritorialização real; mas não para de se reterritorializar na família, no seu comércio, no sistema das submissões e autoridades” (DELEUZE; GUATTARI. *Kafka - Para uma literatura menor*, 2003, p. 33). Deleuze e Guattari disseram isso para explicar que “o animal como devir não tem nada a ver com o substituto do pai, nem com um arquétipo”.

¹¹⁰ *Eu sou o Monstro que vos fala*, tradução de *Je suis un monstre qui vous parle*, de Preciado. Disponível em: <https://sarawagneryork.medium.com/eu-sou-o-monstro-que-vos-fala-94dd10a366ef>. Acesso em: 29. jan. 2024.

¹¹¹ Tanto a visita à mãe no cemitério quanto a festa “surpresa” de Claire preparada por ela mesma acontecem no terceiro episódio da primeira temporada.

No quarto episódio da primeira temporada, *Fleabag* conta ao espectador que o enteado da irmã, o pré-adolescente Jake¹¹² (Angus Imrie), é “bastante estranho, talvez clinicamente, mas ninguém fala disso. Enlouquece se ela sair por mais de um dia... e ele tem essa coisa de tentar entrar no banho com ela. (...) Ele tem 15 anos”¹¹³. Para ilustrar a situação é mostrado um *flashback* do menino tentando entrar na banheira para tomar banho com a madrastra Claire (Imagem 3). A atitude revela uma obsessão com contornos incestuosos do enteado, ser desejante sem correspondência. N’*O Anti Édipo* há uma discussão que nega a triangulação edipiana e dissocia a condição do desejo da proibição “em relação a imagens parentais que servem de coordenadas (mãe, pai)”, desmontando “o estranho raciocínio que se conclui que, já que isso é proibido, isso *mesmo é que era* desejado”:

Há aí uma triangulação que, em sua essência, implica uma proibição constituinte, e que condiciona a diferenciação das pessoas: proibição do incesto com a mãe e de tomar o lugar do pai. (...) Na verdade, as pessoas globais, a forma mesma das pessoas, não preexistem às proibições que pesam sobre elas¹¹⁴.

triangulação alguma aparece reportando os objetos do desejo a pessoas globais e nem desejo a um sujeito específico. O único sujeito é o próprio desejo sobre o corpo sem órgãos, enquanto maquina objetos parciais e fluxos, destacando e cortando uns com os outros, passando de um corpo a outro, segundo conexões e apropriações que a cada vez destroem a unidade factícia de um eu possuidor ou proprietário (sexualidade anedipiana)¹¹⁵.

Uma frase recorrente de Jake é “Onde está Claire?”¹¹⁶, e nesse sentido podemos perceber que ele performa um comportamento *stalker* – ou seja, perseguidor, invasivo, abusivo – ao perguntar, constantemente, de modo caricato, pelo paradeiro e pela localização atualizada da madrastra. Além dessa relação indigesta com o afilhado, o casamento de Claire com Martin beira um desejo que vai da alegria à necrose¹¹⁷, ou seja, um percurso que começa afirmativo, capaz de aumentar a

¹¹² Pelo fato de Jake tocar fagote na banda da Igreja, foi ele quem apresentou à família o Padre Gato, que virará amante de *Fleabag*.

¹¹³ “FLEABAG: ‘He’s really weird, probably clinically, but no one really talks about that. He freaks out if she’s gone for longer than a day and he’s got this thing about trying to get into the bath with her. He’s fifteen’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E04, p. 122-123).

¹¹⁴ DELEUZE; GUATTARI. *O Anti-Édipo*, 2011c, p. 98.

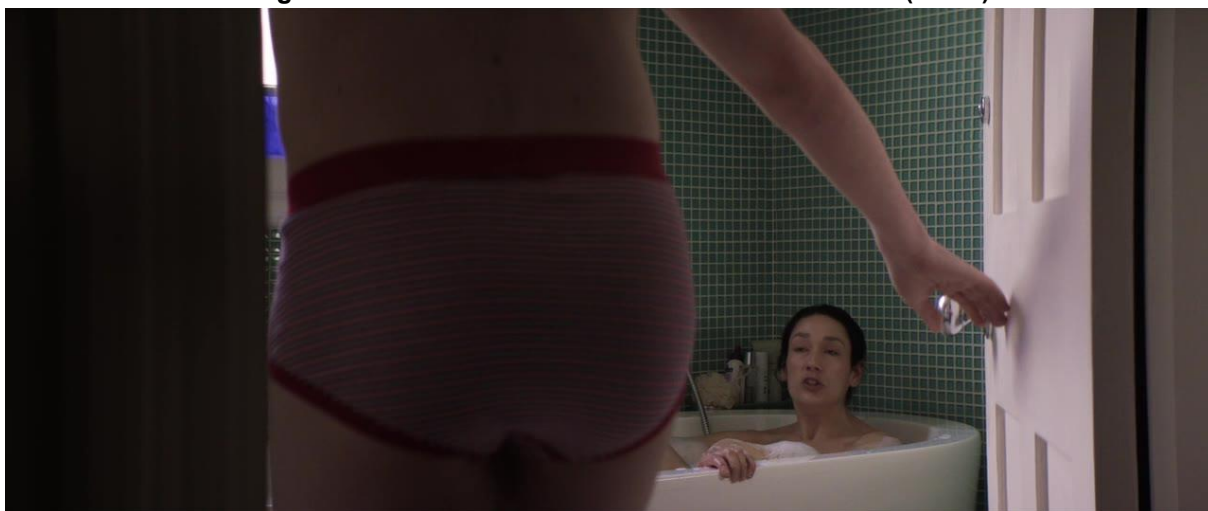
¹¹⁵ DELEUZE; GUATTARI. *O Anti-Édipo*, 2011c, p. 100-101.

¹¹⁶ “JAKE: ‘Where’s Claire?’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 275 e S02E06, p. 381).

¹¹⁷ “mas essa não tem sido a natureza de uma conta insondável de desejos e amores?” (Prof. João Santiago questiona). Outras expressões ligadas aos verbos gangrenar e necrosar serão utilizadas nesse sentido ao longo da tese.

potência, e termina necrosante, com potência reduzida pelos afectos tristes, como visto na cena em que, rumo ao retiro espiritual, após rir de uma piada de Fleabag, Claire estaciona o carro que estava dirigindo para se entregar a uma breve, porém intensa, sessão de choro (Imagem 4).

Imagem 3 – Jake tenta entrar na banheira com Claire (16:58)



Fonte: *Frame* do episódio 4 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 4 – Claire tem crise de choro enquanto dirige com Fleabag (00:59)



Fonte: *Frame* do episódio 4 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Durante um almoço para a falecida mãe das irmãs, no quinto episódio da primeira temporada, Fleabag repara no penteado com tranças que Claire fez no cabelo, signo afirmativo de cada singularidade. Fleabag, que costuma reparar no cabelo, bem como nas demais mudanças de visual da irmã, comenta com a câmera: “Tranças. Ou ela está menstruada ou alguma merda séria aconteceu. Ela sempre faz

algo sutil quando está menstruada. Mamãe dizia que era a crise mensal de confiança. Mas é TPM. Ela só supera isso se reinventando de alguma maneira”¹¹⁸.

Na peça de teatro, Fleabag leva essa descrição um pouco mais longe, expondo uma outra situação envolvendo a TPM de Claire, que na série foi apenas ilustrada, em um breve e cômico plano sequência silencioso, um *flashback* no qual a irmã aparece diante de Fleabag e do pai usando um macacão de *lycra* (Imagem 5) que a aperta completamente e deixa em evidência todas as formas do corpo: “Em um mês particularmente ruim, ela entrou na cozinha, à beira das lágrimas, totalmente vestida de *lycra*. Papai teve que sair da sala, ela parecia ter entrado numa camisinha. Foram dias emocionalmente complexos, dos quais não podemos falar”¹¹⁹.

Imagem 5 – Flashback de Claire vestida com um macacão de lycra (07:13)



Fonte: Frame do episódio 5 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

¹¹⁸ “FLEABAG (to camera): ‘Plaits. Either she’s got her period or some serious shit’s gone down. She always does something slightly different around her period (...). Mum used to call it her Monthly Confidence Crisis but it’s PMT. The only way she can get through it is to reinvent herself in some small way’ (Fleabag: The Scriptures, S01E05, p. 140).

¹¹⁹ “One particularly bad month, she came into the kitchen on the brink of tears, in full Lycra. Even Dad had to leave the room. She looked like she’d climbed into a condom. It was an emotionally complex couple of days which we’re not allowed to talk about any more” (Fleabag, The Special Edition, p. 36).

Quando aparece vestida em *lycra* azul turquesa, roupas erotizadas e colantes¹²⁰ na sala do pai, diante deste e da irmã, claramente nervosa, respirando fundo e provavelmente suando horrores, Claire apresenta uma comicidade evidente, um humor físico que dispensa qualquer palavra, é engraçada pela expressão do corpo humano, passível de ser ridículo, risível. Bergson afirma que “não há comicidade fora do que é propriamente humano”¹²¹. Em contraponto, nos diz que “uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível”¹²² – ainda que Deleuze considere rostos e pessoas também como *paisagens*. Nesse sentido, para corrigir esse desconforto, a saída seria se manifestar pelo *riso*¹²³:

A comicidade é aquele aspecto da pessoa pelo qual ela parece uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, por sua rigidez de um tipo particularíssimo, o mecanismo puro e simples, o automatismo, enfim, o movimento sem a vida. Exprime, pois, uma imperfeição individual ou coletiva que exige imediata correção¹²⁴.

Nesse sentido, para Bergson, “o riso é essa própria correção. O riso é certo gesto social, que ressalta e reprime certo desvio especial dos homens e dos acontecimentos”¹²⁵. Claire costuma demonstrar as metamorfoses mensais dela no estilo, em alguma peça do vestuário, no tênis inusitado de bolinhas, no corpo em evidência no *collant* todo de *lycra* azul turquesa, bem como nas constantes modificações nos cabelos. Nas palavras de Fleabag, a irmã sempre se reinventa de algum modo, para lidar com a chamada “crise mensal de confiança”. Entendemos que Claire, ao usar o *collant* de *lycra* azul, paradoxalmente, acaba por subverter, como pode, com a fixidez de um “eu” pivotante, ao se *reinventar*, como nos explica Fleabag. Nessa situação, Claire usou a exposição do corpo como estratégia de enfrentamento.

¹²⁰ Entre os exemplos estapafúrdios, hilários e improváveis que Deleuze evoca nos livros, um deles menciona roupas colantes: “Os segmentos são, a um só tempo, poderes e territórios: também captam o *desejo*, territorializando-o, fixando-o, fotografando-o, colando-o sobre uma foto ou em roupas colantes” (DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: Por uma literatura menor*, 2017, p. 154). Transcrevemos a passagem aqui apenas a título de expor um rizoma com a série e as estratégias de comicidade na maneira de escrever dos autores, visto que nesse momento estão definindo *agenciamentos e segmentaridades*, procedimentos que criam transcendências de um segmento ao qual o desejo se prende, portanto só poderia se ligar de maneira pejorativa ao corpo de Claire. Essa não seria uma ponta de desterritorialização, mas fixaria mais a pivotação.

¹²¹ BERGSON. *O RISO: ensaio sobre a significação do cômico*, 1983, p. 18.

¹²² BERGSON. *O RISO: ensaio sobre a significação do cômico*, 1983, p. 7.

¹²³ Há uma definição de *riso* proposta por Bergson no primeiro subcapítulo, sobre *desastredade*.

¹²⁴ BERGSON. *O RISO: ensaio sobre a significação do cômico*, 1983, p. 43.

¹²⁵ BERGSON. *O RISO: ensaio sobre a significação do cômico*, 1983, p. 43.

Paradoxalmente, se expôs ainda mais ao se sentir vulnerável e exposta. Claire estava vestida pela *lycra* em que momentaneamente fixou o desejo, pelo tempo necessário, porém a partir disso, ao se colocar desconfortável diante da irmã e do pai, é como se a *lycra* a colocasse na pele de outra pessoa e ela saísse de si, entrando em *devir outro*, e ao exteriorizar-se, se desterritorializa, o que a permite superar a dor.

Na medida em que se aproxima da irmã Fleabag, Claire, antes tarde do que nunca, no último episódio da série, é capaz de criar outra desterritorialização – rumo à Finlândia – para se distanciar do afeto triste que se tornou o casamento, e só assim é capaz de expandir o território¹²⁶. Martin, cunhado de Fleabag e marido decadente de Claire, tem um comportamento cartunesco, vilão seria uma palavra muito forte para defini-lo, pois ele não é violento. É definido pejorativamente por Fleabag como: “quarentão, americano¹²⁷, sorridente, bêbado”. Podemos considerá-lo um personagem antipático, no contexto da série, quase sempre em choque com Fleabag. No entanto, Deleuze não trabalha com rivalidade e é preciso – para usar uma expressão católica – não cair na tentação dialética maniqueísta entre o bem e o mal, o doce e o amargo, não há oposição nem hierarquia entre as singularidades, é preciso pensar no combate de forças entre eles em termos de tensão, não conflito – contanto que a máquina de guerra esteja ao lado para em última instância afirmar a vida, como por exemplo, quando Fleabag confere um soco em Martin no jantar de noivado do pai, em violência física afirmativa. É interessante, nesse sentido, observar a dinâmica dessa tensão na relação entre os dois personagens, em outras palavras, notar como funciona o recurso de humor ao ver Fleabag confrontá-lo a cada discussão.

A mãe falecida de Claire e de Fleabag, Margaret¹²⁸, é mencionada o tempo todo, mas não aparece em momento algum. Na peça de teatro *Fleabag*, Waller-Bridge faz uma imitação da mãe e a voz é muito parecida com a da senhora apresentadora da palestra, a conferencista – interpretada pela mãe de verdade da atriz. Além disso,

¹²⁶ “É necessário ver como cada um, em toda idade, nas melhores coisas, como nas maiores provas, procura um território para si, suporta ou carrega desterritorializações e se reterritorializa quase sobre qualquer coisa, fetiche ou sonho” (DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* 2010, p. 82-83).

¹²⁷ Na peça de teatro descobrimos que a nacionalidade, ou descendência, de Martin era outra, quando foi criado, quando Fleabag menciona “sua enorme cabeça escocesa” (“*his massive, Scottish head*”) (*Fleabag, the Special Edition*, p. 51).

¹²⁸ O nome da mãe é revelado no almoço em que o pai brinda a ela: “DAD: ‘*To Margaret!*’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E05, p. 139).

as duas irmãs imitam a mãe ausente, ou melhor entram em *devir mãe* em alguns momentos, como quando visitam o túmulo dela em um cemitério e em um almoço de família especial para celebrar o aniversário dela. Novamente na ocasião do velório da mãe, mostrado em *flashback* no quarto episódio da segunda temporada, Claire pergunta à Fleabag “como você tem coragem de comer?”¹²⁹, e tal pergunta que traduz a sensação de que a sociedade – sociedade, e não saciedade, neste caso – parece esperar que a vida não pode continuar normalmente para os órfãos, dada a necessidade de mostrar tristeza e uma certa etiqueta do luto, afetos tristes. Ser capaz de comer no velório da mãe, uma atitude afirmativa, no sentido de saciar o desejo do corpo, soa para Claire como um modo hedonista ou luxurioso de lidar com o luto¹³⁰. Partindo dessa culpa de comer e afirmar a vida diante da morte, a depender de cada singularidade, uns comem porque estão tristes, outro não comem porque estão tristes – o que as pessoas fazem no delicado momento da perda e do luto, qualquer coisa, dentro de um *socius* conservador, pode ser motivo de julgamento.

Do comer ou jejuar chegamos a outro ponto paralelo, uma diferença, o excesso de bebidas alcoólicas consumidas por Fleabag, em encontros casuais a serem citados a seguir, enquanto outros personagens tentam – ou fingem tentar – alguma sobriedade. A imersão nas dinâmicas familiares no jantar de família¹³¹ – em comemoração ao noivado da madrastra com o pai da protagonista – corrobora como o núcleo familiar está em crise, entre outras instituições disciplinares e meios de confinamento¹³². A gagueira do pai está muito intensa, bem como a dificuldade de se expressar por palavras, e ele chega a chamar a reunião familiar de “suruba” (*gangbang*)¹³³. Nas relações familiares, há coisas que nunca serão resolvidas, apenas regadas por muito vinho. Os personagens são dionisíacos, visto que assim como Dionísio, sabem “rir, brincar, dançar, isto é, afirmar”¹³⁴, ainda que o encontro termine em sangue. Ainda assim, há uma tentativa de sobriedade pelo casal Claire e Martin e outra – bem breve e nada convincente – pelo Padre Gato, ao final do penúltimo

¹²⁹ “CLAIRE: ‘I don’t know how you’re eating’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E04, p. 329).

¹³⁰ “em um comportamento de luto alguns dizem gracejos obscenos enquanto outros choram” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 3, 2012a, p. 47).

¹³¹ O jantar de família acontece no primeiro episódio da segunda temporada.

¹³² DELEUZE. *Conversações*, 2013, p. 224.

¹³³ “DAD: ‘Are all here together... for this very special family... gang bang’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E01, p. 201).

¹³⁴ DELEUZE. *Crítica e clínica*, 2011, p. 133.

episódio da segunda temporada. Fleabag lhe oferece água e ele agradece: “Não, obrigado, quero manter a mente limpa”¹³⁵. A sobriedade¹³⁶ é uma condição – que mantém o paradoxo com a embriaguez e a errância provocada por ela – e aparece nos textos de Deleuze, mas é rara como conduta dos personagens na série. Podemos pensar aqui no conceito de Nietzsche de *embriaguez*:

Para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética, é indispensável uma pré-condição fisiológica: a *embriaguez*. (...) Todos os tipos de embriaguez têm força para isso, por mais diversamente ocasionados que sejam; sobretudo a embriaguez da excitação sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez. Assim também a embriaguez que sucede todos os grandes desejos, todos os afetos poderosos; a embriaguez da festa, da competição, do ato de bravura, da vitória, de todo movimento extremo; (...) – O essencial na embriaguez é o sentimento de acréscimo da energia e de plenitude¹³⁷

Nietzsche soma a embriaguez à arte, o que nos interessa por fazer rizoma com a série *Fleabag* como produto artístico, bem como às questões da arte dentro da série, principalmente a arte produzida pela madrastra. O filósofo da imanência¹³⁸ afirma ainda o desejo que passa pela excitação sexual como forma de embriaguez, à qual estão submetidos Fleabag e o padre, e por fim, à plenitude da embriaguez, que pode ser percebida como aumento da potência de agir. Bebidas quase sempre estão presentes nas rotinas e hábitos de Fleabag, desde o café que bebe na xícara branca no episódio piloto até o *drink* que pega às pressas na bandeja para assistir o diálogo derradeiro entre Claire e Martin, no último episódio. Além de acompanhar a trajetória da personagem, as bebidas, alcoólicas ou não, estabelecem conexões éticas, nem sempre saudáveis, com outros personagens: com Padre Gato, com a amiga Boo, com Belinda (mesmo que efêmera), e nos demais jantares e almoços familiares.

¹³⁵ “PRIEST: ‘I wanna... keep a clear head’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E05, p. 371).

¹³⁶ “Era preciso um verdadeiro alcoólatra para atingir essa sobriedade” (DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 63). “Tentamos extrair do amor toda posse, toda identificação, para nos tornarmos capazes de amar. (...) Abster-se do álcool, da droga, da loucura, é isso o devir, o devir-sóbrio, para uma vida cada vez mais rica. (...) Fazer sua cama, o contrário de fazer uma carreira, não ser um histrião das identificações, nem o frio doutor das distâncias” (DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 66-67).

¹³⁷ NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, 2006, p. 56. IX INCURSÕES DE UM EXTEMPORÂNEO, §8.

¹³⁸ Para Deleuze e Guattari, “o plano de imanência é ao mesmo tempo o que deve ser pensado e o que não pode ser pensado (...) um fora mais longínquo que todo mundo exterior, porque ele é um dentro mais profundo que todo mundo interior: é a imanência” (DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia*, 2010, p. 73).

Entre outros furtos, como o de papel higiênico e o da estatueta¹³⁹, roubar uma garrafa de vinho é mais uma *desastredade*, uma corrupção afirmativa praticada por Fleabag. O vinho integra uma das conexões, ou rizomas etílicos, encontros afirmativos que acontecem na série. A mais intensa dessas cenas que envolvem esses *afetos etílicos* ocorre no episódio piloto, um *flashback* quando Fleabag e Boo bebem, fumam e cantam juntas (Imagem 6) e assim, como podem, afirmam a vida, provando que o consumo de álcool pode marcar bons encontros¹⁴⁰, a depender da prudência¹⁴¹ na moderação das doses, no sentido de não cultuarmos a sobriedade. Deleuze diz dessa prudência como *quantidade*: “Entendo que não se bebe qualquer coisa. Quem bebe tem sua bebida favorita, mas é nesse âmbito que ele entende a quantidade¹⁴².”

Assim, Deleuze coloca tanto a gula como a embriaguez na conta de quem come, de quem bebe, a esses seres cabe a prudência de estabelecer um limite, para prevenir o “momento em que isso se torna perigoso demais”¹⁴³. Em cenas que envolvem afectos etílicos, uma garrafa de vinho reaparece em situações familiares intensas como a única linha de fuga (etílica) possível, linha de fuga essa que alimenta, ou melhor, nesse caso, embebeda, a errância da protagonista. Uma aliança silenciosa se desenha entre Fleabag e o Padre, que ao servir vinho, enche mais a taça dela repetidas vezes, criando um companheirismo ao sentir a necessidade de apoio alcoólico para lidar com a tensão – tanto familiar quanto erótica – no jantar. Quando ela passa a visitá-lo na Igreja, os encontros dos dois sempre envolvem alguma bebida alcoólica. Outras bebidas encharcam outras conexões etílicas, quando Fleabag bebe martini com Belinda, por exemplo. Em outras situações, a bebida não é nada afirmativa, como observamos na decadência de uma garota trêbada que Fleabag coloca em um táxi no episódio piloto.

¹³⁹ O roubo da estatueta é elaborado no capítulo sobre escultura.

¹⁴⁰ “Tudo é apenas encontro no universo, bom ou mau encontro” (DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 73).

¹⁴¹ “Não digo sabedoria, mas prudência como dose, como regra imanente à experimentação” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, vol. 3, p. 13).

¹⁴² DELEUZE; PARNET. *O abecedário de Gilles Deleuze*, 1988, p. 6.

¹⁴³ DELEUZE; PARNET. *O abecedário de Gilles Deleuze*, 1988, p. 6.

Imagem 6 – Fleabag e Boo bebem, fumam e cantam juntas (19:15)



Fonte: *Frame* do episódio piloto da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 7 – Fleabag acende um cigarro para Padre Gato (08:36)



Fonte: *Frame* do primeiro episódio da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Além das conexões etílicas de Fleabag, outra droga, o cigarro, perpassa várias relações da protagonista, que faz rizomas com outros fumantes. Fleabag também se conecta, ou desconecta, afecta outros e se afecta, ao fumar cigarros. Ainda que a partir de algo nocivo para a saúde, o cigarro, espaços lisos são criados por Fleabag a partir do lugar de fumante: no jantar por exemplo, ao sair da mesa para fumar, ter que voltar, mas sair de novo, ela traçou linhas de fuga possíveis. Fleabag fuma com a amiga Boo para aliviar a tensão e o peso na ocasião do velório da mãe, abordada no tópico “*Memória, eu te odeio*”. A mais intensa dessas relações acontece no retiro espiritual, no quarto episódio da primeira temporada, no único momento em que de fato Fleabag faz silêncio, sentada ao lado do gerente bancário, enquanto fumam.

Fleabag fuma e se conecta com o pai, primeiro, na saída da *Sexposição*¹⁴⁴, ele atira o cigarro que ela lhe oferece no chão e a julga por fumar, sendo ele mesmo fumante. Já na ocasião do casamento dele, o pai aceita o cigarro e fuma junto com ela, matando saudade de um antigo hábito. Já Padre Gato, *macho fatal*¹⁴⁵, aceita que ela acenda o cigarro para ele¹⁴⁶ (Imagem 7). Assim, o cigarro perpassa o primeiro momento de conexão entre o Padre e Fleabag, bem como o último momento de conexão entre Fleabag e o pai.

Para encerrar por hora essa discussão sobre afectos familiares em *Fleabag*, cabe lembrar que para os filósofos, “não se trata de negar a importância vital e amorosa dos pais”, mas “saber qual é (...) sua função na produção desejante”¹⁴⁷. No subcapítulo seguinte, exploraremos outros afectos, agora envolvidos na relação entre Fleabag e o personagem Padre Gato.

¹⁴⁴ no sexto episódio da primeira temporada.

¹⁴⁵ Era comum, no cinema *noir*, difundido na década de 1940, que homens acessem cigarros para mulheres vilanescas, as *femme fatales*. Aqui é Fleabag que acende para o *macho fatal*.

¹⁴⁶ Fleabag acende o cigarro para Padre Gato no primeiro episódio da segunda temporada.

¹⁴⁷ DELEUZE; GUATTARI. *O Anti-Édipo*, 2011c, p. 68.

1.4 Em nome do Padre

Padre Gato nos é apresentado no jantar de comemoração do noivado do pai e da madrasta de Fleabag, no qual ela lhe pergunta: “Você é um padre de verdade?”¹⁴⁸. O personagem quer se esbaldar em sobremesas e em bebidas alcoólicas, praticamente uma blasfêmia, assim como grita recorrentes palavrões, e tem a parcela subversiva que lhe cabe acentuada por Fleabag. Em *desastredade*, ele derruba chá com leite, profanando um guardanapo que era sagrado¹⁴⁹. Um padre muito peculiar, que não sabe falar com bebês¹⁵⁰ e adora quebra-cabeças¹⁵¹ – e esta segunda afirmação nos faz pensar em porque ele se atrai por Fleabag e como ela se torna como um desses jogos a serem montados. Ele responde sem constrangimentos sobre temas espinhosos como o alcoolismo dos pais e a pedofilia do irmão¹⁵², ciente da ironia do fato. Ainda que com certa dificuldade, o padre conta uma mentira, desvio ético que católicos chamam pecado, inventando um acidente com esse mesmo irmão com quem ele afirmou não conversar nem manter contato, rendido ao contato carnal não autorizado pela religião a que se submeteu, entregue, portanto, ao desejo:

PADRE: Vim apenas dizer que... recebi uma ligação no fim de semana e temo que não poderei celebrar a cerimônia de casamento amanhã.

CLAIRE: Jesus.

FLEABAG: Por quê?

PADRE: Meu irmão está doente. Tenho que ir vê-lo.

FLEABAG: O que ele tem?

PADRE: Um acidente...de caminhão.

FLEABAG: Certo.

MADRINHA: Oh, Deus.

CLAIRE: Ele está bem?

PADRE: Ele... Não está muito bem, pra ser honesto.

Ele tropeça. Ele olha para Fleabag.

PADRE: Eu...não posso fazer isso. Não posso fazer isso¹⁵³.

¹⁴⁸ “FLEABAG: ‘Are you a real priest?’ (*Fleabag: The Scriptures*, S02E01, p. 214).

¹⁴⁹ Padre Gato derruba chá no guardanapo no segundo episódio da segunda temporada.

¹⁵⁰ “PADRE: ‘Eu não sei como falar com bebês, sinto muito’” (PRIEST: ‘I don’t know how to talk to babies, sorry’”. *Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 271).

¹⁵¹ “PADRE: ‘Um quebra-cabeças, ADORO quebra-cabeças!’” (“PRIEST: ‘Oh a puzzle! Love a puzzle’”. *Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 271).

¹⁵² “PADRE: ‘Eu não falo com meu irmão (...) porque ele é um pedófilo’ (PRIEST: ‘I don’t really speak to my brother (...) Because he’s a paedophile’”. *Fleabag: The Scriptures*, S02E01, p. 217).

¹⁵³ “PRIEST: ‘Right. Well I just wanted to pop in actually to say that, um... I’ve been called away this weekend and I’m afraid I won’t be able to officiate at the wedding tomorrow’. CLAIRE: ‘Oh, Christ’. FLEABAG: ‘Why?’ PRIEST: ‘My brother is ill. I have to go and see him’. FLEABAG: ‘What

Subversões da ordem religiosa rodeiam o personagem do padre na trama. No jantar que abre a segunda temporada, beirando um comportamento iconoclasta, a madrastra brinca com os signos sacros fazendo uma mímica para o pescoço, se referindo ao colarinho clerical ou “clérgima”, que em inglês é chamado coloquialmente de “coleira de cachorro”¹⁵⁴, gesto que a terapeuta repete mais adiante¹⁵⁵, e assim ambas enfatizam o caráter submisso da profissão paroquial. A conexão estabelecida com Fleabag levou Padre Gato a desejar ao cometer desvios de conduta subversivos, de direito, inclusive a vaidade¹⁵⁶, quando ostenta a beleza das batinas que usa até a luxúria na consumação de um ato sexual, ao final da série. Além disso, o Padre tira o aborto do campo da culpabilização – ainda que ocorra espontâneo na série, o aborto segue como tabu, principalmente sem territórios ecumênicos. Felicitamos efusivamente o comportamento desviante do padre, enquanto a moral metafísica da Igreja chamaria de blasfêmias e pecados, imposições que só se justificam moral e economicamente, ou seja, não afirmam a vida e sim o capital.

“Não me faça otimista, você vai arruinar minha vida”¹⁵⁷, Fleabag responde assim ao padre quando ele diz acreditar na existência de outra vida: ela resiste na imanência e não se deixa catequizar. Nesse sentido, entendemos que ao contrário da ilusão artística que em a potência do falso é afirmativa, pois possibilita a produção de outro mundo; a ilusão de verdade, metafísica, a representação, é pejorativa. A metafísica para Nietzsche¹⁵⁸ é a negação da vida, assim como pensavam Deleuze, Guattari e Espinosa, filósofos da imanência interessados em afirmar a vida e em investigar o que pode um corpo em termos de afeto.

is he ill with?’ PRIEST: ‘A lorry. Accident’. FLEABAG: ‘Right’. GODMOTHER: ‘Oh God’. CLAIRE: ‘Is he alright?’ PRIEST: ‘He’s in a bit of a state to be honest. But er...’ He stumbles. He looks at Fleabag. ‘I just... can’t do it. I can’t do it’ (Fleabag: The Scriptures, S02E05, p. 350-351).

¹⁵⁴ “MADRINHA: ‘Mas eu não sabia que você podia sair sem o seu pequeno...’ Ela aponta para o próprio pescoço imitando uma coleira de cachorro” (“GODMOTHER: ‘But I didn’t realise you were allowed out without your little’... She gestures to her neck i.e. his dog collar”. *Fleabag: The Scriptures*, S02E01, p. 205).

¹⁵⁵ “CONSELHEIRA: ‘Ele fica bem no...?’ Gesticula para a coleira de cachorro” (COUNSELLOR: ‘Looks good in the’... Gestures to the dog collar”. *Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 268).

¹⁵⁶ Para fazer um haicai, ou poema curto: o padre precisa do púlpito – não pode dizer “palco”.

¹⁵⁷ “FLEABAG: *Don’t make me an optimist, you will ruin my life!*” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E04, p. 312).

¹⁵⁸ Nesta passagem, Nietzsche se assume ateu e antimetafísico: “É ainda uma fé metafísica, aquela sobre a qual repousa a nossa fé na ciência — e nós, homens do conhecimento de hoje, nós, ateus e antimetafísicos, também nós tiramos ainda nossa flama daquele fogo que uma fé milenar acendeu, aquela crença cristã, que era também de Platão, de que Deus é a verdade, de que a verdade é divina” (NIETZSCHE. *Genealogia da Moral*, 2005, p. 88).

No quarto episódio da segunda temporada, Padre Gato leva Fleabag ao encontro Quacker, mais um momento e uma instituição onde o silêncio é imposto e onde Fleabag rompe com o interdito (a proibição de falar), e assim irrompe em *desastredade*. Na ocasião, Padre Gato, exhibe um moralismo cristão quando diz preferir funerais a casamentos: “Acho que há algo *humilhante* nos funerais”¹⁵⁹. Essa humilhação a que se refere o Padre, e que pode passar despercebida na tradução, ao ser lida rapidamente nas legendas do episódio, é colocada por ele como uma virtude. Traduzida do *humbling*, que em inglês quer dizer tornar humilde, humilhar, tirar a dignidade, é humilhação no sentido de endossar um culto cristão moralista à humildade¹⁶⁰, humildade essa criticada por Deleuze desde os estudos sobre Espinosa, pois o filósofo em meados de 1600 já percebia a humildade como subserviência, como um afecto triste, assim como o ódio, que trataremos mais tarde:

a razão denuncia o ódio e tudo aquilo que se refere a ele. Mas é unicamente porque o ódio não se separa da tristeza que ele envolve. A esperança, a piedade, a humildade, o arrependimento também serão denunciados, pois também envolvem tristeza. (...) Certamente algumas paixões tristes têm uma utilidade social: como o medo, a esperança, a humildade, e até o arrependimento. Mas só na medida em que não vivemos sob a direção da razão¹⁶¹.

Nesse sentido, Nietzsche empregou ironia para também denunciar a humildade: “O verme se encolhe ao ser pisado. Com isso mostra inteligência. Diminui a probabilidade de ser novamente pisado. Na linguagem da moral: humildade”¹⁶². Em contrapartida aos efeitos desse afecto triste e *humilhante*, a perda da mãe e da amiga deixaram Fleabag com uma perspectiva da urgência de viver o corpo, dada a finitude deste, o que a levou a uma desesperada, hedonista, estoica – e nada humilde – fome de viver. No entanto, mais tarde, no confessionário, Fleabag parece entender um pouco sobre como as pessoas se rendem à metafísica, em busca de algum conforto, porque a figura cultuada do padre diz a elas o que fazer e o que vão conseguir com isso. Mesmo sem ser católica, Fleabag confessa os pecados para o padre, diz que

¹⁵⁹ PRIEST: “*I think there’s something humbling about funerals*” (Fleabag: *The Scriptures*, S02E04, p. 312).

¹⁶⁰ Há, contudo, um certo sentido afirmativo e não ligado à subserviência na humildade em Espinosa, mas nunca como virtude: “humildade, pobreza, castidade, frugalidade, não mais como virtudes que mutilam a vida, mas como potências que a desposem e a penetrem” (DELEUZE. *Espinosa Filosofia Prática*, 2002, p. 20).

¹⁶¹ DELEUZE. *Espinosa e o Problema da Expressão*, 2017, p. 185-188.

¹⁶² NIETZSCHE. *Crepúsculo dos ídolos*, 2006, p. 12. I MÁXIMAS E FLECHAS, § 1.

contou mentiras, praticou roubos, blasfêmias, sodomia, entre outras balbúrdias fora do casamento (e algumas dentro do casamento dos outros). A mentira sustentada por Fleabag – o aborto espontâneo ter ocorrido a Claire e não a ela – se insere na trama em nietzschiana potência do falso, afirmativa, impulsionando a narrativa, além de um afecto de conquista. Fleabag confessa ainda ao padre sua descrença na metafísica: “apesar de não acreditar nessa bobagem toda, e de saber que cientificamente nada do que faço faz diferença alguma no final, eu continuo apavorada”¹⁶³.

Convencida a falar de um confessorário, em uma lógica cristã internalizada pela cultura que considera o sofrimento como purificação e como antídoto para a culpa, Fleabag foi colocada para performar como um dos fiéis, mas só confessa um niilismo afirmativo de não acreditar em nenhuma força metafísica salvadora. Como possível resposta à aflição de Fleabag, o comando imperativo “ajoelhe-se” foi oferecido pelo padre como solução para a angústia, um convite para se entregar, largar o copo de bebida e renunciar ao controle por um momento. O Padre fez o que parecia impossível e deu à beata efêmera exatamente o que ela queria naquele momento, e ela sorri em êxtase enquanto eles se beijam. Para Deleuze, o beijo seria mais mundano do que a própria nudez completa do corpo, “o beijo atesta a nudez integral do rosto e lhe inspira os micromovimentos que o resto do corpo esconde”¹⁶⁴. Diante do ósculo proibido, outro quadro sacro cai, suposta manifestação divina que assusta o padre, que se sente culpado e se afasta da pecadora e da tentação.

Mais adiante, Padre Gato prefere se manter sóbrio quando visita Fleabag, já tomado pela mais antiga das embriaguezes, segundo Nietzsche, a embriaguez sexual, que nesse momento ameaça a embriaguez religiosa. Quando estava prestes a contar uma história que lhe ocorreu na infância, o padre foi interrompido pelo corte brusco do som da campainha – tocada pelo outro amante de Fleabag que chega, o presente que se anuncia. Logo, entre outras lacunas, e em detrimento ao presente, não há tempo e não será permitido ao espectador acessar o relato do passado infantil do padre.

Assim como Deleuze, “não acreditamos na utilidade das filiações. As alianças são mais importantes que as filiações”¹⁶⁵. Celibato e casamento são práticas

¹⁶³ “*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*” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E04, p. 340).

¹⁶⁴ DELEUZE. *Cinema 1 – A imagem-movimento*, 2018a, p. 158.

¹⁶⁵ DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 3.

supostamente monogâmicas e fiéis. O casamento é uma aliança, não uma filiação permanente. Ocorrem múltiplas alianças de Fleabag no espaço da trama, pois ela se permite relações temporárias, não pivotantes, aberta aos afectos nelas envolvidos, como por exemplo, ao se relacionar em paralelo com o Padre e com o advogado.

Já notamos até aqui que o desejo é mais afirmativo e potente do que o amor: o amor se dá num espaço estriado, já o desejo cria linhas de fuga e espaços lisos para o amor. “Amor” é uma palavra que carrega muitas divagações inadequadas. Para os filósofos que aqui estudamos, é preciso “amar sem lembrança, sem fantasia e sem interpretação”¹⁶⁶. Nesse sentido, apesar de admitir ser “difícil pensar em algo a dizer sobre o amor”, Padre Gato se permite pensar experimentalmente sobre o tema na homilia que abre o casamento. Algumas horas depois ele mesmo responde ao “eu te amo”¹⁶⁷ declarado por Fleabag com um simultaneamente doce e cruel “vai passar” – porém a última fala dele é “eu também te amo”¹⁶⁸. Assim, temos a confirmação verbal desse amor, duplo devir, imanência de desejo recíproco, na medida do impossível.

Padre Gato é um representante, ainda que subversivo, da Igreja, um Estado ecúmeno, despótico, que – de forma análoga ao capitalismo – joga perversamente com o desejo, pois opera uma castração da diferença. O padre continua sendo um padre, figura despótica, hierárquica, metafísica, e ligada à moral: “o escravo, o tirano e o padre... trindade moralista”¹⁶⁹. Anteriormente, o padre já havia praticado uma desterritorialização de instituições como a família para outro Estado ainda mais perverso, a Igreja, se afastando por exemplo de pais alcoólatras e de um irmão pedófilo¹⁷⁰, com quem não deseja manter uma conexão. Já Fleabag, em excesso

¹⁶⁶ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 60-61. “Vem, mas vem sem fantasia”, como também diria Chico Buarque. SEM FANTASIA. Compositor e intérprete: Chico Buarque. In: *Chico Buarque de Hollanda Volume 3*. Philips, 1968, faixa 9 (3:28). Aqui o prof. João Santiago nos lembra poeticamente que esse amar sem fantasia “talvez fosse algo a se atingir com um povo por vir, assim com o *amor fati* nietzschiano. O amor é um afeto sujeito a chuvas e trovoadas como todos os afetos. E muitas vezes é apenas uma palavra”.

¹⁶⁷ “Eu te amo” não possui sentido nem sujeito, nem destinatário, fora das circunstâncias que não se contentam em torná-lo crível, mas fazem dele um verdadeiro agenciamento, um marcador de poder” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 2, 2011b, p. 22).

¹⁶⁸ “FLEABAG: ‘I love you’. (...) PRIEST: ‘It’ll pass. (...) I love you too’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E06, p. 403-404).

¹⁶⁹ DELEUZE. *Espinosa Filosofia Prática*, 2002, p. 31.

¹⁷⁰ Dizemos aqui desterritorialização pois fugir para Deleuze é fazer fugir e atravessar ao meio dos espaços estriados. Como ressaltado pelo prof. João Santiago, “o desejo de fuga literal do padre talvez exponha um tema de difícil compreensão, pois sempre envolve violências de várias naturezas sobre um corpo ainda em formação, incapaz de se defender. E isso tem sido

desejante, *desastrante*, A força desejante revolucionária propõe rebeldia e ruptura com as forças limitantes do mundo conservador – como a ordem e a repressão – e torna possível o encontro dos dois, Fleabag e Padre Gato, uma relação efêmera que perverte a norma repressiva e a centralidade de Deus.

O desejo aparece e transborda, não há como controlar, por isso devemos ter prudência, aquele cuidado com aquilo que se deseja. Só no universo organizado se exige ou se cria fórmulas para conter o desejo, na imanência lidamos com o desejo no sentido de aumentar nossa potência, o desejo como produção não é uma panaceia, mas um encontro com uma força de saída afirmativa, produtiva. Padre Gato, por exemplo, é obrigado a se deparar com a potência do desejo, na imagem de uma raposa que o persegue, também vista por Fleabag no episódio final (Imagem 8). Para Deleuze, no devir animal “não há mais nem homem, nem animal, já que cada um desterritorializa o outro, em uma conjunção de fluxo, em um *continuum* de intensidades reversível”¹⁷¹.

Imagem 8 – Fleabag vê uma raposa que persegue Padre Gato (24:40)



Fonte: *Frame* do episódio 6 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

denunciado com mais nos últimos tempos com mais frequência na Santa Madre Igreja. O padre foge de uma singularidade pedófila (o irmão), para uma instituição ao longo da história, acusada, muitas vezes de pedofilia – uma doença, classificada como tal pela OMS”.

¹⁷¹ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: Por uma literatura menor*, 2017, p. 45.

Entre as regras ficcionais que moldam o território *Fleabag*, o animal é uma aparição etérea que não depende da crença no sobrenatural ou metafísica para se manifestar, visto que a personagem ateuísta também a visualiza, a raposa se materializa, a fobia do padre toma forma animal, assim como se manifesta a entidade invisível que não faz nenhum dos dois pegar fogo na Igreja, mas derruba quadros sagrados. Para Deleuze e Guattari, “o *devir-animal* nada tem de metafórico, nenhum simbolismo, nenhuma alegoria, nem resultado de uma culpa ou maldição¹⁷².”

Devir-animal é (...) traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, transpor um limiar, atingir um continuum de intensidades que só são válidas por elas próprias, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem assim como as significações, significantes e significados, em benefício de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializados, de signos a-significantes (...) O devir é captura, posse, mais-valia; nunca é reprodução ou imitação¹⁷³

Nesse sentido, não vamos especular o que a raposa poderia significar na trama, pois não se trata de uma metáfora. O animal se manifesta na série como uma intensidade, e ainda como uma exterioridade do Padre Gato que *Fleabag* é capaz de acessar, assim como ele se conecta com o campo que ela gera ao se comunicar com o público, quebrando a quarta parede, como será discutido em outro momento. É preciso observar esse paradoxo na série, uma protagonista ateuísta que por depositar o amor em um padre, acessa o metafísico, ainda que não se deixe afetar por isso.

Diante do desejo posto e consumado, Padre Gato passa a questionar a fé. Mesmo que ele se diga mais próximo de Deus¹⁷⁴ e que essa escolha final tenha sido a abstração do sagrado e não o amor carnal, a certeza que caracteriza a crença ficou abalada, substituída pela incerteza que impera em todo agenciamento. Não há salvação, mas “o contrário de uma moral da salvação, ensinar a alma a viver sua vida, não a salvá-la”¹⁷⁵. “O desejo só emerge quando, seguindo a ruptura de equilíbrios

¹⁷² DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: Por uma literatura menor*, 2017, p. 69.

¹⁷³ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka – Para uma literatura menor*, 2003, p. 34-35.

¹⁷⁴ “FLEABAG: ‘Acha que eu deveria virar católica?’ PADRE: ‘Não faça isso. Eu gosto que você acredite em uma existência sem sentido. Você me faz bem, me faz questionar minha fé’. FLEABAG: ‘E?’ PADRE: ‘Nunca me senti mais próximo de Deus’” (“FLEABAG: ‘*Do you think I should become a Catholic?*’ PRIEST: ‘*No, don’t do that. I like that you believe in a meaningless existence. You’re good for me. You make me question my faith.*’ FLEABAG: ‘*And?*’ PRIEST: ‘*I’ve never felt closer to God.*’”. *Fleabag: The Scriptures*, S02E03, p. 304-305).

¹⁷⁵ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 76.

prévios, faz aparecer relações que, de outro modo, não teriam sido possíveis”¹⁷⁶. Não se deseja o outro, mas o universo em que o outro habita, a paisagem: “é sempre com mundos que fazemos amor. E o nosso amor dirige-se a esta propriedade libidinal que o ser amado tem de se fechar ou abrir a mundos mais vastos”¹⁷⁷. Para ilustrar o desejo como uma apreciação da paisagem, há ainda um momento em que Deleuze cita Proust n’O *Abecedário*: “não desejo uma mulher, desejo também uma paisagem envolta nessa mulher, paisagem que posso não conhecer, que pressinto e enquanto não tiver desenrolado a paisagem que a envolve”¹⁷⁸. Os personagens são como máquinas desejanças, agenciamentos, e como Deleuze e Guattari afirmam n’O *anti-Édipo*, tais máquinas só funcionam desarranjadas, pois fogem da “fantástica repressão” de Édipo¹⁷⁹ e sugerem se elevar das percepções vividas ao percepto e de afecções vividas ao afecto¹⁸⁰.

Não há nada fixo, tudo “vai passar”, como a resposta do padre à declaração de amor que recebe. O perigo seria “minar um acontecimento puro e o transformar em fantasia, cantar a angústia, a finitude e a castração”¹⁸¹. Ao invés disso é preciso substituir a vontade de ser amado pela potência de amar. Fleabag nos convida a aceitar os acontecimentos. Ela não pôde superar o cognitivo Deus, mito muito forte, antigo e poderoso, mas pôde provocar questões no Padre, após terem mordido o fruto proibido. O desejo vivenciado por Fleabag e Padre Gato é construído a partir dos agenciamentos. A relação deles não alterou estruturas despóticas, mas devém a noção de amor e a perspectiva sobre outros desejos.

Neste primeiro capítulo iniciamos com um panorama dos agenciamentos que envolvem Fleabag, partindo, pelo meio, da *desastredade* da protagonista. Comentamos usos e ausências de nomes nos personagens e entramos na análise dos afectos familiares na série, terminando por discutir a relação de nossa heroína com Padre Gato. Partiremos neste segundo momento para um estudo sobre a arte na série, sob a leitura do conceito de máquina de guerra em Deleuze e Guattari.

¹⁷⁶ LAZZARATO. *Signos, máquinas, subjetividades*, 2014, p. 49.

¹⁷⁷ DELEUZE; GUATTARI. *O Anti-Édipo*, 2011c, p. 387.

¹⁷⁸ DELEUZE; PARNET. *O abecedário de Gilles Deleuze*, 1988, p. 17.

¹⁷⁹ DELEUZE; GUATTARI. *O Anti-Édipo*, 2011c, p.13.

¹⁸⁰ “perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados” (DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* 2010, p. 193).

¹⁸¹ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 78-80.

CAPÍTULO 2: ARTE COMO MÁQUINA DE GUERRA EM *FLEABAG*

Para Deleuze, uma máquina de guerra deve ser “capaz de destruir o equilíbrio aparente ou a paz do Estado”¹⁸². Nesse sentido, Fleabag, em *desastredade*, faz uma “escolha política, constitui suas deformidades”¹⁸³ e acaba com a paz¹⁸⁴. Fleabag serve ao Estado, porém não é submissa, e sim transgressora, e assim funciona como uma máquina de guerra, “inseparavelmente política e erótica”¹⁸⁵, porém está inserida na máquina despótica e precisa criar linhas de fuga e espaços lisos para enfrentar o capitalismo e sobreviver.

Conforme visto a partir da noção de *desastredade* aqui anteriormente elaborada, Fleabag propõe uma anarquia coroada¹⁸⁶ ao confrontar a sociedade moralista com seu comportamento debochado, *desastrante*. Com efeito, apesar de estar nessa posição de agente subversiva do caos, Fleabag precisa manter uma cafeteria, comércio que lhe sustenta, e para tanto, depende de um empréstimo bancário, ou seja, precisa de uma concessão de uma instituição capitalista para um movimento de empreendedorismo ilusório, no qual deve assumir para si os riscos, não de forma individualizada, mas em agenciamento coletivo, e não mais culpada pelo peso moral da irresponsabilidade social de estar endividada.

A *desastredade* de Fleabag a mantém potencialmente próxima a uma saída, uma linha de fuga, tendo em vista a inquietude dessa multiplicidade desejante. Porém, ante o desejo, o perigo está sempre rondando. Nesse sentido, em determinado momento¹⁸⁷, a protagonista quase entra em um agenciamento suicida – como fizeram Deleuze e Boo – ao ameaçar atravessar a rua na frente dos carros passando. Porém, uma saída capitalista é oferecida a ela pelo gerente bancário que a visita, num clichê senso comum que idealiza um deus metafísico que fecha uma porta, mas abre outras:

¹⁸² DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 30.

¹⁸³ DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 53.

¹⁸⁴ No quarto episódio da segunda temporada, Padre Gato brinda “à paz e a todos que a perturbam”, em especial, Fleabag (“PRIEST: ‘Here’s to peace. (...) And those who get in the way of it’”. *Fleabag: The Scriptures*, S02E04, p. 334).

¹⁸⁵ DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 54.

¹⁸⁶ A expressão “anarquia coroada” aparece no conceito de *desastredade*.

¹⁸⁷ no episódio final da primeira temporada.

GERENTE BANCÁRIO: Pensei que no seu formulário de empréstimo dizia que você tinha uma cafeteria PARA porquinhos-da-índia. Por isso achei engraçado. Não pensei que porquinhos...
 FLEABAG: O tema é porquinhos-da-índia.
 GERENTE BANCÁRIO: É. Isso faz sentido. (...) Posso te fazer uma xícara de chá?
 FLEABAG: Acabou.
 GERENTE BANCÁRIO: Café?
 FLEABAG: Acabou.
 GERENTE BANCÁRIO: Bem, eu deveria voltar para o escritório. Cafeterias são... um negócio muito difícil. Você certamente fez esta... muito original¹⁸⁸.

Fleabag cometeu um erro de digitação no formulário, que além funcionar como recurso cômico, atrasou a ajuda que ela poderia ter para salvar o Café temático DE (e não PARA) porquinhos-da-índia, incluindo Hilary, sendo porquinhos-da-índia, também, multiplicidades. Também vimos por esse diálogo que quando à beira da falência, a cafeteria chegou ao ponto de ser um Café sem café, outro paradoxo interessante na construção narrativa da série, que se encaixaria bem em um dos paradoxos retomados por Deleuze: “o pianista que não toca, a cantora que não canta”¹⁸⁹ – como no conto de Kafka *O grande nadador* (que nunca soube nadar)¹⁹⁰: o Café sem café. Cabe observar que na cena o café inexistente é oferecido, ironicamente, pelo gerente bancário, e não por ela, que, proprietária e atendente do local, deveria servi-lo.

Ainda que use um avental e esteja apta a servir os clientes no Café¹⁹¹, Fleabag inverte a lógica de servidão aqui, bem como em outros eventos, como na *Sexposição*¹⁹², em que é obrigada pela madrastra má a servir os convidados com espumante, compulsória servidão (in)voluntária, porém ao final, em *desastredade*, ela se embebada, se recusa a continuar servindo e quebra uma bandeja cheia de taças na frente de todos¹⁹³. Já na segunda temporada, Fleabag assume o posto servil

¹⁸⁸ “BANK MANAGER: ‘I thought in the application for your loan it said you ran a café FOR guinea pigs. (...) That’s why I thought it was funny. I never thought guinea pigs needed’... FLEABAG: ‘It’s guinea-pig themed’ (...) BANK MANAGER: ‘That makes sense’. (...) ‘Can I get you a... cup of tea?’ FLEABAG: ‘Run out’. BANK MANAGER: ‘Coffee?’ FLEABAG: ‘Run out. BANK MANAGER: Well I should probably be heading back to (...) the office. (...) Cafés are a very... difficult business. You certainly made this one very... Unique’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E06, p. 189).

¹⁸⁹ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka – Para uma literatura menor*, 2003, p. 45.

¹⁹⁰ DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 46.

¹⁹¹ A imagem 31 mostra Fleabag vestindo um avental para atender aos clientes do Café.

¹⁹² A *Sexposição* ocorre no sexto e último episódio da primeira temporada.

¹⁹³ A cena é vista na Imagem 1, que abre o primeiro capítulo, na apresentação do conceito de *desastredade*.

quando é contratada para atuar como garçonne e fornecedora de canapés, também oferecidos em bandejas, em um evento corporativo da irmã,¹⁹⁴ função que desempenha com servidão (agora voluntária), ela mantém a cabeça erguida e não a cabeça curvada da submissão. Além disso, Fleabag se torna mais próspera, devido ao sucesso do Café, e isso interfere nas relações dela. Como exemplo disso, no episódio piloto da primeira temporada ela havia roubado, entre outras coisas, uma nota de dinheiro do Dentuço, enquanto no primeiro episódio da segunda, ela paga o empréstimo do Padre Gato em dinheiro, nota que fica para o dízimo na Igreja dele.

Mesmo tendo recuperado recursos para o empreendimento, que consegue revitalizar tendo obtido o empréstimo bancário, Fleabag manteve a decoração elaborada pela amiga Boo, criando eventos como Quarta do Bate-Papo, em resistência ao interdito do silêncio, propondo que os clientes desconhecidos conversem entre si para obter descontos, prática que ela mesma chama de “solidão lucrativa” – ainda que em outro momento ela brinque com uma fictícia Terça do Silêncio para calar um dos clientes, Joe¹⁹⁵ (David Hargreaves). O lúdico Café, cujo tema é porquinhos-da-índia, expõe uma coleção de recortes e bibelôs, uma arte popular, *mainstream*, fincada na reprodução barata ou com signos mais diretos¹⁹⁶. Até as cadeiras do ambiente foram escolhidas em função do menor preço, como mostra um comentário de Fleabag presente na peça: “essas cadeirinhas de criança. Um truque, mas eram mais baratas”¹⁹⁷. Tal proposta se afasta de uma ambição mercadológica pelo caráter *kitsch*¹⁹⁸, e revela uma resistência criativa e peculiar e uma não pactualidade submissa ao Estado repressor. Fleabag está inserida no sistema e não se opõe a ele – não há rupturas anticapitalistas na série além dos roubos e corrupções que costumava praticar. Ainda assim, ao manter escolhas financeiras

¹⁹⁴ O evento corporativo de Claire ocorre no terceiro episódio da segunda temporada.

¹⁹⁵ Chatty Joe, no original. Joe aparece pouco na série, tendo algumas de suas falas da peça transferida para Belinda, personagem criada só depois, para segunda temporada da série.

¹⁹⁶ Também aparece, na sala do advogado, uma pintura de uma matilha de cães, com ares neoclássicos.

¹⁹⁷ “*tiny little kids’ chairs – sort of a gimmick thing, but really they were cheaper*” (*Fleabag, the Special Edition*, p. 32).

¹⁹⁸ “A palavra *Kitsch*, no sentido moderno, aparece em Munique, por volta de 1860, palavra bem conhecida do alemão do sul: *kitschen*, quer dizer atravancar e, em particular, fazer móveis novos com velhos, é uma expressão bem conhecida; *verkitschen*, quer dizer trapacear, receptar, vender alguma coisa em lugar do que havia sido combinado. Neste sentido, existe um pensamento ético pejorativo, uma negação do autêntico” (MOLES. *O kitsch: a arte da felicidade*, 1973, p. 10).

moderadas sem cair nas ilusões da meritocracia empreendedora¹⁹⁹, ela não parece estar rendida ao pacto de uma exacerbada prosperidade que visa lucros cada vez maiores para os patrões e muito acima da qualidade de vida precária dos trabalhadores, em geral endividados.

Mesmo a casa de Fleabag tem uma decoração simples e modesta. Na parede do quarto dela pode ser notado um quadro com uma borboleta (que reaparece no quarto do Cara do Cu e em versão reduzida na sala da terapeuta). Esse inseto, repetidamente utilizado como signo de transformação a ponto de se tornar clichê, até que parece combinar com a multiplicidade deleuziana e a constante mutação dos seres, que não podem ser fixados em uma identidade pivotante. Fleabag, em um sentido geral, parece desconectada de uma produção de arte, está quase sempre correndo, como visto na seção sobre *desastredade*, condicionada a uma conduta prática de sobrevivência. Porém, a arte a rodeia de diversas maneiras. Fleabag se enfurece ao reconhecer o talento da madrastra, que se afirma como *artista* tanto de forma verbal quanto prática. A arte é o que une e separa as diferenças entre Fleabag e a madrastra, que artista ou não, está ligada profissionalmente ao território da arte. Nesse sentido, a proposta deste capítulo é retomar as expressões artísticas exploradas na série *Fleabag*, relacioná-las aos conceitos de Deleuze e Guattari e a partir disso pensar a arte como máquina de guerra (ou não). Para tanto, cabe a todo momento nos perguntar: isso é deleuzeguattariano? Nem sempre. Os filósofos aqui estudados pensam a arte como propulsora dos chamados “segmentos de devir”,

entre os quais podemos estabelecer uma espécie de ordem ou de progressão aparente: devir-mulher, devir-criança; devir-animal, vegetal ou mineral; devires moleculares de toda espécie, devires-partículas. Fibras levam de uns aos outros, transformam uns nos outros, atravessam suas portas e limiares. Cantar ou compor, pintar, escrever não têm talvez outro objetivo: desencadear esses devires²⁰⁰.

¹⁹⁹ O Café de Fleabag se aproxima bem mais da pequena e charmosa livraria de Kath (Meg Ryan), *menor*, no bom sentido, em relação à ambiciosa rede de livrarias de Joe (Thom Hanks), na comédia romântica dirigida por Nora Ephron, *Mens@gem para Você* (*You've Got Mail*, 1998), adaptação de *A Loja da Esquina* (*The Shop Around the Corner*, 1940), de Ernst Lubitsch.

²⁰⁰ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 4, 2012b, p. 66.

Mesmo sem essa percepção filosófica do que seria arte latente em todos os casos, foram destacados em *Fleabag* elementos da música (primeira arte), pintura (terceira arte), escultura (quarta arte), teatro (quinta arte), literatura (sexta arte), cinema (sétima arte) e fotografia (oitava arte). As demais, dança (segunda arte), histórias em quadrinhos (nona arte), *games* ou jogos eletrônicos (décima arte) e arte digital (décima primeira arte) não foram exploradas no capítulo, por não aparecerem na série. Exploraremos a potência desses tipos de arte, como se mostram presentes.

A fotografia (oitava arte), não ganha um subcapítulo pois é pouco utilizada em *Fleabag*, só se faz presente em uma foto de Fleabag e Boo abraçadas, emolduradas por um porta-retratos exposto no Café (Imagem 9); em uma foto do narcisista Cara do Cu, em destaque na parede do quarto dele (Imagem 10) e nas fotos de Hilary e de outros porquinhos-da-índia espalhadas decorando o Café temático. No entanto, ainda que a série utilize poucas evidências fotográficas, ocorrem menções à essa arte: Martin diz que vai fotografar a estatueta roubada por Fleabag antes de colocá-la à venda, o que levanta suspeitas de que ele poderia tornar essa sessão fotográfica uma prática onanista, visto que não poupou elogios às formas e atributos físicos do corpo dourado. Com efeito, sobre o *status* mimético da arte fotográfica, Sontag afirmou:

A fotografia tem a reputação pouco atraente de ser a mais realista e, portanto, a mais fácil das artes miméticas. De fato, é a arte que conseguiu levar a cabo as ameaças bombásticas, datadas de um século, de um domínio surrealista sobre a sensibilidade moderna, ao passo que a maioria dos concorrentes dotados de *pedigree* abandonou a corrida²⁰¹.

O único uso de fotografias na série com pretensão à arte não nos é mostrado, visto que da performance fotográfica proposta pela madrastra na *Sexposição* só temos acesso à descrição, pois as fotografias que ela tira de si mesma não são mostradas:

uma simples jornada pela minha vida física e sexual (...). Tenho me fotografado nua nos últimos anos (...) acho que é importante para mulheres em geral verem como meu corpo mudou durante os anos. Acho que precisam ter uma perspectiva saudável do meu corpo²⁰²

²⁰¹ SONTAG. *Sobre Fotografia*, 2004, p. 34.

²⁰² "GODMOTHER: 'It's simply a journey through my physical and sexual life (...) I've taken a photo of my naked body every year for the past thirty years. (...) I think it's important for women of all ages to see how my body has changed over the years. I think they have to have a healthy perspective – on my body'" (*Fleabag: The Scriptures*, S01E05, p. 149).

Imagem 9 – Foto de Fleabag e Boo, abraçadas, no Café (07:04)



Fonte: *Frame* do episódio 2 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 10 – Foto do Cara do Cu, em destaque na parede do quarto dele (11:33)



Fonte: *Frame* do episódio 2 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Ainda assim é possível comparar diferenças entre a prática da madrastra se se fotografar, diferente mas semelhante, do costume de Fleabag de tirar *selfies*, ou mais especificamente, fotos do corpo nu (*nudes*). Em determinado momento da peça de teatro, Fleabag faz uma mímica como se estivesse usando o celular para capturar *nudes* (Imagem 11), ou fotos dela mesma nua, nesse caso apenas com o intuito de seduzir pretendentes. A personagem não se desnuda completamente nem na peça nem na série, mas esses auto retratos não deixam de ser *nudes*.

O hábito foi adaptado na série, em que Fleabag se fotografa, ou melhor tira *selfies*²⁰³ em um banheiro (Imagem 12), antes de enviar as fotos sensuais para o então namorado que solicitava esses *nudes* várias vezes ao dia. Nos exemplos narcisistas das duas, tanto de Fleabag quanto da madrastra, que tiram e expõe fotos de si mesmas nuas, ambas estão interessadas produzir – e em exhibir – registros dos próprios corpos. Como afirma Sontag, “fotografar é atribuir importância. Provavelmente não existe tema que não possa ser embelezado; além disso, não há como suprimir a tendência, inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas”²⁰⁴. No entanto, os filósofos Deleuze e Guattari nos sugerem: “Faça mapas, nunca fotos nem desenhos”²⁰⁵, e assim entendemos que a prática da fotografia está ligada à reconhecimento, ao decalque, quando há intuito de reprodução fidedigna, ou fixação de um momento numa imagem.

Podemos pensar aqui no aparelho celular como dispositivo que funciona como uma espécie de *dildo*, visto que exterioridade sexual ao corpo, como um membro amputado suplementado pelo artefato tecnológico. Por ter mencionado aqui o *dildo*, é preciso nos certificar de que o *introduzimos* de maneira apropriada. Paul Preciado equipara o órgão genital masculino à entidade metafísica da religião ocidental cristã: “Se o pênis é para a sexualidade o que Deus é para a natureza, o dildo torna efetiva, no domínio da relação sexual, a morte de Deus anunciada por Nietzsche (...). “Graças a uma pirueta macabra que a metafísica havia guardado para nós, o dildo precede o pênis”, e nesse sentido, se posiciona em sentido oposto ao de suplementar uma *falta*:

é preciso compreender o dildo (seu corte do corpo) como centro de significação diferido. O dildo não é um objeto que substitui uma falta [mas] uma operação de recortar-pegar: uma operação de deslocamento do suposto centro orgânico de produção sexual para um lugar externo ao corpo. O dildo, como símbolo de potência e excitação sexual, trai o órgão anatômico deslocando-se para outros espaços de significação (orgânicos ou não, masculinos ou femininos) (...) qualquer coisa pode se tornar um dildo. Tudo é dildo. Inclusive o pênis²⁰⁶.

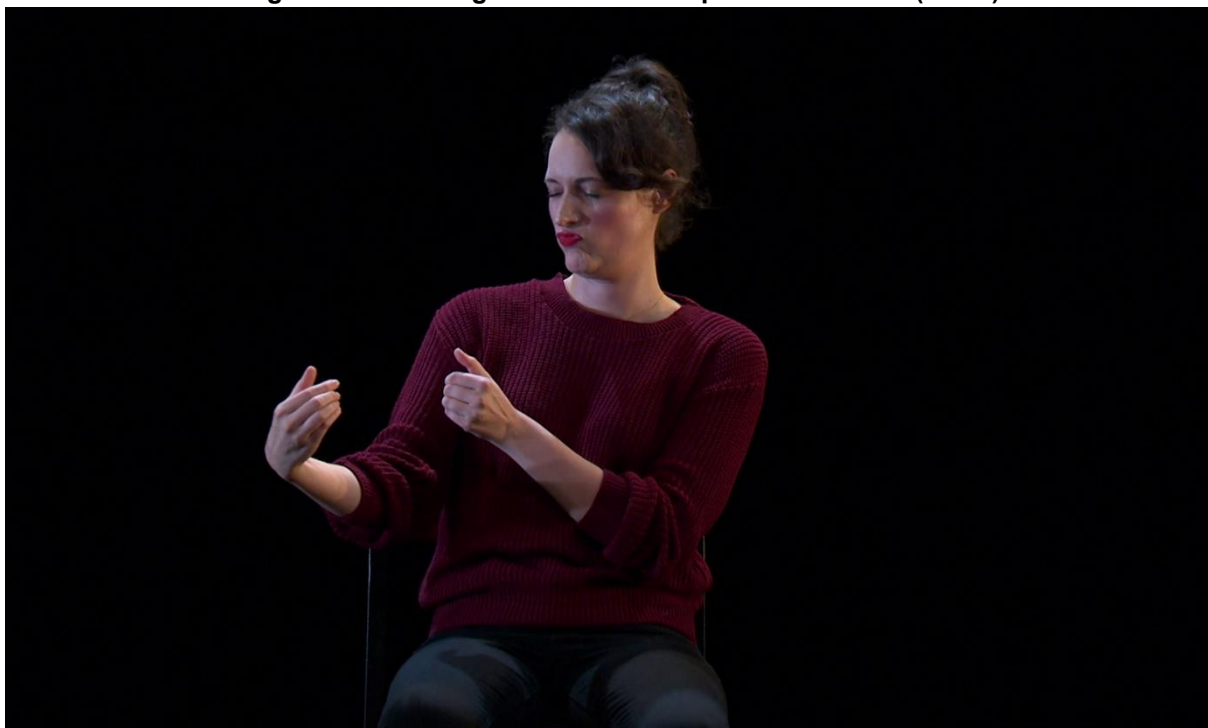
²⁰³ Ela fotografa a *si mesma*, não conseguimos tirar o “eu” dessas *selfies*.

²⁰⁴ SONTAG. *Sobre Fotografia*, 2004, p. 21-22.

²⁰⁵ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 48.

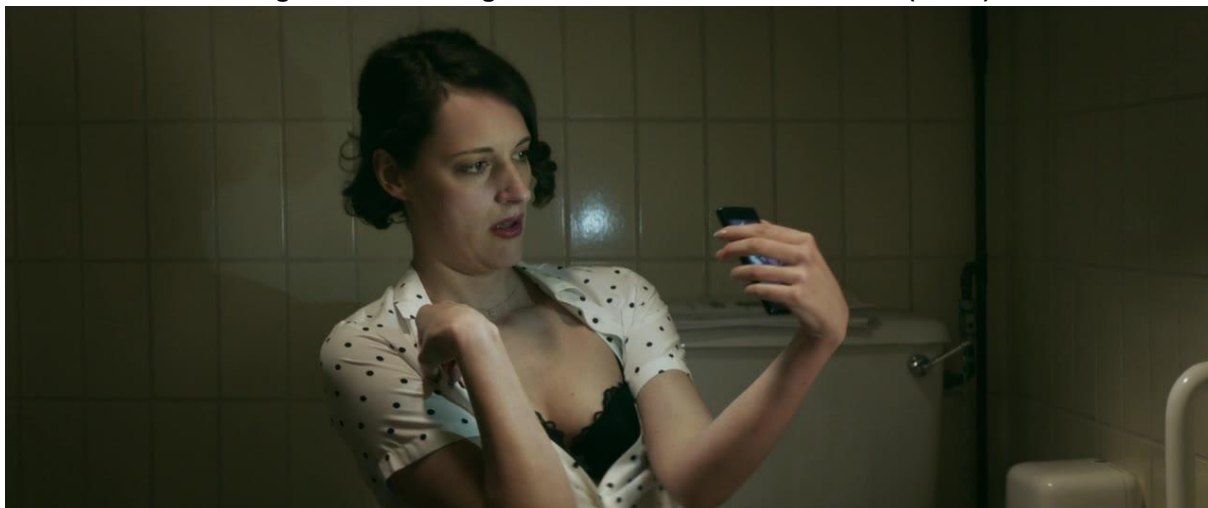
²⁰⁶ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 80-81.

Imagem 11 – Fleabag faz uma mímica para tirar selfies (54:54)



Fonte: *Frame* do filme *National Theatre Live: Fleabag* (2019)

Imagem 12 – Fleabag tirando selfies em um banheiro (04:56)



Fonte: *Frame* do episódio 3 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Cabe comentar ainda que a relação de *Fleabag* com o celular mostrada na série não atinge níveis perigosos de dependência e toxidade, logo, não compensa para ela uma falta metafísica²⁰⁷. Visto que aparece em poucas cenas fazendo uso do telefone, ela se limita a tirar e a mandar *nudes*, a ouvir a *mensagem* gravada pela Boo e a esperar confirmação de encontros. Em uma dessas cenas, ela pega o celular e Martin, ao lado dela, cruelmente lhe diz: “Pare de conferir, ninguém te ama”²⁰⁸.

Sabemos que a memória nostálgica é um problema para Deleuze e Guattari. Decalques e fotos se ligam à memória longa: “a memória curta é de tipo rizoma, diagrama, enquanto a longa é arborescente e centralizada (impressão, engrama, decalque ou foto)”²⁰⁹. A arte fotográfica está ligada ao decalque, e assim, à representação. Ainda assim, algumas fotografias, suspeitas dessa carga pivotante, provas de uma fixidez ilusória de um momento irrecuperável, certas fotos continuam nos afetando. Ao observar uma fotografia do cineasta americano David Lynch com a filha Jennifer Lynch enquanto criança (Imagem 13), e que mais tarde seguiria os passos do pai, podemos reparar que na decoração do ambiente em que eles foram fotografados, em meados de 1969, se encontra uma réplica em miniatura²¹⁰ da escultura Vênus de Milo, que anos mais tarde reaparece na decoração dos ambientes de *Twin Peaks*, e na mansão do Dr. Nick (Imagem 14), no filme *Encaixotando Helena* (1993), de Jennifer Lynch, que será investigado a seguir.

Ao longo das filmografias futuras de ambos os cineastas da família Lynch, notamos uma certa curiosidade – para não dizer obsessão – pelo tema da amputação. Nesse sentido, nos interessa o signo amputação e as possibilidades afectivas deste – o que nos leva à próxima e mais extensa subseção deste capítulo, que discute esculturas (quarta arte) e as conecta com a estatueta que percorre o território *Fleabag*.

²⁰⁷ Por hora, já que mencionada a falta, para Preciado, o dildo, nesse caso o celular, não deve compensar uma falta, pois, “não nos falta nada. Deleuze e Guattari já haviam dito isso. Não nos falta nem o pênis nem os seios. O corpo já é um território pelo qual órgãos múltiplos e identidades diversas cruzam” (PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 208-209).

²⁰⁸ “MARTIN: Nooo, stop checking. Alright? Nobody loves you” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E05, p. 80-81).

²⁰⁹ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 35.

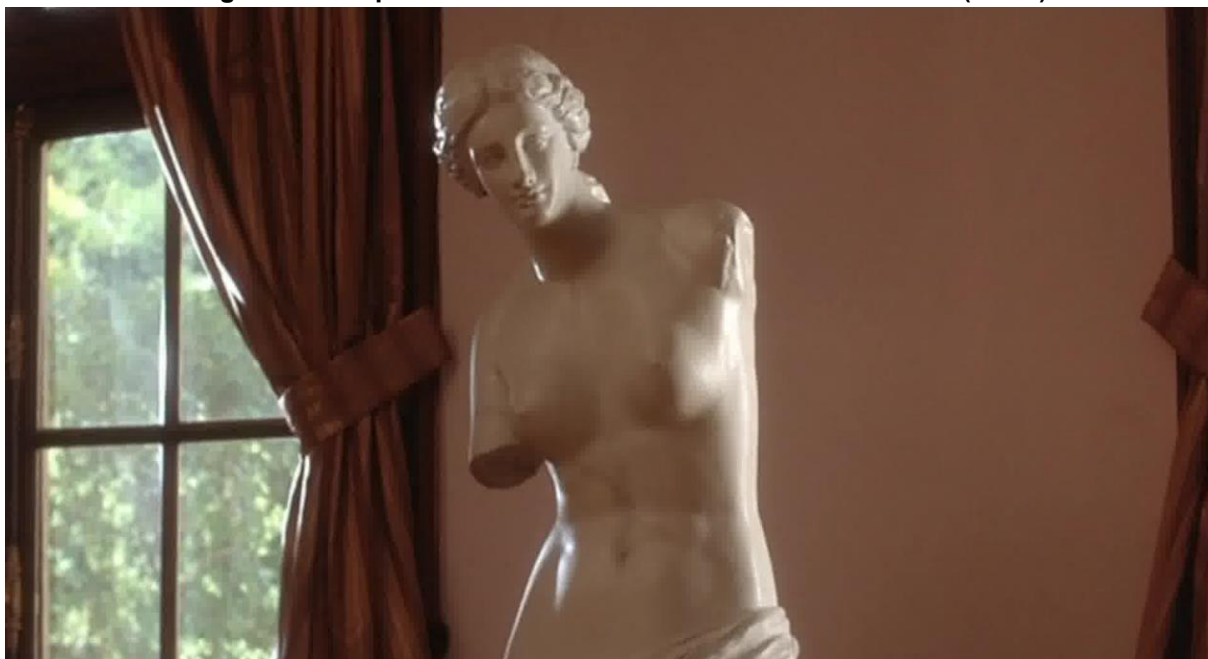
²¹⁰ A réplica da foto parece ser um pouco maior do que a estatueta que aparece em *Fleabag*.

Imagem 13 – David Lynch, Jennifer Lynch e a Vênus sem braços



Fonte: Arquivo pessoal família Lynch

Imagem 14 – Réplica da *Vênus de Milo* na mansão do Dr. Nick (39:53)



Fonte: *Frame* do filme *Encaixotando Helena* (1993)

2.1 *Desencaixotando Fleabag*²¹¹

Nesta seção pretendemos trabalhar com imagens de obras de arte que remetem a esculturas (quarta arte) em determinados produtos audiovisuais, pensando essas obras não como referências, mas como rizomas²¹², não raízes pivotantes, mas conexões esquizofrênicas sem pretensão de início nem fim, partindo do meio dos agenciamentos e promovendo uma desterritorialização tanto das obras quando do mundo afetado por elas. Tais obras de arte fazem rizoma com o mundo, obras e mundo mutualmente se afetando, e por isso, elas formam um composto de afectos.

Com efeito, só é possível comparar diferenças. Assim, pretendemos traçar rizomas entre as séries *Fleabag* e *Twin Peaks* (1990-1991), de Mark Frost e David Lynch²¹³ e o filme *Encaixotando Helena* (1993), de Jeniffer Lynch, obras audiovisuais em que vemos expostas estátuas com membros decepados, mutilados²¹⁴. Entendemos a mutilação²¹⁵ como uma castração de seres²¹⁶. Tanto na Vênus de Medici, quanto na pintura *O Nascimento de Vênus* (1486), de Botticelli, a disposição dos braços de ambas cobre os seios e a vulva, em demonstração de vergonha por ter um corpo. O roubo dos braços da escultura da Vênus pode levar a uma leitura tanto de uma castração da potência e possibilidade de ação da mulher, quanto de uma violação do corpo, ao forçar a exibição de áreas do corpo sexualizadas, numa tentativa onanista de apropriação de uma imagem erótica fabricada, criando uma mulher exposta, vulnerável, descoberta, assim como ocorre com a estatueta em *Fleabag*, que

²¹¹ Mescla entre o nome da série *Fleabag* e o título do filme *Desencaixotando Helena* (1993).

²¹² “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 48).

²¹³ A carreira de David Lynch no cinema já estava bem consolidada com longas anteriores como *Eraserhead* (1977) e *Veludo Azul* (1986), quando escreveu e dirigiu a série *Twin Peaks* no início dos anos 90, ao lado do também roteirista Mark Frost, e com a série volta a trabalhar a mutilação de figuras humanoides, sejam os criados por ele ou os apropriados de momentos da história da arte.

²¹⁴ mutilações recorrentes na história da arte desde a Vênus de Willendorf, esculpida entre 24.000 e 22.000 anos a.C.

²¹⁵ Certamente podemos encontrar outros exemplos de mutilações de figuras humanoides também na história do cinema brasileiro. Este não é o tema central da tese, portanto vamos citar aqui apenas o curta nacional de Kleber Mendonça Filho, *Vinil Verde* (2004), em que uma mãe misteriosamente aparece com os membros inferiores e superiores mutilados, como resultado da desobediência de sua filha única.

²¹⁶ Neste ponto, vale lembrar que todos os seres, animados ou não, naturais ou não, são chamados por Deleuze simultaneamente de singularidades e multiplicidades, portanto, únicos e múltiplos ao mesmo tempo.

já foi criada sem os membros superiores e inferiores, lhe tirando simultaneamente as possibilidades de ação e de esconder as próprias partes, caso não fosse inanimada.

Um personagem peculiar de *Twin Peaks*²¹⁷ é “o homem de um braço só”, prova de que o tema da mutilação em Lynch não se restringe a mulheres, conforme ocorre no curta *A Amputada* (1977)²¹⁸. Assim como ocorre ao “homem de um braço só” de Lynch, na *Sexposição*, a madrastra de Fleabag opera várias castrações de figuras masculinas, como na estátua de Harry em tamanho natural e sem órgãos genitais. A castração funciona como um modelo de organização, de controle, de subjetivação, ou como afirma Preciado, “se a castração é uma metáfora tão forte na ideologia psicanalítica, é exatamente pelo potencial do corte como estratégia de subversão”²¹⁹ (Deleuze e Guattari diriam que a castração é forte nos agenciamentos psicanalíticos, pois não trabalham com ideologias). Há ainda na *Sexposição* da madrastra um mural com vários órgãos genitais esculpidos, o “quadro de pênis”²²⁰, que será retomado.

Um *slogan* para divulgação do primeiro filme da diretora Jennifer Lynch já dá indícios de como a obra é *fragmentada* – com o perdão do trocadilho – “para além do amor, para além da obsessão, esconde-se algo para além da razão”²²¹. Há nesse aforismo uma confusão com o abstrato conceito de “amor”. A palavra amor aparece ainda em alguns diálogos pavorosos do filme, que não valem a menção. *Encaixotando Helena* é uma história sobre desejo, não só desejo sexual, não só desejo afirmativo,

²¹⁷ Os ambientes de *Twin Peaks*, a Black Lodge e a White Lodge, são conectados pela Sala Vermelha, lugar extradimensional acessado pela primeira vez pelo protagonista agente Cooper em um sonho no início da série. Diante das enormes cortinas vermelhas que decoram o local sem janelas, há uma estátua da Vênus de Médici, escultura grega de tamanho natural da deusa mitológica do amor Afrodite, cópia em mármore de outra estátua do século I, facilmente confundida com a Vênus de Milo, escultura de mármore datada aproximadamente século II a.C, e que pode ser vista no corredor entre as salas.

²¹⁸ *The Amputee* (1977) foi um dos primeiros curtas-metragens de David Lynch. No filme, a câmera permanece estável focalizando uma mulher (Catherine E. Coulson, futura Log Lady em *Twin Peaks*), posicionada em uma cadeira acolchoada. Ela usa óculos de grau e escreve uma carta, narrada em voz *off* pela atriz, enquanto é atendida por um enfermeiro, interpretado pelo próprio Lynch, que tenta estancar o sangue que jorra dos tocos que sobraram de suas duas pernas amputadas. O conteúdo da carta escrita por ela tem um tom confessional e nos faz pensar na expressão verbal, emocional e social cotidiana da amputada, incapacitada de caminhar, mas não impedida de pensar. Imaginar as histórias relatadas por ela e dirigidas ao interlocutor confere um paradoxal movimento à sequência de nove minutos, como na passagem: “onde você estava naquela noite, quando Paul chegou em casa às três da manhã?”.

²¹⁹ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 86.

²²⁰ O quadro de pênis aparece na Imagem 64, no capítulo final da tese.

²²¹ Deleuze parece apresentar uma visão afirmativa de razão, durante suas leituras de Espinosa: “A razão, no princípio da sua gênese, ou sob seu primeiro aspecto, é o esforço para organizar os encontros de tal maneira que sejamos afetados por um máximo de paixões alegres” (DELEUZE. *Espinosa e o Problema da Expressão*, 2017, p. 189).

mas um desejo que gangrena e que se torna funesto. Na trama do filme, um cirurgião, Dr. Nick (Julian Sands), fica obcecado pela sedutora mulher com quem já teve um caso, e recusando-se a aceitar que ela seguiu em frente, ele amputa os membros dela e a mantém cativa na mansão que lhe pertence. Foi o jeito que a mente pervertida dele teve de “castrá-la”, de tirar dela toda a independência sexual e qualquer tipo de “liberdade”, a colocando em uma dependência completa do carcereiro: no cúmulo da domesticação, a mulher passa a ser como uma boneca com a qual ele pode brincar.

Um acidente desencadeia a primeira mutilação de Helena (Sherilyn Fenn), que acorda sem os braços na mansão de Dr. Nick, com poder físico de ação limitado apenas – assim como a amputada do curta do Lynch pai – mas como ela continua agressiva e ativa como pode, algum tempo depois o médico a submete a outra cirurgia, que dessa vez rouba-lhe os braços, a deixando fisicamente dependente, deixando expostas as partes mais vulneráveis do corpo. Um corpo de uma mulher cis, sem braços, em outra leitura, alude a uma beleza capturada, como visto na cena clichê em que Dr. Nick aparece cortando flores para cheirar o perfume, tirando belas rosas da natureza para possuí-las. É um conto de horror com toques de humor que o converteram em um *terrific*, um filme difícil de categorizar, uma rara experiência de cinema que apesar de questionáveis atuações e qualidade técnica, tem potencial de nos afectar pela violência afirmativa (apenas esta) das imagens perturbadoras, amenizadas pela beleza hipnotizante de Sherilyn Fenn – que logo viveria Audrey Horne em *Twin Peaks* – e realçada pelo figurino e pelos ambientes ostensivos. Quanto à violência praticada pelo Dr. Nick, é prova do ressentimento²²² pela rejeição da mulher que julga “amar”, mas só consegue possuir como um artefato – ilustrando a noção de falta material que o capitalismo tenta nos convencer como válida²²³ – no intuito de apreciá-la em tempo integral, como uma paisagem privada.

²²² “Os doentes, tanto da alma quanto do corpo, não nos largarão, vampiros, enquanto não nos tiverem comunicado sua neurose e sua angústia, sua castração bem-amada, o ressentimento contra a vida” (DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 51).

²²³ “É arte de uma classe dominante essa prática do vazio como economia de mercado: organizar a falta na abundância de produção, descarregar todo o desejo no grande medo de se ter falta” (DELEUZE; GUATTARI. *O Anti-Édipo*, 2011c, p. 45).

Imagem 15 – Ao lado de Dr. Nick, Helena mutilada ri (01:10:37)



Fonte: Frame do filme *Encaixotando Helena* (1993), de Jennifer Lynch

Helena, mutilada e impossibilitada de fugir, continua a rir, ou melhor, a gargalhar, em determinada cena (Imagem 15), mesmo que com esse riso acabe desviando da alegria e flertando com a ironia e o sarcasmo. Em uma demonstração inesperada do conceito de *amor fati*²²⁴ de Nietzsche, um amor incondicional pela vida, na maneira como a protagonista recebe o curso perverso dos acontecimentos²²⁵, pode “traçar seu estreito caminho estoico (...) ser digno do que acontece, extrair alguma coisa alegre e apaixonante no que acontece”²²⁶.

O corpo quando mutilado perde a organização padrão. O braço não é um órgão, ele é coordenado por órgãos, é um músculo, um membro do corpo, mas quando se tira os braços e as pernas de alguém é criado um outro tipo de corpo, que de certo

²²⁴ Preferimos a expressão *amor fati* sem hífen, como o “amor-fati” que aparece em algumas traduções. Sobre o conceito usaremos as palavras do próprio filósofo: “A minha fórmula para a grandeza do homem é amor fati: nada pretender ter de diferente, nada para frente, nada para trás, nada por toda a eternidade. O necessário não é apenas para se suportar, menos ainda para se ocultar — todo o idealismo é mentira perante o necessário —, mas para o amar...” (NIETZSCHE. *Ecce Homo*, 2011, p. 55).

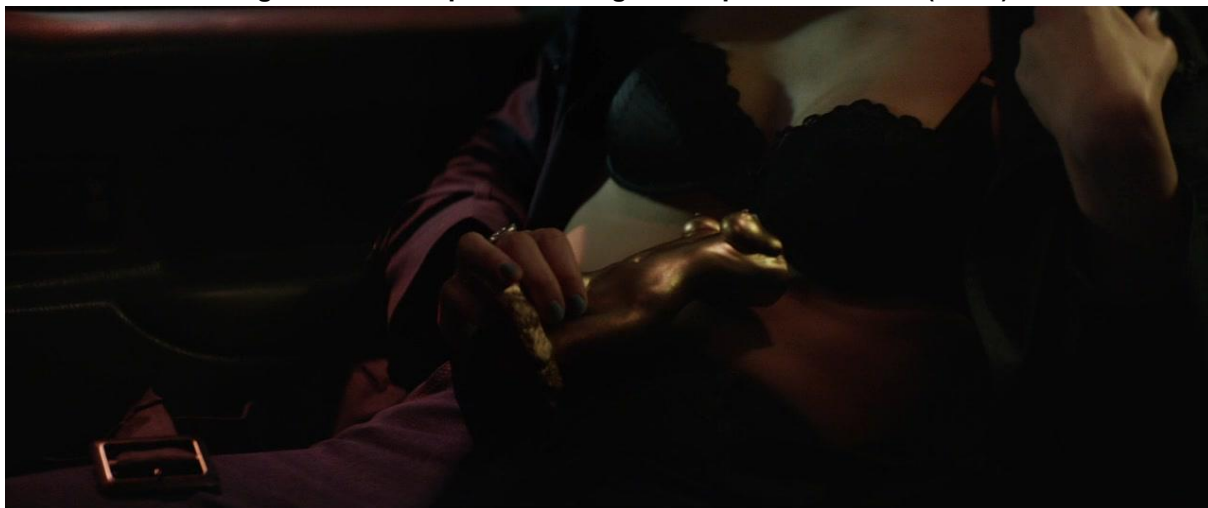
²²⁵ “Não se perguntará qual o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido” (ZOURABICHVILI. *O vocabulário de Deleuze*, 2004, p. 6).

²²⁶ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 78-80. Ou ainda, em indireta alusão ao livro de Clarice Lispector *A paixão segundo G.H.*, para Daniel Lins: “A paixão segundo Antonin Artaud é a trajetória de um homem engolido pelo sofrimento, mas que soube, apesar de tudo, “extrair alguma coisa”, dar uma positividade à vida perseguida pela dor” (LINS, Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos, 1999, p. 73).

modo faz lembrar um corpo sem órgãos²²⁷, noção apropriada de Artaud por Deleuze e *desmembrada* por grande parte da obra do filósofo. Por estar desorganizado nesta nova reconfiguração estética e biológica, este novo corpo criado pela mutilação física, também nos afeta e desorganiza. Dada essa contemplação das estátuas de Vênus nos trabalhos da família Lynch – talvez extensa demais e mais estética do que filosófica –, passaremos ao percurso nômade da estatueta dourada em *Fleabag*²²⁸.

Nos concentramos agora em uma análise da obra de arte criada, ou executada, pela madrasta e roubada por Fleabag, uma escultura dourada sem cabeça, sem pernas e sem braços, uma obra de arte em movimento ao longo da trama, deslocada da condição pivotante, assim como a Vênus De Milo, escultura que aparece nas obras cinematográficas já aqui estudadas. A imagem de uma estátua em movimento é um paradoxo, figura de linguagem cara aos estudos deleuzianos. No episódio piloto da série, o corpo da escultura colocado ao lado do corpo seminu de Fleabag, cuja cabeça também é cortada na tela pela montagem da cena, faz um recorte que cria uma relação a-paralela entre o corpo moldado e o corpo real (Imagem 16).

Imagem 16 – O corpo de Fleabag e o corpo da estatueta (25:11)



Fonte: *Frame* do episódio piloto da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

²²⁸ A escultura usada em *Fleabag* é trocada, a estatueta que aparece na segunda temporada é maior e apresenta uma forma mais alongada e um dourado ligeiramente diferente do que a estatueta utilizada na primeira temporada.

Um impulso que reúne ódio, ciúme, ressentimento e necessidade de sobrevivência no capitalismo, levou Fleabag a roubar a estatueta – entre outros furtos, como quando afana um rolo de papel higiênico na casa de Claire e uma garrafa de vinho em um restaurante, os quais compõe em *desastredade*, e logo funcionam como ações afirmativas no contexto da personagem. O movimento seguinte de Fleabag foi tentar vendê-la²²⁹ com intermediação do cunhado Martin. Paira uma dúvida quanto ao valor artístico da obra em questão quando Fleabag define a madrastra para o intermediador depreciativamente como “apenas uma artista de mercado”²³⁰. Com efeito, também para Deleuze, a criação deve “opor-se à instauração de um espaço cultural de mercado e de conformidade, isto é, de “produção para o mercado”²³¹. A madrastra nitidamente não se opõe a essa produção a que Deleuze critica, e as ambições mercadológicas da personagem a afastam mais ainda do estatuto de artista.

Martin se torna o comprador da estatueta e presenteia a esposa com o artefato dourado. Fleabag confessa à irmã que se trata de um objeto roubado, então Claire leva o artefato para ser devolvido ao ateliê da proprietária. Em um impulso higienizante, Fleabag limpa as mãos na roupa assim que deixa a peça num canto do ambiente, visto que ela estava anteriormente em posse do cunhado, de quem suspeita das intenções onanistas com o simulacro dourado de um corpo mutilado. No entanto, convencida da vilania da madrastra após Fleabag ser confrontada mais uma vez pela parenta compulsória em um almoço de família – a estatueta é roubada novamente, desta vez por Claire, que a devolve a Fleabag. É como se as duas filhas tivessem inconscientemente se reapropriando do corpo da mãe, a forma que inspirou o molde, por meio da obra de arte, relutando para impedir a falecida figura materna, de certo modo, seja substituída pela presença da madrastra na vida do pai. Assim, a estatueta foi capturada e devolvida mais algumas vezes ao longo da série, e a respeito disso, Fleabag comenta: “Se você tira a cabeça e os membros de uma mulher, não espere que ela faça outra coisa senão rolar por aí”²³².

²²⁹ É possível perceber um rizoma de tal movimento com a atitude da personagem Helena Shaw, também interpretada por Phoebe Waller-Bridge alguns anos depois no longa-metragem *Indiana Jones e a Relíquia do Destino* (2023), quando esta, ao recuperar um artefato histórico buscado por anos pelo falecido pai, tenta vendê-lo em um leilão de antiguidades.

²³⁰ “FLEABAG: ‘Just a... Market artist’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E02, p. 38).

²³¹ DELEUZE. *Conversações*, 2013, p. 168.

²³² “FLEABAG: ‘Well if you rid a woman of a head and limbs you can’t expect her to do anything other than... roll around’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E05, p. 155).

A contraposição dialética entre as expressões profundidade e superfície, criticada pela filosofia imanente de Deleuze e Guattari, é mencionada pela madrastra ao dizer sobre a recepção artística que espera: “[os japoneses] têm um interesse muito profundo em sexo, está apenas escondido nas profundezas. Não é permitido vir à superfície”, ao que o pai de Fleabag sensato, diz: “sem generalizar”²³³. Nesse comentário da madrastra fica nítida a generalização, que coloca o povo coreano como massa uniforme de cultura. As grandes inimigas do pensamento são a generalização, o bom senso²³⁴, o senso comum, a autoridade, a convicção e a opinião, fonte de preconceitos²³⁵. Nesse sentido, Deleuze e Guattari sintetizam a problemática cognitiva da opinião, que se molda na cognição: “cognição de uma qualidade na percepção (contemplação), cognição de um grupo na afecção (reflexão), cognição de um rival na possibilidade de outros grupos e outras qualidades (comunicação)”²³⁶.

A *Sexposição* é assim apresentada pela madrastra:

Planejo esta *Sexposição* desde que eu tinha 11 anos, quando tive meu primeiro orgasmo, sem querer, em um bidê. Obviamente, o bidê está exibido aqui, assim como todas as peças da minha primeira *Sexposição*. Todas, exceto uma. Algumas semanas atrás, uma das minhas peças mais delicadas foi roubada do meu estúdio. Mas, por um lado, foi uma benção. Na verdade, o roubo dela me fez pensar em todas as mulheres que tiveram suas liberdades, suas felicidades, e, no pior dos casos, seus corpos, roubados. Então, de várias maneiras, preciso agradecer ao ladrão por criar minha peça mais *profunda* até o momento: “Uma Mulher Roubada”. Agora, peço para que deixem suas genitais na porta e tragam suas mentes para estas peças²³⁷.

²³³ “GODMOTHER: ‘You see you think of the Japanese as very prudish people. DAD: Well not to generalise... GODMOTHER: But really they have a deep interest in sex in their culture. It’s just hidden in the underbelly. It’s not allowed to the surface’ (Fleabag: The Scriptures, S02E01, p. 209).

²³⁴ “Eu não gosto do bom gosto, eu não gosto de bom senso, eu não gosto dos bons modos, não gosto. Eu gosto dos que têm fome, dos que morrem de vontade, dos que secam de desejo, dos que ardem”. SENHAS. Compositora e intérprete: Adriana Calcanhotto. In: *Senhas*. Rio de Janeiro: Columbia/Sony, 1992, faixa 1 (3’35).

²³⁵ DELEUZE. *Diferença e Repetição*, 2022, p. 185.

²³⁶ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* 2010, p. 173.

²³⁷ “GODMOTHER: ‘I’ve been building this sexhibition since I was eleven and a quarter, which is when I first climaxed, by accident, on a bidet. The bidet is, of course, exhibited, as are all the pieces from my first ever sexhibition. All apart from one. She gestures to an empty pedestal. A few weeks ago, one of my most delicate pieces was stolen from my studio. But in a sense, it was a blessing. In fact her brutal snatching made me think of all the women of the world who have been robbed of their freedom, of their happiness and, in the saddest of cases, of their bodies. So in many ways, I have to thank the thief, for creating my most profound piece of work to date. A Woman Robbed. Now, I would ask you all to leave your genitals at the door and bring your minds to these pieces’ (Fleabag: The Scriptures, S01E06, p. 169).

Quando a madrastra expõe o bidê, nos vêm à mente a obra *A Fonte* (1917), também conhecida como *Chafariz* ou *Mictório*, de Marcel Duchamp. A prática do *ready-made* de Duchamp elevou ao *status* artístico um urinol datado e assinado por R. Mutt²³⁸ – espécie de figura estética inventada pelo artista, renunciando a *morte do autor* de Barthes²³⁹ – e colocado em uma exposição de arte contemporânea. Mas infelizmente a artista madrastra não é dadaísta e diferente do *mictório*, o bidê dela não é um objeto ordinário retirado de um contexto de uso comum no intuito de questionar o que pode ser considerado uma obra de arte, mas tem todo um significado e uma história, que não interessa a Fleabag e não nos interessa.

A madrastra é então ovacionada pelo sorridente público da *Sexposição*, exceto por Fleabag, emburrada, de cara fechada, perturbada pelos aplausos e pela astúcia da madrastra. Além disso, ao contrário de Espinosa, a madrastra parece acreditar que corpo e mente são separáveis. Devido ao roubo da pequena estatueta, que integraria a exposição, habilmente a artista transforma a ausência da coisa, a artista faz da falta o motivo da arte e nesse sentido, ela é capaz de criação. No entanto, *Uma Mulher Roubada* se mostra uma obra baseada em falta. É como a madrastra intitula a ausência da estatueta dourada num pedestal vazio (Imagem 17), o que ela chama de “minha peça mais *profunda*”, reforçando a profundidade dialética como afirmativa. A obra se dá pela ausência, o que faz lembrar a famosa pintura *A Traição das Imagens* (1929), em que se lê *Ceci n'est pas une pipe* (“isto não é um cachimbo”). Para Foucault, o pintor René Magritte “esquiva o fundo de discurso afirmativo, sobre o qual repousava tranquilamente a semelhança: e coloca em jogo puras similitudes e enunciados verbais não-afirmativos, na instabilidade de um volume sem referência”²⁴⁰.

Como vimos, um momento de *desastredade* em *Fleabag* ocorre quando ela quebra taças de espumante que foi obrigada a servir aos convidados em recusa ébria a ser uma princesa submissa à madrastra má. Tal “performance” incidental *desastrante*, ou seja, desorganizante, de Fleabag ocorre nesse mesmo pedestal

²³⁸ “Marcel Duchamp não usou deliberadamente o seu nome, mas sim um pseudônimo [assim grifado na edição], porque para ele a assinatura era um gesto artístico: ele estava interessado na afirmação resultante do objeto [idem] enquanto obra de arte (...) o objeto é percebido de forma diferente em ambientes diferentes” (DIETMAR. *Dadaísmo*, 2011, p. 80).

²³⁹ Roland Barthes só iria publicar o célebre artigo *A Morte do Autor* em 1967.

²⁴⁰ FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*, 1988, p. 76.

vazio²⁴¹ (Imagem 18), no qual ela se apoia ao final do evento, afinal ela só tornou a obra de arte feita de vazio possível por roubá-la e funciona como signo do desejo, nem sempre prudente, mas de todo modo, afirmativo. Fleabag é responsável pelo golpe de mestre da madrasta, responsável por criar o vazio da ausência da obra. E ante a organização estriada dos agenciamentos pelos quais passa, ela é expulsa, retorna, e é expulsa novamente, porém sem se deixar organizar.

Imagem 17 – A madrasta apoiada no pedestal da estatueta (05:05)



Fonte: *Frame* do episódio 6 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 18 – Fleabag apoiada no pedestal da estatueta (12:36)



Fonte: *Frame* do episódio 6 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

²⁴¹ Como já mencionado, “é arte de uma classe dominante essa prática do vazio como economia de mercado: organizar a falta na abundância de produção, descarregar todo o desejo no grande medo de se ter falta” (DELEUZE; GUATTARI. *O Anti-Édipo*, 2011c, p. 45).

Portanto, ainda que afirme uma espécie de culto ao corpo, muito da arte produzida pela madrastra, como vimos, é recognitiva, busca um ideal de beleza, *ideal* no pior sentido, muitas vezes inspirado nas figuras humanas masculinas, ao mesmo tempo que promove uma castração destas. Assim, a arte criada pela artista consiste em um desmembramento de partes desconexas dos corpos, como tantas vezes promovem *closes* genitais em filmes pornográficos.

Outro agenciamento, agora, corporativo, é palco para *fac símiles* de corpos humanoides. Claire pede para Fleabag conferir o prêmio que será entregue à futura Mulher de Negócios do ano, “só para confirmar que não é rosa ou algo horrivelmente feminino. Ela odiaria isso. Tenha cuidado. Vale muito dinheiro”²⁴². Ao contrário, o artefato transparente se assemelha a outro signo que vai em direção oposta a tais características que irritariam a premiada: “é perfeito, parece um espermatozoide”²⁴³.

Em outra expressão de *desastreade*²⁴⁴, Fleabag quebra acidentalmente o enorme e delicado troféu da premiação²⁴⁵ e o substitui, claro, pela escultura dourada da madrastra, e Belinda é presenteada com a peça de arte roubada, que exhibe um par de peitos em destaque. Claire demonstra desconforto com o corpo dourado desnudo da estatueta, perturbação refletida nos olhos dela, que ficam esbugalhados ao entregar o prêmio à Belinda. Trocando em miúdos, Fleabag quebrou um troféu símbolo do masculino e o trocou por algo “horrivelmente feminino”, que Claire já sabia que Belinda ia odiar, pois estereótipos de feminilidade a incomodam. Por fim, como é sabido que se trata de uma obra de arte roubada, Fleabag é incumbida a pegá-la de volta, aproveitando para tomar um *drink* – criando um *afecto elítico* – e enquanto isso, para flertar com Belinda (Imagem 19).

²⁴² “CLAIRE: ‘Just to make sure it’s not pink or anything horrifically female. She’ll loathe that. Be careful with it. It’s worth thousands’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E03, p. 283).

²⁴³ “It’s perfect, it looks like a sperm” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E03, p. 283).

²⁴⁴ “A *desastredade* é o próprio desastre e o próprio contínuo de corte e fluxo de Fleabag, em sua ação desterritorializante, ou seja, por onde passa ela desestabiliza os corpos do mundo organizado”, parte da noção de *desastredade*, citada integralmente no primeiro capítulo.

²⁴⁵ A Imagem 2, no primeiro capítulo, mostra Fleabag quebrando o troféu.

Imagem 19 – Belinda e Fleabag diante da estatueta (10:41)



Fonte: *Frame* do episódio 3 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

No último episódio da série, momento perfeito para descumprir mais uma regra, Fleabag desobedece ao pedido da madrastra de não levar presentes de casamento, visto que só queria receber doações para instituições filantrópicas, e assim exibir uma caridade postiça e exibicionista diante da sociedade. A protagonista decide embrulhar como presente e aproveitar a ocasião para devolver a escultura para a artista – então não se trata de um presente de fato, mas de algo que já a pertencia à madrastra – sob o pretexto de ser uma obra muito valiosa, e por agora estar mais próspera, ou menos instável financeiramente, e assim não precisar mais vendê-la, intuito inicial do roubo.

No entanto, ao receber a estatueta de volta, a madrastra faz uma revelação surpreendente: “Sempre achei curioso que, de todas as minhas peças, você tenha escolhido ela. Ela foi *baseada* em sua mãe”²⁴⁶. A obra seria assim moldada pela madrastra à imagem e semelhança da mãe de Fleabag, em que a estatueta foi *baseada*, segundo a criadora, repetição da triangulação edipiana *eu, papai e mamãe* e se mostra aqui como referência conservadora para criar, ou copiar uma imagem como decalque²⁴⁷. Porém é preciso sempre desconfiar dos personagens. Não há comprovação fílmica de que a escultura tenha como molde o corpo da mãe de Fleabag, e tal confissão pode ser apenas retórica da madrastra.

²⁴⁶ “GODMOTHER: ‘Do you know, I often thought it strange that of all my pieces you chose to take her. (...) She was based on your mother’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E06, p. 384-385).

²⁴⁷ Outro exemplo de criação por mimese ou decalque é boneca Barbie. A criadora Ruth Handler teve como inspiração direta, ou pior, copiou o *design* da boneca alemã Bild Lilli, até que em 1959 a Mattel comprou os direitos da personagem de revistas eróticas.

Todavia, temos uma declaração de Fleabag sobre o corpo da falecida mãe²⁴⁸:

Mamãe morreu há três anos. Ela fez duas mastectomias, mas não se recuperou. Foi difícil, porque ela tinha peitos incríveis. Ela dizia que eu era sortuda, porque os meus nunca ficariam no caminho. Minha irmã tem peitões, ela herdou todas as partes boas da mamãe²⁴⁹.

Assim, contam como evidência os seios fartos moldados na estatueta. Martin inclusive fica impressionado com esses seios volumosos quando Fleabag a leva para ele fotografá-la e vendê-la²⁵⁰. Independentemente da veracidade do relato, da intencionalidade e das condições de produção da escultura, ao ouvir que a obra foi inspirada no corpo da mãe, alegação da madrasta feita apenas nos últimos momentos da trama, Fleabag é afetada pela saudade da figura materna, e assim é criada uma relação filial-afetiva, que faz com que ela valorize ainda mais a estatueta dourada. A partir disso, o novo roubo funciona como um composto de afetos de Fleabag, revanche, vingança, em *desastredade*, *desmanutenção* da ordem estabelecida. Por fim, se a estatueta é tida como o corpo da mãe, mesmo não sendo, então, de direito, move Fleabag a se apropriar novamente dela, e assim, uma vez mais, a obra continua se movimentando. A protagonista passa a carregar a obra de arte consigo até o fim, em um movimento de desterritorialização. Com efeito, a obra de arte não deve ser fixa, pivotante, deve circular para afectar novas multiplicidades em outros territórios.

Em fusão criador e criatura²⁵¹, a madrasta posiciona o corpo dourado abaixo da cabeça (Imagem 20). A estatueta (Imagem 21) – escultura dourada sem cabeça – percorre a trama como um corpo sem órgãos, desorganizado e desorganizante. Ainda que sintetize as formas do que a madrasta, conservadora, considera como um corpo “perfeito” de uma mulher, propositalmente esculpido sem cabeça, parte do corpo ligada à ação, o busto desmembrado é um signo – não símbolo, pois não representa nem mimetiza, mas impõe a violência e faz pensar – que faz apologia ao corpo sem órgãos, dimensão criativa que cria espaços desorganizados.

²⁴⁸ A declaração sobre o corpo da mãe é dita por Fleabag no episódio 3 da primeira temporada.

²⁴⁹ “FLEABAG: ‘Mum died three years ago. She had a double mastectomy but never really recovered. It was particularly hard because she had amazing boobs. She used to tell me I was lucky cos mine would never get in the way. My sister’s got whoppers. But she got all of Mum’s good bits’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E03, p. 71).

²⁵⁰ Martin fotografa a estatueta no segundo episódio da primeira temporada.

²⁵¹ Como o criador Victor Frankenstein, que batizou a criatura com o próprio sobrenome.

Imagem 20 – A madrastra segura a estatueta que criou (04:15)



Fonte: *Frame* do episódio 6 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 21 – Fleabag segura a estatueta que roubou (25:07)



Fonte: *Frame* do episódio 6 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

A estatueta é uma figura migrante, pois vai de um ponto ao outro ao longo da trajetória de Fleabag, que se apropria do objeto a princípio por necessidade e provável ressentimento em relação a figura intrusa que entra na família dela. O mais importante é como essa obra se movimenta, visto que Fleabag rouba a estatueta da madrastra e a reterritorializa, assim a estatueta deixa de estar pivotante, ou seja, parada em casa, fixada na prateleira da artista, e entra em constante movimento na série, um caminho

nômade²⁵², assim como os conceitos elaborados por Deleuze e Guattari, que propõem uma corrupção, não moral, mas afirmativa, ao roubar e *transvalorar* o objeto artístico. Essa *transvaloração de valores* se dá a partir de um conceito nietzschiano:

Transvalorar valores – o que seria isso? Teriam de já estar presentes todos os movimentos *espontâneos*, novos, futuros, mais fortes: todavia, eles ainda estão sob falsos nomes e apreciações, e ainda não se *tornaram conscientes* de si mesmos. Um corajoso tornar-se consciente e *dizer-sim* ao que é *alcançado*. Um fazer-se livre da mole rotina de velhas avaliações que nos tiram a dignidade no melhor e mais forte que alcançamos²⁵³.

O roubo, como vimos, posto que em *desastredade*, devém afirmativo e subverte o castrante²⁵⁴ desejo de criação da obra (sem membros, sem ação, apenas um par de peitos), transvalorando também a noção de corpo ao longo da série. Deleuze também se apropriava dos filósofos e das obras de arte que o afetavam, constantemente citadas nos muitos conceitos que desenvolveu. Preferimos pensar no signo *decepar* como decepção das minorias, assim como histórica e artisticamente, metafórica e literalmente, cabeça e membros de mulheres foram decepados. Criar a partir de representação é um processo cognitivo e conservador, presente ainda em outras obras castradas da artista, a madrastra. Com direto a uma mímica demonstrando o membro a ser cortado, Padre Gato retoma a questão da castração, não mais representativa, como fez a madrastra na *Sexposição*, mas a castração literal, dizendo a Fleabag, assustada: “Sabia que havia um homem que queria tanto ser santo que castrou a si próprio só pra afastar a tentação?”²⁵⁵.

Fleabag passou todos os episódios anteriores sem saber que a estatueta foi inspirada pelo corpo da mãe dela – o que deixa dúvidas quanto a ser arte ou cópia. A partir da conexão afectiva com Fleabag, o artefato, a partir desses movimentos desterritorializantes e novos afectos e perceptos, passou a devir outra obra. Para

²⁵² Utilizamos o termo *nômade* para sintetizar o percurso rizomático e desterritorializado da estatueta na trama, mas sabemos que em Deleuze e Guattari o nomadismo se refere primordialmente a um processo de pensamento, não de velocidade ou deslocamento, inclusive os filósofos afirmam que podemos atingir mais velocidade enquanto parados.

²⁵³ Nietzsche. *A vontade de poder*, 2008. p. 486.

²⁵⁴ A castração reaparece ao longo da tese e a trabalhamos aqui não no sentido psicanalítico, mas a partir do conceito reapropriado por Deleuze e Guattari.

²⁵⁵ “PRIEST: ‘You know, there was a man who wanted to be a saint SO BADLY that he castrated himself to stop himself, y’know. Whack’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E04, p. 334). A mímica da castração literal é feita por Padre Gato no quarto episódio da segunda temporada.

Deleuze e Guattari, “a arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva (...) O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos”²⁵⁶.

Nesse sentido, as esculturas Vênus de Milo e Vênus de Medici se conservam no tempo, ainda que a primeira tenha tido os braços roubados. Mesmo tendo sido moldadas séculos ou décadas antes de Cristo, elas ainda são reproduzidas em várias obras e ainda são relevantes, novos rizomas continuam funcionando e sendo reaplicados a partir delas. Vênus de Milo foi moldada para decalcar a forma de um corpo de mulher, ou melhor, o corpo de uma deusa humanoide, assim, feita sob uma concepção clássica de arte, não uma pretensão revolucionária, porque foi pautada na representação, até que perca os braços misteriosamente e, digamos, em vista desses acontecimentos, seja transvalorada, assim como foi a estatueta em *Fleabag*.

A escultura proporciona emancipação para a protagonista, ainda que ela viva no espaço estriado sem autonomia da cidade de Londres. A “liberdade” nunca é completa, é sempre uma saída temporária. O corpo jovem é tudo que restou a ela: o corpo é dela, o prêmio é dela, ela não vai devolver nem se desculpar. Nesse momento, a câmera funciona também como uma espécie de confirmação de afeto e atenção, e quando ela se sente amada – por ela mesma, pela família e pelo padre, mais ou menos nessa ordem – ela se despede de nós, o ficcionado público.

Os movimentos artísticos são máquinas de guerra²⁵⁷, já afirmou Deleuze. A escultura dourada tem a forma de uma mulher sem braços, ou seja, sem ação, apenas os atributos dela, o sexo dela, e não a sexualidade dela, estão em jogo. Ela não é uma representação da mulher, a ação é estética. Para *Fleabag*, inicialmente, a escultura não passa de algo vulgar, enquanto a artista que a esculpiu, a madrastra, a define como um objeto de arte valioso, e diz que mulheres não precisam usar força física para conquistar o que querem, e sim a “feminilidade inata”, uma redução bem estereotipada e arcaica sobre a complexidade do que seria, de fato, devir mulher.

²⁵⁶ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* 2010, p. 193-194.

²⁵⁷ DELEUZE. *Conversações*, 2013, p. 216.

2.2 Cheirando a *Bíblia Sagrada*

O roteiro de *Fleabag* foi publicado no livro *Fleabag: The Scriptures*, em inglês. Esta é a relação mais imediata da obra com a literatura, mas podemos perceber outros rizomas literários na série. Por exemplo, sabemos que Harry, o ex-namorado de Fleabag, é poeta e músico, mas não o vemos tocar nenhum instrumento²⁵⁸. O que temos é apenas uma amostra da criação poética quando este lança mão de um caderninho para anotar *insights* ditos no calor de uma discussão séria: “Não me faça te odiar. Amar você é doloroso o bastante”²⁵⁹. Deleuze abominaria a escrita passional de Harry, exposta no fragmento escrito do alto da afetação do vivido, verso que oscila entre ressentido e potente. Deleuze diria que “escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores e lutos, sonhos e fantasmas (...) não se escreve com as próprias neuroses”²⁶⁰.

É a abominação, a mediocridade literária de todos as épocas (...) que faz com que se acredite que para fazer um romance, basta uma historinha privada, sua historinha privada, sua avó que morreu de câncer, sua história de amor, e então se faz um romance. É uma vergonha dizer coisas desse tipo. Escrever não é assunto privado²⁶¹.

Nunca saberemos quais trechos selecionados por Padre Gato na *Bíblia Sagrada* assustaram Fleabag, possivelmente passagens eróticas do *Cântico dos Cânticos*, lidas pela personagem nua em uma banheira²⁶². A anti-heroína chegou a tocar e a cheirar o livro²⁶³ dito sagrado que pertence ao padre (Imagem 22), conduta erótica, sensorial – ou mais ainda, sinestésica – que profana e dessacraliza a *Bíblia*, que para os crentes na escritura, é sagrada, e deveria permanecer imaculada. Podemos ver, no entanto, como o livro supostamente sagrado faz rizomas na série: “o livro não é a imagem do mundo segundo uma crença enraizada. Ele faz rizoma com o mundo, há evolução a-paralela do livro e do mundo”²⁶⁴.

²⁵⁸ como vemos o afilhado de Claire, Jake, tocar fagote na festa da Igreja (no segundo episódio da segunda temporada) e no casamento da madrastra (no último episódio da série).

²⁵⁹ “HARRY: ‘Don’t make me hate you. Loving you is painful enough’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E02, p. 63).

²⁶⁰ DELEUZE. *Crítica e clínica*, 2011, p. 12-14.

²⁶¹ DELEUZE; PARNET. *O abecedário de Gilles Deleuze*, 1988, p. 5.

²⁶² A imagem 68, no capítulo final, mostra Fleabag lendo a Bíblia nua em uma banheira.

²⁶³ Fleabag cheira a Bíblia do padre no segundo episódio da segunda temporada.

²⁶⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 28.

Imagem 22 – Fleabag cheira a *Bíblia Sagrada* de Padre Gato (03:36)



Fonte: *Frame* do episódio 2 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Ao conversar com o padre sobre a leitura do livro sagrado²⁶⁵, Fleabag faz uma apreciação crítica em que seleciona uma passagem para demonstrar “uma ou duas pequenas inconsistências” que notou: ela questiona a escritura. Em resposta, Padre Gato, em prática de catequese do outro, defende o livro como uma criação poética, ainda que dogmática, ou seja, corrobora ao mesmo tempo o *status* de literatura, arte e livro de leis e costumes da *Bíblia Sagrada*. Porém não nos interessa seguir esse código moral e esse plano de Deus que defende o padre:

FLEABAG: Bem, tem grandes reviravoltas. Mas eu só não pude deixar de notar... apenas uma ou duas pequenas inconsistências. (...) Então, o mundo foi feito em sete dias. No primeiro dia, a LUZ veio. E, em seguida, alguns dias depois, o SOL veio?

PADRE: Sim, isso é ridículo.

FLEABAG: Mas você acredita nisso!

PADRE: Não é um fato, é poesia. É um código moral. Uma interpretação para nos ajudar a descobrir o plano de Deus para nós²⁶⁶.

²⁶⁵ A conversa com o padre sobre a Bíblia ocorre no terceiro episódio da segunda temporada.

²⁶⁶ “FLEABAG: ‘*It’s got some great twists*’. PRIEST: ‘*True*’. FLEABAG: ‘*I couldn’t help but notice...*’ PRIEST: ‘*Come on, spit it out*’. FLEABAG: ‘*Just one or two inconsistencies*’... PRIEST: ‘*Sure*’. FLEABAG: ‘*So, the world was made in seven days. And on the first day LIGHT came and then a few days later the SUN came?*’ PRIEST: ‘*Yeah, that’s ridiculous*’. FLEABAG: ‘*But you believe that?*’ PRIEST: ‘*It’s not fact... It’s poetry. It’s a moral code. It’s for interpretation. To help us work out God’s plan for us*” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E03, p. 304).

Além da *Bíblia*, há outras menções a obras literárias em *Fleabag*. Por exemplo, quando Padre Gato se diz encantado pelo Leitão, personagem d'O *Ursinho Puff* (*Winnie-the-Pooh*), livro escrito em 1926 antes de virar um desenho animado. Ou ainda quando uma senhora – que certamente não por acaso é creditada com o nome de Gina (Amelda Brown) –, ao final da missa, exclama efusiva para o padre: “Adorei a história do olho!”²⁶⁷. Padre Gato contou aos fiéis alguma “besteira heroica”, nas palavras dele, a respeito do olho roxo que ganhou depois da confusão no jantar de noivado do pai de Fleabag, mas o fato é que *História do Olho* é um clássico da literatura erótica, escrita por Bataille, uma alusão sutil, mas provavelmente intencional, no roteiro de Waller-Bridge.

Deleuze criticava Georges Bataille por ser um autor “muito francês” que “fez do segredinho a essência da literatura, com uma mãe dentro, um padre embaixo, um olho em cima”²⁶⁸. Também há um livro pornográfico vitoriano publicado primeiro anonimamente em Londres em 1885 chamado *Autobiografia de uma Pulga* (*The Autobiography of a Flea*) – anônimo até que foi descoberto o autor, Stanislas de Rhodes. O título nos chama atenção por conter o mesmo animal “menor”, a pulga que dá nome a série. Dado este breve devaneio quanto ao que se pode extrair de literário em *Fleabag*, passemos para a apreciação de ritornelos musicais na série.

²⁶⁷ “GINA: ‘Loved the story about your eye’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 243).

²⁶⁸ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 59-60.

2.3 Ritornelos musicais em *Fleabag*

“Para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber: Se o homem que toca de tarde sua existência num *fagote* tem salvação”²⁶⁹ (Manoel de Barros).

“Num sentido geral, chamamos de ritornelo todo conjunto de matérias de expressão que traça um território. (...) Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou “dominado” pelo som”²⁷⁰. Segundo Deleuze e Guattari, “todos os elementos sonoros, inclusive a música, o silêncio, formam um *continuum* como pertencimento da imagem visual”²⁷¹. Para os filósofos, “a forma musical, até em suas rupturas e proliferações, é comparável à erva daninha, um rizoma”²⁷². Com efeito, o presente subcapítulo coleta momentos musicais em *Fleabag*, bem como retoma diferenças de uso de sonoplastia e de trilha sonora entre as duas temporadas da série. “O afecto, o percepto e o conceito são três potências inseparáveis, potências que vão da arte à filosofia e vice-versa. O mais difícil, evidentemente, é a música (...). O ritornelo implica as três potências”²⁷³. Tarkovski menciona o espectador nesse fragmento de *Esculpir o Tempo*:

A música pode ser usada para introduzir uma distorção necessária do material visual na percepção do espectador, tornando-o mais pesado ou mais leve, mais transparente e sutil, ou, pelo contrário, mais grosseiro... Através da música, o diretor pode ampliar a esfera de percepção da imagem visual do espectador e, assim, conduzir as suas emoções em determinada direção²⁷⁴.

²⁶⁹ DE BARROS. *O Livro das Ignorâncias*, 2004, p. 9. Sabemos que não há *salvação* nem para o homem que toca fagote, nem para nenhum outro. A epígrafe funciona aqui para relembrar o ritornelo musical de Jake, afilhado de Claire, que toca fagote na série, como no poema.

²⁷⁰ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 4, 2012b, p. 139.

²⁷¹ DELEUZE. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, 2018b, p. 348.

²⁷² “A música nunca deixou de fazer passar suas linhas de fuga, como outras tantas ‘multiplicidades de transformação’, mesmo revertendo seus próprios códigos, os que a estruturam ou a arborificam” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 29).

²⁷³ DELEUZE. *Conversações*, 2013, p. 175.

²⁷⁴ TARKOVSKI. *Esculpir o Tempo*, 1998, p. 190.

Para explorar a relação da pessoa que assiste TV com o conteúdo que assiste, que se evidencia nas quebras da quarta parede realizadas por Fleabag²⁷⁵, quando ela *nos olha nos olhos*, chamamos aqui – o quase sempre presente e quase sempre esquecido parceiro filosófico de Deleuze – Félix Guattari, que relaciona ao ritornelo:

Um ritornelo complexo – aquém dos da poesia e da música – marca o cruzamento de modos heterogêneos de subjetivação. Por um longo período, o tempo foi considerado uma categoria universal e unívoca, ao passo que, na realidade, sempre lidamos apenas com apreensões particulares e multívocas. O tempo universal é apenas uma projeção hipotética dos modos de temporalização concernentes a módulos de intensidade – os ritornelos – que operam ao mesmo tempo em registros biológicos, sócio-culturais, maquínicos, cósmicos etc...

Para ilustrar esse modo de produção de subjetividade polifônica em que um ritornelo complexo representa um papel preponderante, consideremos o exemplo da consumação televisiva. Quando olho para o aparelho de televisão, existo no cruzamento: 1. de uma fascinação perceptiva pelo foco luminoso do aparelho que confina ao hipnotismo; 2. de uma relação de captura com o conteúdo narrativo da emissão, associada a uma vigilância lateral acerca dos acontecimentos circundantes (a água que ferve no fogo, um grito de criança, o telefone...); 3. de um mundo de fantasmas que habitam meu devaneio... meu sentimento de identidade é assim assediado por diferentes direções. O que faz com que, apesar da diversidade dos componentes de subjetivação que me atravessam, eu conserve um sentimento relativo de unicidade? Isso se deve a essa ritornelização que me fixa diante da tela, constituída, assim, como nó existencial projetivo. Sou o que está diante de mim. Minha identidade se tornou o *speaker*, o personagem que fala na televisão²⁷⁶.

Nesse trecho de *Caosmose*, Guattari não só retoma o conceito de ritornelo quanto explica a fascinação que envolve o olhar para a tela, chegando mesmo a associar o personagem com a identidade e o ser, que existem nesses cruzamentos – e que talvez tenham se perdido na tradução.

De volta aos ritornelos mais especificamente musicais na série, a micro abertura da primeira temporada de *Fleabag*, que acontece na maioria dos episódios, soa como uma orquestra desordenada, um som desconfortável, tal como grande parte das situações da série, que nesse sentido corrobora a desconformidade do riso, da comédia e da *desastredade*. O som se destaca na tela preta em que se lê FLEABAG, em caixa alta. A trilha que encerra os episódios é um som instrumental pesado, com

²⁷⁵ Outras concepções ligadas ao audiovisual serão tratadas no subcapítulo *Fleabergman*.

²⁷⁶ GUATTARI. *Caosmose*, 1992, p. 28-29.

guitarra, bateria e ausência de vocais, conveniente na caracterização da protagonista com atributos como insensível e durona. As demais músicas neste primeiro momento têm uma diversidade maior de estilos, e dão o tom de várias cenas de um modo particular, como a erudita e melancólica faixa instrumental “Mirror Lake”²⁷⁷, coordenada por um piano, que acompanha a conversa entre Fleabag e o gerente bancário, no retiro espiritual, conferindo mais emotividade à fala deste personagem.

Cabe destacar a sequência do metrô²⁷⁸ que abre o segundo episódio da primeira temporada. De certa maneira deslocada da linha de acontecimentos ficcionais da série, faz lembrar uma propaganda comercial, pois funciona como uma esquete cômica, formato muito utilizado em programas humorísticos de televisão, como faziam os também ingleses *Monty Python* (1969-1974). A cena se assemelha a um comercial televisivo principalmente pela inserção da música: “‘Sail’, de AWOLNATION começa a tocar. Nós não escutamos o som do mundo real”²⁷⁹, conforme descrição no roteiro. É como estar assistindo a uma criativa propaganda de absorventes íntimos. Fleabag está sentada em uma cadeira do metrô (Imagem 23) e passa a observar os demais passageiros se contorcendo de dor (Imagem 24), no ritmo das batidas da música, enquanto permanece apática, depois olha mais uma vez para a câmera e diz: “acho que minha menstruação está chegando”, quando ocorre um corte brusco para a abertura do episódio. A cena que ocorre no metrô é silenciosa, se compõe na imagem, nas atuações e nos sons. “É como se toda aquela gente anônima que, como Fleabag, atravessa suas dores também anônimas, as expusessem por alguns segundos, em uma espécie de coreografia tragicômica da dor”²⁸⁰.

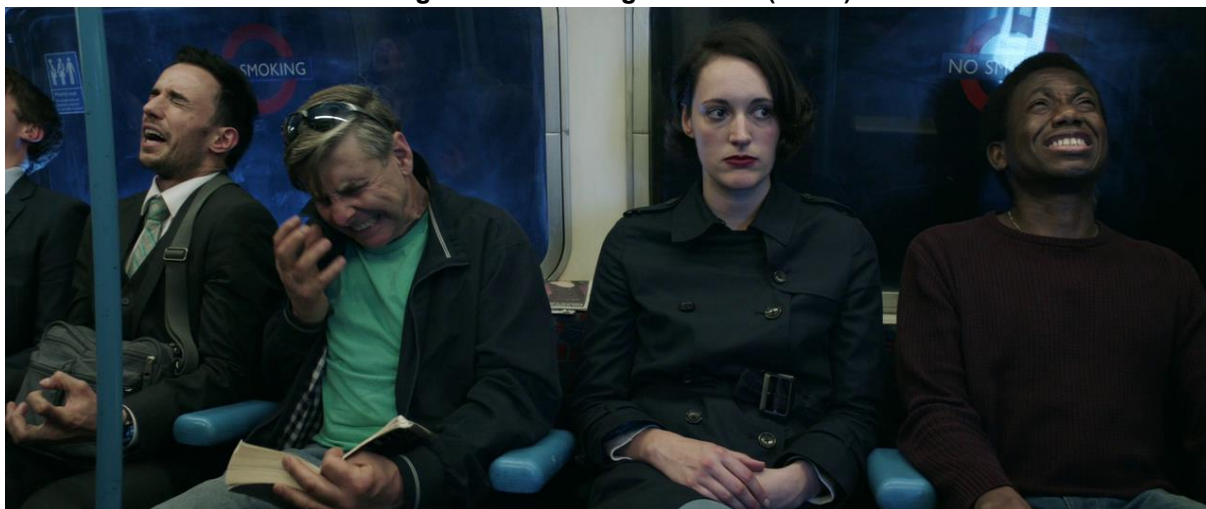
²⁷⁷ MIRROR LAKE. Compositor e intérprete: Angus MacRae. In: *Cry Wolf*. London: Nation of the Sea, 2017, faixa 2 (4’34).

²⁷⁸ Em *Anima* (2019), curta metragem dirigido por Paul Thomas Anderson e distribuído no Brasil pela Netflix, há uma cena semelhante à sequência do metrô em *Fleabag*, em que muitos passageiros participam de uma dança coreografada, ao som de músicas compostas e cantadas por Thom Yorke, do Radiohead, que ocupa um dos assentos.

²⁷⁹ “‘Sail’ by AWOLNATION starts playing. We do not hear the sound of the real world” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E02, p. 35). SAIL. Intérprete: AWOLNATION. Compositor: Aaron R. Bruno. In: *Megalithic Symphony*. US: Red Bull Records, 2011, faixa 10 (4’19).

²⁸⁰ Ao longo da tese, expressões ouvidas nas aulas sobre Deleuze e Guattari se fundem ao texto, mas em alguns fragmentos, cabe citar a voz das outras multiplicidades que se juntam à escrita, como neste trecho final, que, mais uma vez, foi elaborado pelo Prof. João Santiago.

Imagem 23 – Fleabag no metrô (00:42)



Fonte: *Frame* do episódio 2 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 24 – Passageiros se contorcem de dor no metrô (00:26)



Fonte: *Frame* do episódio 2 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Na primeira temporada os momentos musicais mais impactantes são a sequência do metrô e a conversa de Fleabag com o gerente bancário, aqui pontuados. Já na segunda temporada, mais musical, a protagonista parece ter saído da casa que a aprisionava ao passado e retorna irreconhecível, tal qual ocorre no sofisticado e afirmativo conceito de ritornelo, ligado ainda ao sentir-se em casa: “O grande ritornelo se eleva à medida que nos afastamos de casa, mesmo se é para retornar a ela, já que ninguém mais nos reconhecerá mais quando retornarmos”²⁸¹.

²⁸¹ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* 2010, p. 226.

Há um uso acertado da valsa “Maskerade”²⁸², executada no quarto episódio da segunda temporada para acompanhar a aventura em tom épico, grandioso, que combina com a elegância da trilha. Além das músicas diegéticas, ou seja, que tocam em *off* apenas para o espectador e não durante a ação da série, há momentos de música que ocorrem dentro da narrativa da série, como os solos de fagote tocados por Jake na festa da Igreja e no casamento do pai de Fleabag com a madrasta²⁸³.

Vale notar que nas letras das músicas sacras da trilha ecumênica da segunda temporada, todas as palavras são termos latinos ou gregos para partes íntimas do corpo. No trecho de uma entrevista para a revista *Indiewire*, a compositora Isobel Waller-Bridge, responsável pela trilha sonora e irmã da criadora, explicou que o título “Kyrie”, nomeia uma importante oração cristã que se traduz como “senhor, tenha misericórdia” em grego. “Nos venit” significa “estamos chegando”, em inglês: *we’re coming*, que carrega um duplo sentido gritante sobre estar atingindo o orgasmo. Eles estão basicamente dizendo: “*cock, cunt, arse*”²⁸⁴. A inserção de tais termos, grafados em linguajar chulo e não técnico, funciona como uma profanação e uma realocação do corpo como sagrado e uma ocupação, ou melhor, desterritorialização da Igreja com corpos e temas desejantes. Neste segundo momento, predominam essas canções religiosas profanadas, que conferem um outro estilo sonoro, mais, digamos, “elevado”, elegante e erudito, aos episódios, soando como uma hierarquia divina traduzida pelas notas, metafísica musical rompida – ou *desastrada* – pelas letras pornográficas. Há uma quebra nesse padrão no episódio final, quando ouvimos “This Feeling”²⁸⁵. Parte do afirmativo refrão da balada *pop rock*, ainda que a melodia seja bastante enfadonha – *And it feels so nice to know I’m gonna be alright*²⁸⁶ – embala a última olhada de Fleabag para a câmera (ou para nós, na posição de amigos virtuais da protagonista) e promete que ela vai ficar bem, um conforto artístico, criado pela construção visual e sonora da cena, que aqui pode ser entendida como um ritornelo musical.

²⁸² MASKERADE. Compositor: Aram Khachaturian, 1941, “Waltz” (4’14). Em *Fleabag* é executado o primeiro ato da composição, “Waltz”. “Maskerade” foi usada como música incidental para uma peça com o mesmo nome do poeta e dramaturgo russo Mikhail Lermontov.

²⁸³ Jake toca fagote na festa da Igreja (episódio da segunda temporada) no casamento da madrasta (episódio 6 da segunda temporada).

²⁸⁴ *Cock, cunt* e *arse* são termos chulos que podem ser traduzidos como “pica, boceta, cu” (!).

²⁸⁵ THIS FEELING. Intérprete: Alabama Shakes. Compositor: Brittany Howard, Heath Fogg. In: *Sound & Color*. USA & Canada: ATO Records, 2015, faixa 6 (4’28).

²⁸⁶ “É tão bom saber que eu vou ficar bem” (em tradução livre).

2.4 “Eu amo essa cor”²⁸⁷

A primeira forma de arte praticada pela madrasta e vista na série é a pintura. Fleabag faz uma visita surpresa ao pai em uma madrugada e sobe as escadas para perturbar – ou *desastrar* – a madrinha, que estava pintando um quadro, com as roupas sujas de tinta. Quando perguntada, a artista responde se tratar de um autorretrato, o que é curioso, pois é um trabalho abstrato, sem formas definidas (ao menos no estágio da tela que presenciamos), apenas com pinceladas de cores escuras. Fleabag questiona o poder e o lugar da madrasta em uma suposta hierarquia: “O que ela pode fazer? Vai me desenhar?”²⁸⁸, responde à Claire, preocupada com as consequências do roubo da escultura. Fleabag tenta, ainda, desvalorizar a arte da madrasta usando a principal arma de humor que possui, a sexualização, quase sempre utilizada com toques perturbadores: “Você acha que ela já pintou o papai pelado?”²⁸⁹.

O presente de casamento que a madrasta oferece ao pai das irmãs é outra pintura, desta vez de Claire e de Fleabag. Inicialmente elas se revoltam, mas a proposta acaba por aproximá-las, um dos acontecimentos que mesmo sem intenção explícita da madrasta acaba por contribuir com a união das duas. Tentando fugir das sessões de pose para o retrato, Claire pergunta: “Não dá pra usar fotos?”, ao que a madrasta rebate: “Não, porque a iluminação nunca é boa o suficiente e se você não é muito *fotogênica*, acaba não te favorecendo. Além disso, as únicas fotos de vocês duas juntas são de quando eram crianças e você parecia um garoto”²⁹⁰, olhando para Fleabag em uma desnecessária e tardia provocação – pois provocar é prática constante nessa família – da *performance de gênero* infantil da enteada, que aos olhos conservadores, *não deveria parecer um garoto*, ainda mais em público. Utilizamos aqui essa expressão *performance de gênero* sem nos delongar nesses estudos, não abordados por Deleuze e Guattari, mas para justificar os poucos usos do termo na tese, cabe colocar um posicionamento de Preciado, para quem o *gênero*:

²⁸⁷ “FLEABAG: ‘I love that colour’ (Fleabag: The Scriptures, S02E02, p. 254).

²⁸⁸ “FLEABAG: ‘What’s she gonna do? DRAW me?’” (Fleabag: The Scriptures, S01E05, p. 141).

²⁸⁹ “FLEABAG: ‘Hey. Do you think she’s ever painted Dad naked?’” (Fleabag: The Scriptures, S01E05, p. 143).

²⁹⁰ “GODMOTHER: ‘No. Because the lighting’s never good enough and...’ (gestures lightly to Fleabag) if you’re not photogenic it does you no favours. Plus, the only photos of you two together are from when you were children (to Fleabag) and you looked like a boy, so” (Fleabag: The Scriptures, S02E01, p. 216).

foge das falsas dicotomias metafísicas entre o corpo e a alma, a forma e a matéria. O gênero se parece com o dildo. Ambos, afinal, vão além da imitação. Sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade, entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas do sexo²⁹¹.

Ainda que possamos felicitar que Preciado coloque o gênero como fugidio às dicotomias metafísicas, entre elas a verdade e a representação, convém reforçar que gênero é uma convenção coercitiva, “uma fantasia”, produto de agenciamentos conservadores, e nesse sentido cabe mencionar *problemas de gênero* levantados pela filósofa feminista também *queer*, Judith Butler:

Se a verdade interna do gênero é uma fabricação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia instituída e inscrita sobre a superfície dos corpos, então parece que os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável²⁹².

Dito isso, voltando à frase dita pela madrastra no intuito de rebaixar hierarquicamente Fleabag, que para tanto, emprega o conceito de “fotogenia” de acordo com o senso comum, que a considera como uma espécie de talento para sair bem em fotos. “Fotogenia”, para Deleuze “não se trata evidentemente da qualidade da fotografia, mas, ao contrário, de definir a imagem cinematográfica na sua diferença com a foto. A fotogenia é a imagem enquanto ‘majorada’ pelo movimento”²⁹³.

Quando as duas irmãs estavam posando para o retrato (Imagem 25) que a madrastra estava pintando, uma outra obra da artista é apontada na galeria por Fleabag, que diz: “Eu amo essa cor” – certamente o vermelho vibrante em que se destaca uma mancha branca semelhante a um sugestivo espirro – ao que a madrastra rebate, desvalorizando a predileção simplória e no intuito de provar uma erudição artística e uma afetação orgiástica: “Qual cor? São três cores (...) tive um orgasmo quando terminei”, e a enteada não perde a chance de mais um comentário de cunho sexual: “Tomara que tiremos o máximo de prazer deste [quadro]”²⁹⁴.

²⁹¹ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 29.

²⁹² BUTLER. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, 2016, p. 236.

²⁹³ DELEUZE. *Cinema 1 – A imagem-movimento*, 2018a, p. 75.

²⁹⁴ “GODMOTHER: ‘Which one?’ (...) ‘Oh, that’s three colours’. (...) ‘I’m getting rid of it. I actually had an orgasm as I finished it’. (...) FLEABAG: ‘Well, let’s hope we all get as much pleasure out of this one’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 254). Há ainda, na mesma página do livro do

Imagem 25 – Fleabag e Claire posam para o retrato delas (09:27)



Fonte: *Frame* do episódio 2 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 26 – Fleabag e Claire posicionadas diante do retrato delas (01:19)



Fonte: *Frame* do episódio 6 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

roteiro da série, um comentário extra cena sobre o quadro: “*Olhamos para a pintura. Tem uma grande mancha orgástica de cor nela*” (“*We look at the painting. It has a large orgasmic splodge of colour on it*”. *Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 254). Pouco mais tarde descobrimos que o quadro foi doado para a festa de arrecadação de fundos para a Igreja, e a partir da experiência orgástica que afectou a criação da pintora. Neste outro momento, Fleabag aproveita tal confissão para flertar com Padre Gato, e assim provoca uma experiência artística paradoxal entre o sagrado e o profano. O exibicionismo da madrastra quanto aos supostos orgasmos será tratado adiante, no quarto capítulo.

Na ocasião, a madrasta coloca as duas irmãs sentadas lado a lado, porém Claire sentada de frente, com o rosto aparecendo, e Fleabag sentada de costas. Ainda que a artista elogie o pescoço de Fleabag, tal escolha soa como mais um tratamento depreciativo com a afilhada. O quadro pintado (Imagem 26) aparece no último episódio. A escolha da madrasta de não pintar o rosto de Fleabag permanece apenas estética, sem necessidade uma explicação na trama, mas podemos inferir que Claire é uma personagem com alguns contornos mais nítidos, ela tem um nome, e assim, um rosto visível²⁹⁵. Já Fleabag é uma multiplicidade sem nome, como tratado anteriormente no primeiro capítulo, e continua misteriosa na criação, como um deus metafísico sem rosto: “Não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada”²⁹⁶. Da mesma forma que o Deus metafísico não tem rosto, o rosto de Waller-Bridge, “deusa” criadora da série, é ocultado no retrato pintado pela madrasta. Além disso, ao ver Fleabag de costas, a madrasta não tem que lidar com esse rosto.

Quando Fleabag diz ao Padre: “eu não acredito em Deus”, um quadro sacro (Imagem 27)²⁹⁷ cai da parede da Igreja. Mais tarde, outro quadro sacro (Imagem 28) cai quando Fleabag e Padre Gato se beijam pela primeira vez, também na Igreja, diante do confessionário. Fleabag faz quadros caírem e sexualiza a imagem de Jesus, práticas *desastrantes* que fazem dela uma iconoclasta amadora, ou seja, que se opõe à adoração de imagens religiosas, duas delas descritas por Waller-Bridge no roteiro:

uma pintura a óleo de Jesus em uma moldura dourada. Ele está seminu, exceto por uma toga solta enrolada em seu corpo. Uma mulher se ajoelha diante dele, olhando com adoração para sua forma. Ela olha para outra imagem de Jesus: desta vez, ele está vestindo apenas uma tanga, recostado sobre duas mulheres totalmente vestidas que estão beijando sua mão e banhando seu corpo²⁹⁸ (tradução nossa).

²⁹⁵ o que nos remete à figura estética de Clarice Lispector no conto “Amor”, quando a personagem repara, como se fosse algo extraordinário, que uma mulher tinha um rosto: “Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto” (LISPECTOR, *Laços de Família*, p. 15).

²⁹⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 3, 2012a, p. 43.

²⁹⁷ As pinturas dos quadros sacros são, respectivamente: *Mourning*, ou *Lamentação sobre o Cristo Morto – The Lamentation over the Dead Christ*, de Anthony van Dyck, 1629 (Imagem 27) e *Noli me tangere* (“Não me toques”, em latim), também conhecida como *Christ Appearing to Mary Magdalene in the Garden* ou *Cristo aparecendo para Maria Madalena no jardim*, de Antonio Allegri da Correggio, 1525 (Imagem 28).

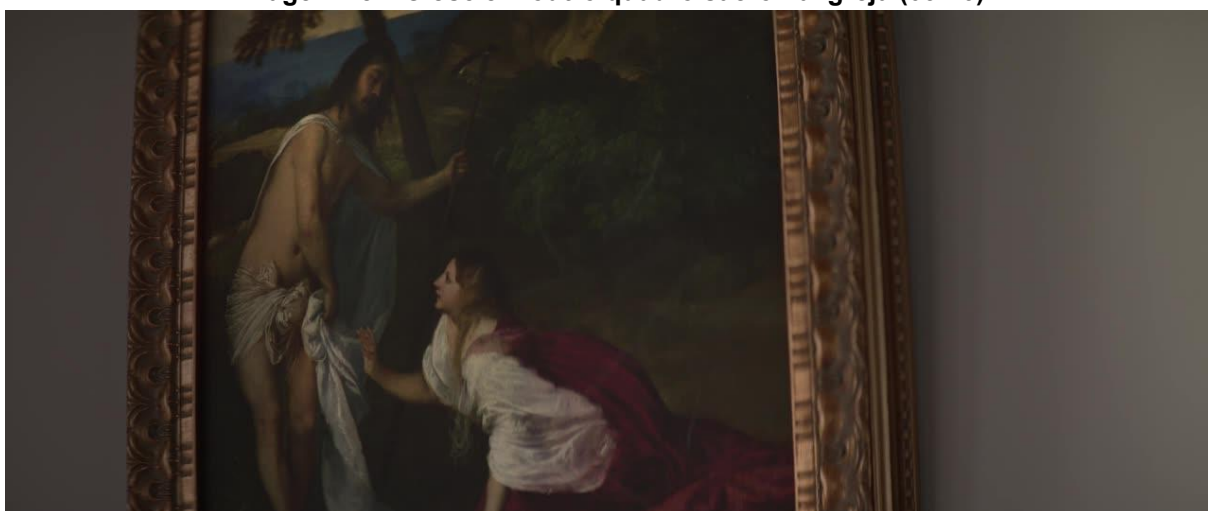
²⁹⁸ “She sees an oil painting of Jesus in a gilded frame. He is semi-nude except for a loose toga wrapped around his body. A woman kneels before him, gazing adoringly at his form. She looks across to another picture of Jesus. This time he’s wearing nothing but a loin cloth, lounging over

Imagem 27 – Close em quadro sacro na Igreja (00:50)



Fonte: *Frame* do episódio 2 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 28 – Close em outro quadro sacro na Igreja (03:26)



Fonte: *Frame* do episódio 2 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Claire também se ajoelha, porém, para clamar a separação ao marido, o que rima com Fleabag se ajoelhando²⁹⁹ diante do padre e com as mulheres ajoelhadas em missas e diante de Jesus nas pinturas sacras. Aquelas mulheres se ajoelharam para Jesus em adoração a um ser terreno, mas considerado sagrado ou superior em hierarquia aos demais homens, portanto, uma adoração metafísica, recognitiva,

two fully dressed women who are kissing his hand and bathing his body" (*Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 241-242 e 245).

²⁹⁹ Fleabag também se ajoelha na Igreja. *"Everyone kneels, so does Fleabag"* (*Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 241).

subordinante e hierarquizante, ainda que diante de um homem nu de carne e osso. Porém as duas irmãs, Fleabag e Claire, se ajoelharam por interesses terrenos, por desejarem algo dos homens que têm diante delas, em submissão, mas ainda, paradoxalmente, entregando os corpos curvados em prol de conseguirem algo.

As práticas materiais oferecidas ao sujeito no contexto da instituição – quer se trate de ajoelhar para rezar ou de trocar centenas de fraldas – formam o processo de produção de sua própria subjetividade. De maneira reflexiva, o sujeito é, portanto, submetido à ação, engendrado através de seus próprios atos. Em seguida, as instituições fornecem sobretudo um lugar discreto (o lar, a capela, a sala de aula, a oficina) onde se opera a produção da subjetividade (...) – no convento, em princípio, se está em segurança em relação ao aparelho da família³⁰⁰.

Assim entendemos a problemática do ato performativo de ajoelhar-se, submissa, a uma suposta hierarquia, logo curvar-se a uma posição vertical que quer ser lida como superior, ainda que esteja nesse contexto de fantasias eróticas e românticas. A arte funciona como linha de fuga. Independente da qualidade da arte, um estriamento ou necessidade de desterritorialização pode ser enfrentado a partir de um espaço liso que se cria pelo meio, e é no espaço liso que aparece a linha de fuga e com a linha de fuga faz fugir ou fuge-se para onde o desejo desejar. Deleuze e Guattari consideram a Igreja entre as instituições que não se deixam apropriar pelos Estados senão secundariamente e em que “a forma de exterioridade da máquina de guerra faz com que esta só exista nas suas próprias metamorfoses; ela existe tanto numa inovação industrial como numa invenção tecnológica, num circuito comercial, numa criação religiosa”³⁰¹. Desse modo, a arte sacra também cria linhas de fuga e espaços lisos, porém estes, de acordo com os filósofos, não são por si só liberadores, muito menos suficientes para nos salvar³⁰².

³⁰⁰ ALLIEZ (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*, 2000, p. 368.

³⁰¹ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 5, 2012c, p. 25.

³⁰² DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 5, 2012c, p. 228.

2.5 Fleabag quebra a parede³⁰³

Para Deleuze e Guattari, “o inconsciente funciona como uma usina e não como um teatro”³⁰⁴. De modo fugidino à reconhecimento, estamos trabalhando com o teatro, local físico de onde devém *Fleabag*, posto que criação é sobre produção, não representação. Waller-Bridge escreveu e atuou em um monólogo homônimo e a partir dessa peça de teatro, adaptou e desenvolveu a ideia para a TV, onde *Fleabag* quebra a quarta parede a todo momento, retomando Bertold Brecht, colega do teatro, agora no contemporâneo, borrando os limites entre ficção e atuação. O dramaturgo permite aos atores voltarem-se diretamente para o público, rejeitando “a noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público”³⁰⁵. “Brecht quebra a parede, com a plateia interage”³⁰⁶. Porém, Deleuze questiona a consciência política brechtiana, voltada para o público, e que procura soluções e interpretações, sugerindo abandonar essa busca:

O teatro surgirá como o que não representa nada, mas apresenta e constitui uma consciência de minoria (...) Trata-se de uma tomada de consciência, embora ela nada tenha a ver com uma consciência psicanalítica, tampouco com uma consciência política marxista ou brechtiana. A consciência, a tomada de consciência, é uma grande potência, mas não é feita para as soluções nem para as interpretações³⁰⁷.

Diferente daquele teatro proposto por Brecht, que troca uma representação burguesa por uma representação popular, e assim, segundo Deleuze, narcísica, interessa mais a Deleuze um teatro que busque, em função antirrepresentativa, uma consciência minoritária, visto que “a função política do teatro e da arte em geral é contribuir para a constituição de uma consciência de minoria”³⁰⁸. Nessa busca por um teatro que fuja da representação³⁰⁹, Deleuze cita Carmelo Bene, que escolhe

³⁰³ Tal qual nas músicas de *funk*, Brecht quebra a parede, Tati Quebra Barraco...

³⁰⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 10.

³⁰⁵ BRECHT. *Estudos sobre teatro*, 1978, p. 80.

³⁰⁶ Trecho da música composta por Marcelo Adnet para um quadro do programa televisivo Comédia MTV. O vídeo, que inclusive também menciona os filósofos Nietzsche e Foucault, entre outros pensadores e cientistas, pode ser acessado no YouTube com o título “Comédia MTV – Gaiola das Cabeçadas 2”. O trecho referido é cantado aos 1:58. Disponível em: https://youtu.be/ktxcR_D7ktw?si=Q_97lpA2IMDaRUE. Acesso em: 27. jan. 2024.

³⁰⁷ DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 64.

³⁰⁸ DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 16-17.

³⁰⁹ ainda que essa não impeça “dimensões lisas, balbucios, traços revolucionários, desejos desestabilizantes”, conforme lembra o professor João Santiago, em uma das muitas leituras.

“*amputar*³¹⁰ os elementos de poder” das peças para assim “liberar uma nova potencialidade de teatro, uma força não representativa sempre em desequilíbrio³¹¹ ao

eliminar tudo o que ‘exerce’ Poder, o poder daquilo que o teatro representa (o Rei, os Príncipes, os Senhores, o Sistema), mas também o poder do próprio teatro (o Texto, o Diálogo, o Ator, o Encenador, a Estrutura); e, a partir daí, fazer tudo passar por uma linha de fuga criadora que constitui uma língua menor na linguagem, um personagem menor em cena³¹².

Cabe adicionar a esse complexo teatral não representativo o *Teatro da Crueldade* de Artaud, crueldade essa que “não se trata da crueldade que podemos exercer uns contra os outros”

despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes ou narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós (...) essa crueldade, que será, quando necessário, sangrenta³¹³.

Nesse sentido, “o *Teatro da Crueldade* foi criado para devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa; e é neste sentido de rigor violento”³¹⁴. Ainda que Phoebe Waller-Bridge apresente e protagonize o devir mulher como minoria, ela “evidentemente, não muda o mundo e não faz a revolução”. *Fleabag* é menor, ao menos em condição econômica, pois durante grande parte da trama, passa endividada e cometendo roubos em *desastredade*, ainda que devamos pesar os privilégios de estar em uma família com posses e do corpo padrão de europeia branca, um corpo privilegiado, não periférico. A série *Fleabag* não tem a preocupação política de tratar de minorias, não é menor nesse sentido. Devemos comprar o caráter menor da peça *Fleabag* ao observar as condições limitadas de produção. Waller-Bridge ofereceu a Londres um monólogo com produção minimalista e pouco ambiciosa: apenas a atriz sentada em um banquinho simples, com poucos efeitos de luz (Imagem 29), usando blusa e calças simples, sem troca de figurinos elaborados ou pomposos.

³¹⁰ O verbo *amputar* nos é bastante caro nesta tese, vide o subcapítulo *Encaixotando Fleabag*.

³¹¹ DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 33.

³¹² DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 55.

³¹³ ARTAUD. *O Teatro e seu Duplo*, 1999, p. 67.

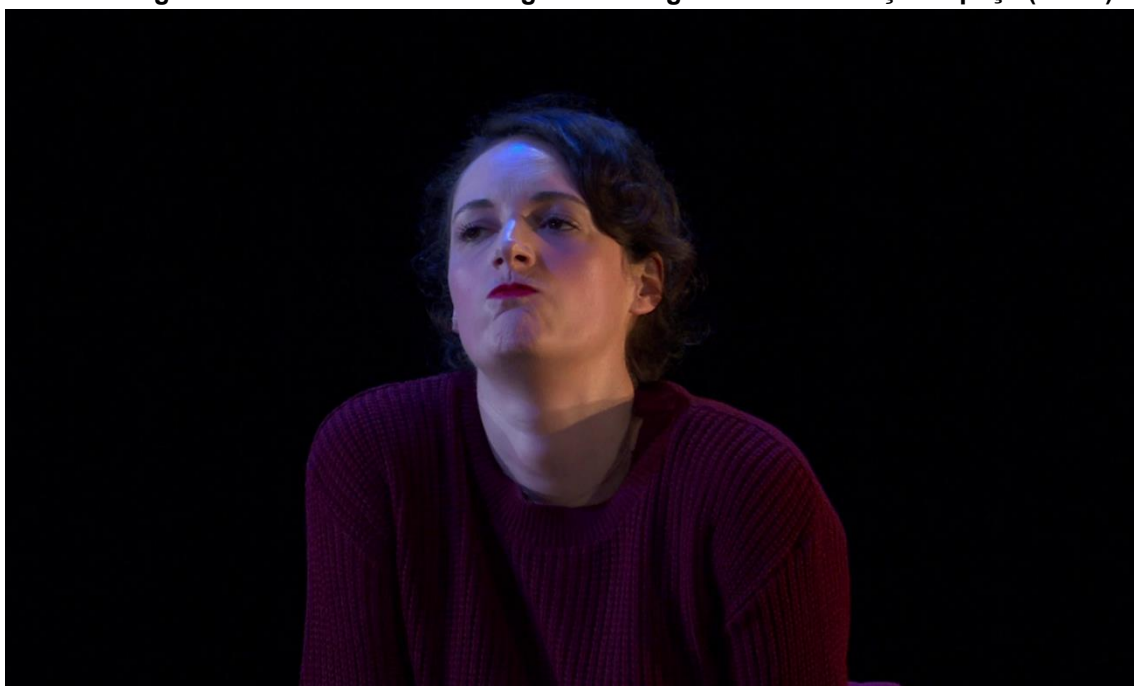
³¹⁴ ARTAUD. *O Teatro e seu Duplo*, 1999, p. 106.

Imagem 29 – Phoebe Waller-Bridge em cena, sob efeito de luz (59:19)



Fonte: *Frame* do filme *National Theatre Live: Fleabag* (2019)

Imagem 30 – Phoebe Waller-Bridge é Fleabag em *devir Dentuço* na peça (59:23)



Fonte: *Frame* do filme *National Theatre Live: Fleabag* (2019)

Há inserção de vozes *off* na peça, de atores que não aparecem em cena, recurso que pode ser comparado com o *playback*, utilizado em apresentações musicais, ainda que não haja dublagem nem *limp sync*. Muitos dos personagens³¹⁵ da peça foram mantidos na série, inclusive o Dentuço, que teve as feições comicamente levadas por Phoebe ao palco do teatro: Fleabag em *devir dentuço* (Imagem 30).

No *teatro menor* exemplificado por Deleuze, a peça de Beckett *O Esgotado* atinge um minimalismo que exclui inclusive os diálogos, cuja função, para o filósofo, é transmitir a palavra e fazer assim circular os elementos de poder. Na mesma passagem do ensaio sobre *O Esgotado*, premeditando a pergunta “o que sobra?”, Deleuze afirmava que “sobra tudo, mas sob uma nova luz, com novos sons, novos gestos”³¹⁶. Na peça *Fleabag*, pelo contrário, o *playback* aparece como essa “subtração”, que elimina o som da voz direta, não dita ao vivo por nenhum outro ator em cena com exceção dela. O *playback* delimita aos demais personagens um interdito da fala, no espaço diegético certo a eles designado: “é a sua vez de falar, em tais condições codificadas”³¹⁷. Mesmo cientes de que a ausência desses corpos resulte em uma economia de recursos para a produção teatral então realizada com orçamento limitado, não há necessidade de vermos no palco nenhum desses atores, apenas ouvi-los, nos agenciamentos que tecem com a protagonista durante a trama.

O cinema de Ingmar Bergman, também diretor de teatro, não constitui claramente a definição simplista e pejorativa de “teatro filmado”. Tal título pode se aplicar à peça *Fleabag*, pois a filmagem do monólogo, *National Theatre Live: Fleabag* (2019)³¹⁸, não apresenta inovações em termos cinematográficos³¹⁹. Por fim, cabe ainda ressaltar uma possibilidade extra do cinema de “constituir diretamente uma espécie de música visual, como se fossem os olhos que apreendessem primeiro o som, enquanto o teatro tem dificuldade de se desfazer de um primado do ouvido, no qual até as ações são primeiro ouvidas”³²⁰. De fato, no palco, Waller-Bridge fala alto e em alguns momentos, e até mesmo grita, com certo esforço para atingir as

³¹⁵ O Padre Gato não aparece na peça, foi criado apenas para a TV, durante a escrita e desenvolvimento da segunda temporada. A personagem da madrastra, que foi amplamente desenvolvida para a TV, na peça de teatro ganhava apenas uma breve menção.

³¹⁶ DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 42.

³¹⁷ DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 42.

³¹⁸ Tony Grech-Smith e Vicky Jones assinam a direção da montagem cinematográfica.

³¹⁹ Algumas diferenças entre peça e série são mencionadas ao longo dos capítulos da tese.

³²⁰ DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 51.

audiências, narrando situações ficcionais que atingem o público pela audição, já que permanece sentada, movimentando o corpo em expressões faciais e alguns gestos, que assim conferem em segundo lugar, a apreciação visual dessas narrativas. Em cena, ao falar ou gritar, dirigida ao espectador, a personagem Fleabag cria um espaço liso, local abstrato onde as coisas fluem. A prática de Fleabag de conversar com a exterioridade do público remete “à análise da sociedade do espetáculo”, que efetuada por Guy Debord, apresenta uma “noção liberal do público como o lugar do fora, onde agimos sobre o olhar dos outros (...) pois somos hoje permanentemente colocados sob olhar dos outros, sob a observação das câmeras de vigilância”³²¹. Esse espaço virtual interligaria dentro e fora, porém cabe lembrar que para Deleuze e Guattari a arte é o único fora possível, o fora imanente. Outra pensadora discutiu as distinções entre cinema e teatro, Sontag, em ensaio do livro *A Vontade Radical*:

está confinado a um uso lógico ou *contínuo* do espaço. O cinema (por meio da montagem, isto é, através da mudança de plano – que é a unidade básica da construção fílmica), tem acesso a um uso alógico ou *descontínuo* do espaço. (...) No teatro, os atores ou estão no espaço do palco, ou “fora de cena”. Quando estão “em cena”, são simplesmente visíveis ou visualizáveis em contiguidade uns com os outros. No cinema não há necessidade de tal relação ser visível³²²

Grande parte da força da peça *Fleabag* está, além dos diálogos afiados e questionadores e do humor muito peculiar, na expressão corporal, nas espetaculares expressões faciais da atriz e criadora da série, nessa especificidade do teatro em relação ao cinema, apontada por Sontag, nessa condição da atriz ter que ser vista – ou no mínimo ouvida, como o restante das vozes – presencialmente, em cena. O cinema lança mão de outros recursos narrativos e estéticos, além da montagem, para que as situações não tenham que ser apresentadas visualmente. A relação que Phoebe estabelece com o público é transposta do palco do teatro para a série *Fleabag*, e chega até o espectador por intermédio da câmera, amparada pelo suporte audiovisual, e essa nova criação será contemplada no subcapítulo seguinte.

³²¹ ALLIEZ (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*, 2000, p. 360.

³²² SONTAG. *A vontade radical*, 2015, p.117.

2.6 *Fleabergman*³²³

Assim como o teatro costuma ser comumente associado à representação³²⁴ – e nem sempre em um sentido afirmativo – também é o cinema, que não deixa de ser nosso caso, pois tratamos da série *Fleabag*, produto audiovisual. Nesse sentido, no livro *A Estética do Filme*, Jacques Aumont concebe o objeto fílmico como uma representação mutualmente visual e sonora:

Essas duas características materiais da imagem fílmica, o fato de ser bidimensional e o de ser limitada, estão entre os traços fundamentais dos quais decorre nossa apreensão da representação fílmica. Por enquanto, conservemos a existência de um quadro, análogo, em sua função, aos quadros de pintura (dos quais vem seu nome) e que se define como o limite da imagem (...) reagimos diante dessa imagem plana como se víssemos de fato uma porção de espaço de três dimensões análogo ao espaço real no qual vivemos. Apesar de suas limitações (presença do quadro, ausência de terceira dimensão, caráter artificial ou ausência de cor etc.), essa analogia é vivenciada com muita força e provoca uma ‘impressão de realidade’ específica do cinema, que se manifesta principalmente na ilusão de movimento e na ilusão de profundidade (...). A bem dizer, a impressão de profundidade só é tão forte para nós porque estamos habituados ao cinema (e à televisão)³²⁵.

Aumont é um autor muito utilizado nos estudos audiovisuais, entretanto, no andamento da tese focaremos na proposta deleuziana sobre cinema nos volumes *Cinema 1* e *Cinema 2*, alinhados à “descoberta bergsoniana de uma imagem-movimento e, mais profundamente, de uma imagem-tempo” e que se propõem não a traçar uma história do cinema, mas sim “uma taxonomia, uma tentativa de classificação das imagens e dos signos”³²⁶. Nesse sentido, o presente subcapítulo trata da sétima arte e investiga o recurso cinematográfico pelo qual a série *Fleabag* foi escrita, produzida e dividida em 12 episódios para a televisão. Com efeito, Waller-Bridge projeta na TV uma quarta parede, associada ao teatro, ao interagir com quem a assiste, interrelacionando assim as duas artes. De certo modo, um ator devém uma personagem na construção da narrativa ficcional: Waller-Bridge devém *Fleabag*.

³²³ *Fleabergman* é um neologismo em homenagem simultânea à *Fleabag* e a Bergman, que de certa forma “amarra” a trajetória acadêmica da pesquisadora, detalhada na introdução da tese.

³²⁴ Não todo o teatro, ver subcapítulo anterior, *Fleabag quebra a parede*.

³²⁵ AUMONT. *A estética do filme*, 1995, p. 19-21.

³²⁶ DELEUZE. *Cinema 1 – A imagem-movimento*, 2018a, p. 11.

Em *Cinema 1 – A Imagem Movimento*, Deleuze elabora conceitos sobre percepção da construção cinematográfica:

O plano é como o movimento que está sempre assegurando a conversão, a circulação. Ele divide e subdivide a duração de acordo com os objetos que compõem o conjunto, ele reúne os objetos e os conjuntos em uma única e mesma duração. Está sempre dividindo a duração em subdurações, elas próprias heterogêneas, e reunindo-as numa duração imanente ao todo do universo. Considerando que é uma consciência que opera tais divisões e reuniões, dir-se-á do plano que ele age como uma consciência. Mas a única consciência cinematográfica não somos nós, cada espectador, nem o herói, é a câmera, ora humana, ora inumana ou sobre-humana³²⁷.

A partir dessa elaboração do conceito de “plano”, o filósofo chega à percepção da câmera como “única consciência cinematográfica”. Interessante notar na passagem que Deleuze se inclui como espectador e tira de todos nós, também na condição de espectadores, a concepção de consciência cinematográfica e a atribui exclusivamente à câmera, que opera as divisões e reuniões do plano. Podemos esboçar um entendimento de que a câmera como dispositivo recebe os olhares e a interação da atriz protagonista em *Fleabag* – como substituto da quarta parede do teatro no suporte televisivo – e devolve esses olhares e interação para o espectador, que as acessa por meio das telas em transmissões televisivas ou por *streaming*. Não só os olhares, mas toda a expressão corporal e principalmente facial de *Fleabag*, interagem, para não cair na problemática da comunicação, por meio da câmera, transmitindo signos que comentam as situações que vivencia na trama.

a câmera como personagem que tem um movimento autônomo, furtivo ou fulgurante, em antagonismo com o movimento dos outros personagens; a rejeição dos meios artificiais (câmera lenta, superposição etc.), por não convirem aos movimentos do espírito... Só a televisão, segundo Beckett, cumpre essas exigências³²⁸

Deleuze trata da questão do rosto no cinema, e como espectadores nos resta “fazer dois tipos de perguntas a um rosto: em que você pensa? Ou então: O que há com você, o que você tem, o que você sente ou experimenta?”³²⁹. A expressividade na atuação de Waller-Bridge, especialmente no rosto da atriz, nos oferece indícios

³²⁷ DELEUZE. *Cinema 1 – A imagem-movimento*, 2018a, p.41.

³²⁸ DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 104.

³²⁹ DELEUZE. *Cinema 1 – A imagem-movimento*, 2018a, p.143.

sensíveis para responder nas imagens a essas questões. *Fleabag* seduz o espectador carente por atenção, por alguém que o olhe. Por meio de olhares para a câmera ela nos ilude de que somos os únicos amigos dela.

O rosto-primeiro plano não age nem através da individualidade de um papel ou de um caráter, nem mesmo através da personalidade do ator, pelo menos diretamente. E no entanto, eles não são todos equivalentes. Se é da natureza de um rosto exprimir tais singularidades, e não outras, é pela diferenciação de suas próprias partes materiais e por sua capacidade de fazer variar seus nexos: partes duras e partes macias, sombreadas e iluminadas, foscas e brilhantes, lisas e granulosas, angulosas e curvas etc.³³⁰.

Deleuze considera a montagem cinematográfica como “a composição, o agenciamento das imagens movimento enquanto constituem uma imagem indireta do tempo” (...) “A própria montagem sempre adaptará as transformações de movimentos no universo material ao intervalo de movimento no olho da câmera: o ritmo³³¹. Nesse ponto, quando interliga a montagem ao ritmo, o filósofo se aproxima do que diz o cineasta e teórico Andrei Tarkovski em *Esculpir o Tempo*, em que também conceitua cinema a partir da experiência no *set*, e coloca o ritmo como mais importante aspecto da técnica cinematográfica. Em *Fleabag*, o ritmo dá a cadência das cenas, com muitos silêncios, olhares, barulhos, movimentos. Para Tarkovski, “o tempo no cinema se torna a base das bases, tal como o som na música, a cor na pintura”³³².

O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora — esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetaria a existência do filme. É impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem³³³.

³³⁰ DELEUZE. *Cinema 1 – A imagem-movimento*, 2018a, p. 165.

³³¹ DELEUZE. *Cinema 1 – A imagem-movimento*, 2018a, p. 56.

³³² O fragmento visa reforçar o tempo no cinema, sabemos que não há base nem fundamento. DELEUZE, *Cinema 2 – A imagem-tempo*, 2018b, p. 69. Andrei Tarkóvski, “De la Figure cinématographique”, *Positif*, no 249, dez. 1981.

³³³ TARKOVSKI. *Esculpir o tempo*, 1998, p. 134.

Já para Deleuze, “a montagem coloca a imagem cinematográfica em correspondência com o todo (...) oferece uma imagem indireta do tempo, tanto na imagem-movimento particular, quanto no todo do filme. Por um lado, é o presente variável, por outro, a imensidão do futuro e do passado”³³⁴. Assim, a montagem produz imagens em tempo estratigráfico, que interliga todos os tempos, passado, presente e futuro. Por fim, vale lembrar que “o cinema não é apenas a câmera, a montagem. E a montagem é indubitavelmente uma construção do ponto de vista do olho humano, (...) pseudo contradição entre a criatividade (da montagem) e a integridade (do real)”³³⁵. Tal parâmetro deleuziano remete ao caráter ficcional das narrativas, mesmo as que se dizem históricas ou documentais, em algum nível sujeitas à interferência humana.

Em incontáveis filmes³³⁶, personagens quebram a quarta parede, mas nos interessa mais aqui a relação da atriz com a câmera em *Fleabag*, alguns momentos em que essa relação é mais desenvolvida numa conversa constante com a câmera. O fora faz rizoma com o real, mas ele é um universo, um mundo ficcional e se mantém enquanto tal. A arte faz rizoma com os olhos que a veem, esses por sua vez fazem rizoma com a arte. O espectador da série se torna ciente de que não está apenas imerso na trama, distraído por uma ficção.

A série não tem um narrador externo e onisciente, a protagonista narra o acontecimento e “confia” no olhar do outro, com quem cria uma cumplicidade. Ao longo da série, a protagonista nos olha diversas vezes, no fundo do olho, um fundo que não é fundo, com uma atuação digna das atrizes do cinema mudo. Com efeito, ao olhar para a câmera, a protagonista parece estar mais preocupada em mostrar uma performance e medir uma desejabilidade do corpo que em vivenciar, na pele, no mais profundo – sem fundo – os acontecimentos, em dar satisfação para o público que a observa, em contar e em mostrar o que está acontecendo com ela, em elaborar e

³³⁴ DELEUZE. *Cinema 1 – A imagem-movimento*, 2018a, p. 92.

³³⁵ DELEUZE. *Cinema 1 – A imagem-movimento*, 2018a, p. 133.

³³⁶ Nos exemplos que pudemos nos lembrar de protagonistas que quebram a quarta parede durante a maior parte do filme, temos *Curtindo a vida adoidado* (1986), *Quanto mais Idiota Melhor* (1992) e *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* (2001). Vani (Fernanda Torres) e Rui (Luiz Fernando Guimarães) conversavam constantemente com a câmera – inclusive solicitando *flashbacks* – no seriado de TV nacional *Os Normais* (2002-2003), escrito por Fernanda Young. Isabella Rossellini também quebra a quarta parede constantemente em cada um dos curtas das séries *Green Porno* (2008-2009), *Seduce Me* (2010), *Bon Appétit!* (2010) e *Mammas* (2013), nas quais investiga os muitos tipos de rituais de acasalamento – nem sempre só para fins reprodutivos – em diversas espécies, enquanto entra nesses devires animais.

divulgar uma imagem, mediada pela câmera. Assim, a personagem narra para uma multiplicidade de espectadores uma perspectiva nômade, duplicando aquilo que faz a arte vida, monólogo ficcional, espécie de inversão em que o real passa a ser o fora.

Além das caras e bocas que nos fazem perceber ou ao menos suspeitar de muitas sensações e intenções (pois não se pode ter certeza do que o outro quer ou pensa), quando Fleabag verbaliza nessas situações, é como se ela tivesse um dom premonitório. Ela e os demais personagens estão nos apresentando uma história ficcional, trama sobre a qual não apenas ela, mas também os demais atores, já estão cientes. Muito embora, em lugar de narradora, não possa ser confiável³³⁷, os anúncios são precisos, como em exemplos bobos: “Agora ele vai fazer uma piada sobre fagote”³³⁸, ao avistar Martin. Em outra situação, ela antecipa: “Papai virá trazendo uns canapés esquisitos” e “ele odeia ficar sozinho comigo. Veja só!”, porém pai e filha têm um bom encontro descontraído, refutando o anúncio e a colocando em uma posição ainda onisciente, mas não detentora das atitudes de outrem. Nesse sentido, é instigante a primeira frase dita por ela no início da segunda temporada, quando faz um anúncio verbal profético do que está por vir: “Esta é uma história de amor”³³⁹.

Fleabag sabia antes o desfecho da história que estava prestes a apresentar, o que reforça a atuação, o caráter ficcional da trama. É importante enxergar a ficção como um território e não insistir nas relações entre o romance e o real: a obra faz rizoma com o real, mas continua ficcional. Aos poucos, percebemos que o anúncio não se tratava apenas da história de amor mais óbvia que assistimos, entre ela e o Padre, mas também do amor entre ela e a irmã Claire, entre ela e a amiga Boo, entre ela e a mãe, o pai e até mesmo entre o pai e a madrasta, mas principalmente, o amor que ela passa a ter por ela mesma, quase um *amor fati*, conceito de Nietzsche³⁴⁰ no qual somos convidados a amar nossa vida de maneira incondicional, a ponto de querer vivê-la de novo, repetidamente. Porém o amor pode sim, por outros meios, necrosar e nos levar para lugares assustadores, de afectos tristes.

³³⁷ tal como Braz Cubas manipula suas memórias no romance de Machado de Assis.

³³⁸ “FLEABAG (to camera): ‘He’s going to make a bassoon joke’” (*Fleabag, the Scriptures*, S2E05, p. 366).

³³⁹ “FLEABAG (to camera): ‘This is a love story’” (*Fleabag, the Scriptures*, S02E01, p. 197).

³⁴⁰ “A minha fórmula para a grandeza do homem é amor fati: nada pretender ter de diferente, nada para frente, nada para trás, nada por toda a eternidade. O necessário não é apenas para se suportar, menos ainda para se ocultar — todo o idealismo é mentira perante o necessário —, mas para o amar...” (NIETZSCHE. *Ecce Homo*, 2011, p. 55).

Ao conversar com Belinda no bar de um hotel³⁴¹ – situação que aqui mencionamos por citar uma obra cinematográfica e para explorar variações linguísticas entre idiomas – Fleabag cita *Carrie* (1976) como o filme preferido dela, para assim fazer uma piada intraduzível com o termo em inglês *period*:

BELINDA: Você gosta de filmes antigos?

FLEABAG: Alguns.

BELINDA: Qual é seu filme de época favorito?

FLEABAG: *Carrie*.

BELINDA: Do you like old movies?

FLEABAG: Some.

BELINDA: What's your favourite period film?

FLEABAG: *Carrie*³⁴².

Deleuze afirmava que “o que pode ser dito em uma língua não pode ser dito em outra, e o conjunto do que pode ser dito e do que não pode sê-lo varia necessariamente de acordo com cada língua e as relações entre essas línguas”³⁴³. Essa premissa se aplica à essa piada, que só faz sentido na versão original. Traduções – especialmente as não literárias, como legendas, nesse caso – podem gerar mutilações na versão original e muitas vezes não funcionam plenamente devido a diferenças culturais e linguísticas.

*Period*³⁴⁴ quer dizer, em inglês, tanto período temporal – no caso “filme de época” – quanto período menstrual. Na língua portuguesa falada e escrita no Brasil não usamos o termo aproximado “período” no vocabulário coloquial para se referir à menstruação, usamos “ciclo” (menstrual), o que descarta a ambiguidade do termo que fez a piada original. Ao ser perguntada por Belinda qual seria o filme preferido de época, Fleabag aproveita o trocadilho possível em língua inglesa e responde “*Carrie*”, se referindo ao clássico longa-metragem de terror *Carrie, a Estranha* (1976), do diretor Brian De Palma, não por ser um “filme de época”, mas por trabalhar o horror a partir da menarca de Carrie, protagonista do filme que conta com sequências sangrentas que certamente agradam Fleabag, outra estranha, porém Carrie ultrapassa o limite da *desastredade*, o CsO, quando o desejo (de vingança) da jovem devem sanguinário.

Ocorrida no episódio piloto, outra cena faz visualizar silêncios propositais bem explorados na série. Quando Claire pergunta a Fleabag se os negócios vão bem,

³⁴¹ A conversa com Belinda ocorre no terceiro episódio da segunda temporada da série.

³⁴² *Fleabag: The Scriptures*, S02E03, p. 296-297.

³⁴³ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: Por uma literatura menor*, 2017, p. 48.

³⁴⁴ *Period* em inglês também quer dizer “ponto final”, mas este sentido não é usado nesta piada.

temos um *flashback* recente de Fleabag no Café, disposta a atender clientes vestida em um avental de servidão voluntária, isto é, de trabalho, mas que nem por isso deixa de ser estampado com uma porquinha-da-índia (Imagem 31). Fleabag pergunta se o rapaz gostaria de pedir algo, ao que ele nega e continua a usar a energia elétrica do Café (Imagem 32). A tranquilidade com que o cliente pluga as tomadas de muitos dispositivos eletrônicos – durante quase um minuto inteiro – se alinha a esta estética do silêncio e de uma cinematografia nada apressada, considerando a velocidade do mundo, do capitalismo. A cena, muito extensa em relação à dinâmica geral dos demais episódios, e acima disso, muito extensa para uma sequência de um episódio de seriado de TV³⁴⁵, assim aparece detalhada no roteiro da série:

Fleabag está no balcão. Um rapaz jovem acabou de se sentar em uma das mesas. (...) Ele tira o *laptop* da mochila.
 FLEABAG: Posso trazer algo para você?
 RAPAÇ: Não, obrigado, estou bem.
 Então ele liga o computador. Então ele retira um *Kindle* da mochila. Ele pensa, despluga o celular. Pluga em uma tomada múltipla, pluga no celular de novo e pluga no *Kindle*. (...)
 FLEABAG: Tem certeza de que não quer nada?³⁴⁶.

O humor da cena é gerado grande parte pelo ritmo lento do atleta tecnológico em paralelo ao uso abusivo que ele faz do tempo de Fleabag, parada, de avental e pronta para atendê-lo. No fim das contas ele não faz nem um pedido e ironicamente não consome nada. Nada além da energia elétrica e do espaço físico do Café – território de Fleabag – Café esse que até aquele momento mal pagava as contas, visto que a lembrança da cena ocorre à Fleabag quando a irmã pergunta se ela está indo bem “nos negócios”.

³⁴⁵ Outro exemplo de sequência extremamente longa para os padrões televisivos é quando um funcionário de bar varre o ambiente por quase dois minutos, no terceiro episódio da terceira temporada da série *Twin Peaks: O Retorno* (2017), a partir de 51 minutos. No filme *Jeanne Dielman* (1975), da cineasta francesa Chantal Akerman, durante 3 horas e 20 minutos uma dona de casa faz poucas coisas além de uma rotina repetitiva de trabalho doméstico.

³⁴⁶ “*Fleabag is at the counter. A YOUNG MAN has just sat down at one of the tables. (...) He takes out his laptop. FLEABAG: ‘Can I get you anything?’ YOUNG MAN: ‘No thanks. I’m good’. (...) He plugs in his computer. He then plugs in his phone. He then takes out a Kindle. He thinks, unplugs his phone. Plugs in a multi-plug, plugs in his phone again and plugs in his Kindle. FLEABAG: ‘Are you sure I can’t get you anything at all?’*” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E01, p. 18-19).

Imagem 31 – Fleabag usa um avental, pronta para servir clientes no Café (11:07)



Frame do episódio piloto da primeira temporada da série Fleabag (2016-2019)

Imagem 32 – Um cliente pluga equipamentos eletrônicos no Café (11:09-12:02)



Fonte: Frames do episódio piloto da primeira temporada da série Fleabag (2016-2019)

Temos ainda outros exemplos de gargalos temporais em *Fleabag*, como ocorreu com a cena já exposta das tomadas do cliente no Café. Em uma conversa entre Fleabag e Padre Gato, também no Café³⁴⁷, o padre a faz revirar memórias da amiga Boo e da mãe dela, e assim ele a deixa desconfortável, ao que logo se defende e se esquivava das perguntas, visto não ser fácil para ela falar sobre o passado: “Você já brincou com minha porquinha-da-índia por tempo demais”³⁴⁸.

Nessa e em outras sequências, Padre Gato nota que há uma exterioridade, nos momentos em que Fleabag conversa com a câmera: “Onde você foi? (...) Você acabou de ir a algum lugar”, ao passo que também enxergamos a raposa que o persegue. Fleabag é até capaz de se comunicar com ela: “Ele foi por ali”³⁴⁹. Os limites da quarta parede vão aos poucos sendo quebrados pelo padre, que também faz rizoma com o público ao olhar para a câmera durante breves momentos. Esse lugar instável ocupado pelos dois borra as fronteiras entre real e ficcional. Não apenas o espectador, ou o público, ou os demais personagens se confundem, como a própria Fleabag tem um *glitch*, e sem querer ela fala com o padre e não com a gente sobre o pescoço lindo dele. As descrições do roteiro ajudam a perceber as sutilezas da cena:

FLEABAG (para a câmera): O pescoço dele...

PADRE: ...e nunca sentiu que eles foram para outro lugar?

FLEABAG (acidentalmente para a câmera): Não, eles já partiram...

FLEABAG (acidentalmente para o Padre): O pescoço lindo dele!

PADRE: O quê?

Fleabag olha em pânico para a câmera.

FLEABAG: O quê?

PADRE: Você disse, “o pescoço lindo dele”.

FLEABAG: Não, eu disse que eles já partiram³⁵⁰.

³⁴⁷ Essa conversa entre Fleabag e o padre ocorre no quarto episódio da segunda temporada.

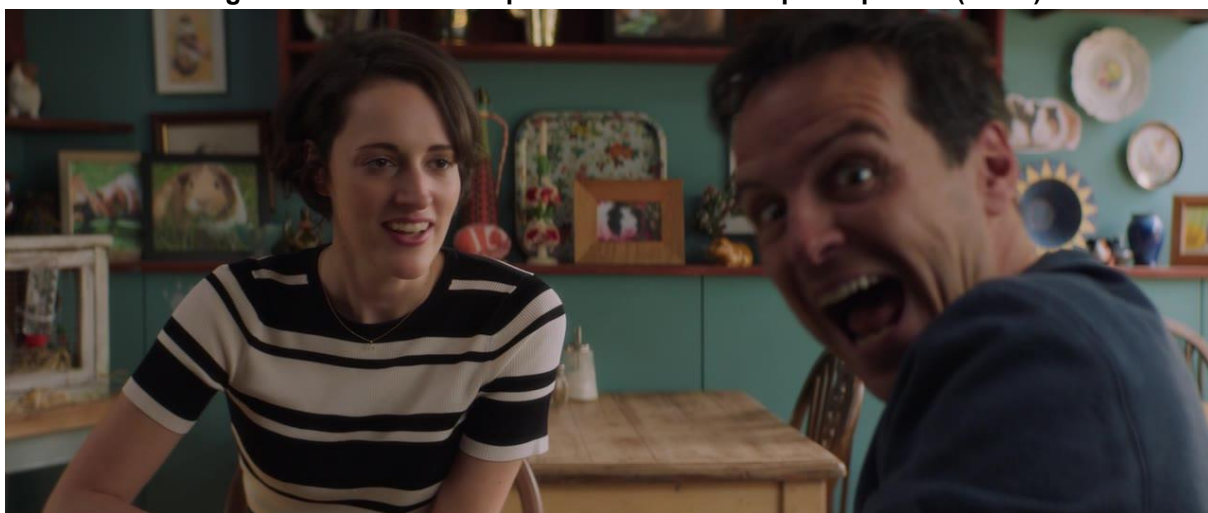
³⁴⁸ “FLEABAG: ‘*I think you’ve played with my guinea-pig long enough*’ (Fleabag: The Scriptures, S02E04, p. 321).

³⁴⁹ “FLEABAG: ‘*He went that way*’ (Fleabag: The Scriptures, S01E06, p. 404).

³⁵⁰ “FLEABAG (to camera): ‘*His neck*’... PRIEST: ‘*And you never felt them... go somewhere?*’ FLEABAG (accidentally to camera): ‘*No, they were already gone*’. FLEABAG (accidentally to Priest): ‘*His beautiful neck*’. PRIEST: ‘*What?*’ Fleabag, panicked look to camera. FLEABAG: ‘*What?*’ PRIEST: ‘*You just said ‘his beautiful neck*’. FLEABAG: ‘*No... No I said ‘they were already gone*’ (Fleabag: The Scriptures, S02E04, p. 313).

Fleabag e Padre Gato constroem uma conexão tão intensa e palpável que o padre percebe os escapes verbais da amada e junto a ela rompe sinesteticamente a superfície da tela, e como ela, quebra a quarta parede (Imagem 33). Ele sente que tem mais alguém observando os dois. Ela fica incomodada quando está voltando para casa e a câmera está seguindo-a, parece querer privacidade. A câmera a incomoda novamente quando ela pensa que pode rezar por alguns segundos, mais tarde na Igreja. Estaria a câmera aqui emulando um juízo de Deus de uma falsa crente?

Imagem 33 – Padre Gato quebra brevemente a quarta parede (06:10)



Fonte: *Frame* do episódio 4 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Quando Padre Gato não consegue explicar o que sente por Fleabag, ocorre um silêncio *bergmaniano*, que Deleuze chamaria de vacúolos de não-comunicação, interruptores que fogem ao controle³⁵¹. Assim, “cai-se numa tripla ilusão, a da contemplação, ou da reflexão, ou da comunicação”³⁵². Essa pausa dramática silenciosa (Imagem 34) cravada no *frenesi* da série nos faz lembrar outro padre contestador da fé³⁵³, vivido por Gunnar Björnstrand no filme *Luz de Inverno* (Imagem 35), lançado em 1963, parte da *Trilogia do Silêncio*, do diretor sueco Ingmar Bergman, que não se apressa ao contar histórias nas telas³⁵⁴.

³⁵¹ “Talvez a fala, a comunicação, estejam apodrecidas. (...) Criar foi sempre coisa distinta de comunicar” (DELEUZE. *Conversações*, 2013, p. 221).

³⁵² DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* 2010, p. 62.

³⁵³ Para Deleuze, “a fé também é uma questão de paixão, de afeto, e mais nada”³⁵³.

³⁵⁴ Assim como Bergman, Chantal Akerman e Lynch também não se apressam em contar suas histórias, como já citamos nesse subcapítulo os exemplos de Jeanne Dielman e *Twin Peaks*.

Imagem 34 – Padre Gato e Fleabag num ponto de ônibus, em silêncio (05:37)



Fonte: *Frame* do episódio 5 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 35 – Ingrid Tulin e Gunnar Björnstrand em silêncio (22:36)



Fonte: *Frame* do filme *Luz de Inverno* (Ingmar Bergman, 1963)

Ainda que as posições dos rostos dos atores se aproximem nas duas imagens, é possível comparar algumas diferenças entre o mencionado filme de Bergman com a cena em destaque, em que são enquadrados Fleabag e Padre Gato. O ritmo narrativo se desacelera tanto na série quanto no filme. O padre de Bergman³⁵⁵ questiona a falta de respostas e “o silêncio de Deus” diante da guerra, no contexto do filme, mas não a ponto de abandonar a batina, o que inclusive não o impede de manter uma relação carnal – e abusiva – com a personagem de Ingrid Tulin, de certo modo assim como faz Padre Gato na série, que questiona a Igreja, mas foge ao amor.

E assim, com Bergman, encerramos nossas considerações sobre possíveis rizomas cinematográficos em *Fleabag*³⁵⁶. Ao longo deste capítulo procuramos abordar manifestações artísticas que nos chamaram atenção ao longo dos 12 episódios das duas temporadas, passando pelos campos da escultura, da fotografia, da literatura, da música, da pintura, do teatro e do cinema. Nos próximos episódios iremos tratar da memória que atormenta a protagonista e do corpo desta, também como percebido na totalidade da série.

³⁵⁵ A tradição de histórias que envolvem desejo entre fiéis e padres no audiovisual é enorme e impossível de ser recuperada propriamente neste trabalho. Nos limitamos a citar algumas dessas essas ocorrências que lembramos e julgamos relevantes. Na série brasileira *Hilda Furacão* (1998), Ana Paula Arósio tentava Frei Malthus, vivido por Rodrigo Santoro. Jodie Foster tem um padre com quem se confessa na ficção científica *Contato* (1997). Na série *Sex and the City* (1998-2004) – que inclusive se inicia com os personagens quebrando a quarta parede, nos primeiros episódios, prática logo abandonada – há também um “hot priest”, como chamado por Samantha Jones (Kim Cattrall), que se apaixona (e se masturba, já que a relação não pode ser consumada) por um padre, no primeiro episódio da quarta temporada. Em *Mad Men* (2007-2015), também há um padre que interage romanticamente com a personagem Peggy Olson (Elisabeth Moss). Antes de todos esses exemplos, há um padre perturbado pelo desejo por mulheres nuas no longa surrealista *A Concha e o Clérigo* (1928), da diretora Germaine Dulac, cujo roteiro foi escrito por ninguém menos do que Antonin Artaud!

³⁵⁶ Encontramos por acaso outros exemplos de ocorrências do termo *fleabag* no audiovisual. O título do filme *A Bagful of Fleas* (*Pytel blech*, 1962), da diretora Věra Chytilová, também poderia ser traduzido como “saco de pulgas”. Em *Noites de Cabíria* (1957), de Fellini, Giulietta Masina é como uma *fleabag* que antecede os anos 60, não só nas listras pretas na blusa branca, mas na existência tragicômica e no final agriçoce, no *close-up* em que escorre uma lágrima de palhaça triste, seguida por um sorriso aberto, ao olhar para a câmera. Ao assistir ao filme com legendas em inglês, em determinado momento, outra prostituta chama Cabíria de “filth fleabag”, ressaltando o caráter *sujo* que já existe no termo original. Em *Feitiço do Tempo* (*Groundhog Day*, 1993), o personagem de Bill Murray usa *fleabag* como sinônimo de *espelunca* em uma cena da comédia: “I stayed here two years ago. I was miserable. It's a fleabag”, e na legenda em português: “Fiquei aqui há dois anos. Eu detestei, é uma *espelunca*”. No episódio 7 da primeira temporada da série *Evil: Contatos Sobrenaturais* (2019) – que não assistimos, uma amiga enviou uma foto da tela – perguntam a uma personagem: “What are you doing, fleabagging?” (“O que está fazendo, *fleabagando*?”, em tradução livre). Aqui *fleabag* é *convertido* (amém!) em verbo, no sentido de classificar o comportamento de alguém que se aproxima de um padre com segundas intenções, a julgar pelo título do episódio “Vatican III”.

CAPÍTULO 3: “MEMÓRIA, EU TE ODEIO”

“O meu porquinho-da-índia foi minha primeira namorada” (Manuel Bandeira).

O esquecimento é uma espécie de saúde, conforme afirmou Nietzsche – e talvez também Marlene Dietrich, não nos lembramos com certeza³⁵⁷. Em todo caso, é nietzschiano pensar que as lembranças³⁵⁸ que atormentam Fleabag reduzem na medida em que a saúde dela aumenta. Para Deleuze e Guattari:

Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque somente antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte (mesmo e sobretudo em Proust). (...) Não se escreve com lembranças de infância, mas por blocos de infância, que são devires-criança do presente. A música está cheia disso. Para tanto é preciso não memória, mas um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras, nos sons: “Memória, eu te odeio”. Só se atinge o percepto ou afecto como seres autônomos e suficientes, que não devem mais nada àqueles que os experimentam ou os experimentaram³⁵⁹.

Sobre a memória involuntária, em *Proust e os Signos*, Deleuze a compreende como uma *sensação antiga* “que tenta se superpor, se acoplar à sensação atual, e a estende sobre várias épocas ao mesmo tempo, ao passo que aponta a curta duração do processo, bastando que “a sensação atual oponha à antiga sua ‘materialidade’ para que a alegria dessa superposição dê lugar a um sentimento de fuga, de perda irreparável”³⁶⁰. A propósito, esse ódio a que aludem os filósofos pode ser aqui pensado como potência. O ódio é um afecto, aqui neste caso destinado à memória, não sem um sarcástico toque de humor – dialeticamente oposto ao “eu te amo” que Fleabag diz ao Padre Gato. “Memória, eu te odeio” não se trata do mesmo necrosante ódio à diferença. Ainda que famigerada, durante o processo de esquecimento, a memória deve ter algo de afirmativo e pretendemos aqui elaborar o território ocupado pelas

³⁵⁷ Sabemos que o esquecimento como saúde é conceito de Nietzsche, mas há um fragmento de lembrança de ter lido aforismo semelhante atribuído à atriz hollywoodiana Marlene Dietrich.

³⁵⁸ “Lembrar já não pode ser confundido com atualizar um testemunho, tampouco pensar pode ser confundido com o reconhecimento, pois tanto a memória como o pensamento são agora potências criadoras de mundos” (FORNAZARI. *Deleuze: as diferenças intensivas e a potência do pensamento*, 2023, p. 29).

³⁵⁹ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* 2010, p. 198.

³⁶⁰ DELEUZE. *Proust e os Signos*, 2003, p. 19.

lembranças em *Fleabag*, potencialmente nas relações com a melhor amiga Boo e com Hilary, uma porquinha-da-índia, existência animalesca que afeta ambas as personagens, assim como um porquinho-da-índia ou “primeira namorada” afetou o eu lírico no lúdico poema de Manuel Bandeira, citado na epígrafe deste capítulo.

A adaptação do monólogo *Fleabag* para a tela da televisão se constrói muito em função dos *flashbacks*, não pelo que ela nos conta, mas – pelas imagens fragmentadas³⁶¹ que vão surgindo na tela como evidências de um passado dela e de outros personagens. Para Deleuze, “a conexão da imagem atual com imagens-lembrança aparece no *flashback*, (...) precisamente, um circuito fechado que vai do presente ao passado, depois nos traz de volta ao presente”³⁶²:

o *flashback* é um procedimento convencional, extrínseco: ele se insinua, em geral, por uma “fusão”, e as imagens que ele introduz são, frequentemente, superexpostas ou tramadas. Como se houvesse um letreiro: “Atenção! Lembrança”. Ele pode indicar, portanto, por convenção, uma causalidade psicológica, mas ainda análoga a um determinismo sensório-motor, e, apesar de seus circuitos, só assegura a progressão de uma narração linear. A questão do *flashback* é a seguinte: ele deve receber sua própria necessidade de outra parte, exatamente como as imagens-lembrança devem receber de outra parte a marca interna do passado. É preciso que não seja possível contar a história no presente³⁶³.

Em *Fleabag* não há essa mudança na textura da imagem nos *flashbacks*³⁶⁴. Talvez esse recurso tenha caído em desuso ou se tornou *kitsch* ao longo da história do cinema. As imagens retomadas do passado são formadas na tela como cortes bruscos, uma linha de fuga que parte do presente para o passado, assim a imagem se definiria “pela força que mobiliza para esvaziar ou esburacar, aliviar a opressão das palavras, interromper a manifestação das vozes, para se desprender da memória e

³⁶¹ Há, no entanto, uma defesa não metafísica da fragmentação: “Robert Bresson indicava como sendo a vocação cinematográfica a fragmentação: ‘é indispensável se não se quiser cair na representação’” (DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 93).

³⁶² DELEUZE. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, 2018b, p. 76.

³⁶³ DELEUZE. *Cinema 2 – A imagem-tempo*, 2018b, p. 77.

³⁶⁴ Há um exemplo do que queremos dizer aqui com uso do *kitsch* em *flashbacks* no cinema. A imagem muda de textura, ficando distorcida na transição para cenas de *flashbacks* no filme *Quanto Mais Idiota Melhor* (*Wayne's World*, 1992), de Penelope Spheeris. Além disso, durante o filme, o adulto Wayne (Mike Myers) – que ainda morava com os pais – quebra a quarta parede a todo momento, olhando para a câmera, no que parece ser uma retomada do comportamento do adolescente que protagoniza *Curtindo a Vida Adoidado* (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986).

da razão, pequena imagem alógica, amnésica, quase afásica, ora se sustentando no vazio, ora estremeando no aberto³⁶⁵.

Boo, melhor amiga de Fleabag, que no tempo presente da narrativa já está morta, é uma presença etérea, mnemônica, só aparece filtrada por *flashbacks*, *flashes* de lembranças da protagonista, narradora nada confiável. Boo domina esses momentos e faz Fleabag perceber as reações em cadeia que podem provocar o desejo – que em Deleuze não é falta, é excesso, produção, e nesse sentido, é importante ter prudência. Uma das memórias mais intensas de Fleabag é a memória de Boo, e acessamos essas memórias ora por meio de imagens mentais da protagonista, ora a partir de cenas que aconteceram na trama da série. A maioria dos *flashbacks* são breves como uma fagulha, um *glimpse*, o que reforça a premissa deleuziana de que a memória é falha.

Na primeira temporada, no episódio piloto da série, há dois *flashbacks* da Boo. No primeiro, ela e Fleabag estão numa loja de roupas, e Boo já mostra que fala coisas na hora errada, mas sem maldade, pois diz que o *look* da amiga está horrível, pensando que ela tinha escolhido as roupas na hora que foram no provador se trocar, mas eram as mesmas roupas que Fleabag usou o dia todo. No segundo, as duas estão no Café fechado depois do expediente, tomando vinho, fumando, rindo e cantando uma música cheia de ironia que elas criaram: “Outro almoço, outra porção... mais um aborto! Outro pedaço de bolo... outros dois... Dane-se, vinte cigarros! E somos felizes, tão felizes... por sermos mulheres modernas!”³⁶⁶.

Nesse momento as duas fazem um trato, proposto por Boo: “nunca pedir nada a ninguém, porque eles não entenderiam”³⁶⁷. Esse pacto passa a orientar as ações de Fleabag e reforça porque ela reluta tanto em pedir e em aceitar ajuda, mesmo – e principalmente – das pessoas mais próximas a ela. Ao final do episódio piloto, rememorando e criando, ela conta para um taxista a história “engraçada” da amiga que se mata por acidente, e por estar embriagada, fala com frieza e em tom de deboche, como já discutido, um dos momentos de afectos étlicos não afirmativos.

³⁶⁵ DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 81.

³⁶⁶ “FLEABAG: ‘Another lunch break another abortion!’ BOO: ‘Another piece of cake another two...’ FLEABAG: ‘Fuck it twenty...’ FLEABAG/BOO: ‘Cigarettes. And we’re happy, so happy, to be modern women!’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E01, p. 26).

³⁶⁷ “BOO: ‘Let’s never ask anyone for anything. They don’t get it’” (*Fleabag, the Scriptures*, S01E01, p. 26).

Um dado relevante nesse processo de criação de memórias liga-se a Hilary. Quando entregou a porquinha-da-índia como presente de aniversário para Boo, Fleabag definiu o pequeno o ser como “algo para amar”³⁶⁸. Hilary tornou-se a mascote do Café temático administrado pelas duas, Fleabag e Boo, um espaço de resistência com alguma criatividade possível. E a espécie do roedor, o tema da decoração. Fleabag demonstra o amor pela amiga ausente pelo fato de manter essa decoração e por continuar cuidando de Hilary, apesar de não se conectar de fato com a bichinha. Ao final do expediente, Fleabag busca superar uma dificuldade de estabelecer contato físico – que não se restringe aos humanos, como também ocorre com Claire – e acaricia Hilary ao lembrar de Boo a pedindo para segurar a porquinha-da-índia (Imagem 36)³⁶⁹. O contato físico, em contraponto a uma espécie de atitude distante e sisuda, própria da etiqueta inglesa, é parte da dramédia de muitos filmes europeus e aqui contribui para provocar um misto de riso e drama na série.

Imagem 36 – Boo pede Fleabag para segurar a porquinha-da-índia Hilary (24:13)



Fonte: *Frame* do episódio 3 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Assim como a memória, o arquivo *pode ser ou é* outro problema. Walter Benjamin poderia responder parcialmente a essa questão: “Para o colecionador, o mundo está presente em cada um de seus objetos³⁷⁰”, ao acumular objetos de Boo,

³⁶⁸ “FLEABAG: ‘something to love?’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E02, p. 50).

³⁶⁹ “BOO: ‘Abraça ela, ela precisa!’” (BOO: ‘Hold her. She needs it!’” *Fleabag: The Scriptures*, S01E03, p. 78).

³⁷⁰ BENJAMIN. *Passagens*, 2006, p. 241.

Fleabag faz, como pode, com que a amiga continue presente. Trazemos uma ponta do filósofo Derrida – ainda que Freud nomeie o subtítulo do livro *Mal de arquivo: Uma impressão freudiana* – para quem a exterioridade do arquivo, para “não se efetuar nunca através de um ato de anamnese intuitiva que ressuscitaria, viva, inocente ou neutra, a originalidade de um acontecimento”³⁷¹, pensamento que, ao que parece, entra em concordância com a filosofia deleuzeguatarriana. No entanto, nos interessa mais o conceito de arquivo elaborado por Foucault, que parece deslizar apenas quando usa *raiz* como metáfora:

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas. O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o *sistema de sua enunciabilidade*. O arquivo não é, tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o que define o modo de atualidade do enunciado-coisa; é o *sistema de seu funcionamento*³⁷².

Enquanto Foucault se preocupa com o funcionamento de “memórias futuras”, para Deleuze, “é preciso não memória, mas um material complexo que não se encontra na memória, mas nas palavras, nos sons”³⁷³. Nesse sentido, Fleabag tem como recurso o som da voz de Boo, captado no que Boo chamou de “*messaggio*”, mensagem da secretária eletrônica gravada no celular. Ela liga para a amiga, que não pode mais atender, e escuta a mensagem sonora como um lembrete, talvez por poder guardar uma prova da memória da amiga – ou fragmentos da singularidade que foi a amiga –, certa materialidade, como recurso na ilusão de não esquecê-la. Como afirma

³⁷¹ DERRIDA. *Mal de arquivo*, 2001, p. 7-8.

³⁷² FOUCAULT. *A arqueologia do saber*, 2008, p. 147.

³⁷³ DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* 2010, p. 198.

David Lapoujade (2015) em *Deleuze e os movimentos aberrantes*, “cada presente de nossa vida é uma repetição de nosso passado inteiro”³⁷⁴ e ainda “a repetição é a potência da diferença”³⁷⁵ e funciona como um círculo – deleuziano, não platônico.

Através do acontecimento, tudo recomeça, mas de outro modo; somos redistribuídos, às vezes reegendrados até de modo irreconhecível. Tudo se repete, mas distribuído de outro modo, repartido de outro modo, nossas potências sendo incessantemente revolvidas, retomadas, segundo novas dimensões. (...) A repetição não se produz no tempo, mas sim constitui o tempo no qual ela se produz. O tempo é Ritorno. Nesse sentido, Deleuze distingue três tipos de repetição que engendram três modos distintos de temporalizações (que contém, cada um, as três dimensões do tempo): 1. as repetições do hábito (ou o presente como fundação do tempo); 2. as repetições da memória (ou o passado como fundamento do tempo); 3. as repetições do eterno retorno (ou o futuro como “desfundamento” do tempo). A primeira repetição é psíquica ou biopsíquica, a segunda é metafísica, a terceira é ontológica. Dessas três sínteses, só as duas últimas concernem ao tempo como círculo, enquanto a primeira desempenha um papel essencial na medida em que constitui o “solo” ou a territorialidade das seguintes³⁷⁶.

Tais categorizações de repetição como potência se relacionam ao conceito de tempo estratigráfico, “onde o antes e o depois não indicam mais que uma ordem de superposições”³⁷⁷. Com efeito, as memórias de Fleabag ligadas à amiga Boo estão relacionadas à repetição metafísica sintetizada no item 2, “as repetições da memória (ou o passado como fundamento do tempo)”, entre as que concernem ao tempo como círculo. A repetição é um *looping*, como um *ouroboros* (dragão que morde a própria cauda) ritorno em si mesmo, até Fleabag aos poucos superar a dor, na medida em que se esquece ou se lembra com menor intensidade das cenas que a atormentam.

Jean Baudrillard faz uma relação entre objetos e afeto no volume *O sistema marginal*. A explicação se encaixa ao processo que ocorre na série relacionado a Hilary, a porquinha-da-índia, animal que substitui por muito tempo as possibilidades de afeto, até durante a abstinência sexual de Fleabag. O lugar da paixão, dito pelo autor, acaba por se tornar o tema da coleção que decora o Café.

³⁷⁴ LAPOUJADE. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, 2015, p. 74.

³⁷⁵ LAPOUJADE. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, 2015, p. 68.

³⁷⁶ LAPOUJADE. *Deleuze, os movimentos aberrantes*, 2015, p. 68-69. Aqui Lapoujade coloca a ontologia ao lado da metafísica, em duas percepções do tempo circulares e não afirmativas.

³⁷⁷ “O tempo filosófico é assim um grandioso tempo de coexistência, que não exclui o antes e o depois, mas os superpõe numa ordem estratigráfica” (DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* 2010, p. 71).

Admitamos que nossos objetos cotidianos sejam com efeito os objetos de uma paixão, a da propriedade privada, cujo investimento afetivo não fica atrás em nada àquele das paixões humanas, paixão cotidiana que frequentemente prevalece sobre todas as outras, que por vezes reina sozinha na ausência das outras. (...)

Uma relação com a conjuntura sexual é visível por toda a parte; a coleção parece como uma compensação poderosa por ocasião das fases críticas da evolução sexual. É sempre própria de uma sexualidade genital ativa mas não a substitui pura e simplesmente. Constitui, em relação a esta, uma regressão ao estado anal que se traduz por condutas de acumulação, ordem, retenção agressiva, etc. A conduta de colecionamento não equivale a uma prática sexual, não visa a uma satisfação pulsional (como o fetichismo), contudo pode chegar a uma satisfação reacional igualmente intensa. No caso, o objeto toma inteiramente o sentido do objeto amado.

Os animais caseiros constituem uma espécie intermediária entre os seres e os objetos. Cachorros, gatos, pássaros, tartaruga ou canário, sua presença patética é o indício de um fracasso na relação humana e do recurso a um universo doméstico narcisista em que a subjetividade então se realiza na maior quietude. Observemos de passagem que tais animais não são sexuados (muitas vezes castrados para o uso doméstico), são tão privados de sexo, apesar de vivos, quanto os objetos; é a este preço que eles podem ser afetivamente tranquilizadores, é ao preço de uma castração real ou simbólica que podem desempenhar junto ao proprietário o papel de regulador da angústia de castração, – papel que desempenham eminentemente também todos os objetos que nos rodeiam, pois o objeto é o animal doméstico perfeito. É o único “ser” cujas qualidades exaltam minha pessoa ao invés de a restringir³⁷⁸.

Quando o autor fala em “papel de regulador da angústia de castração” e que o animal em domesticação ressalta qualidades do dono, mais uma vez isso pode ser relacionado à Fleabag em relação compulsória com Hilary, herança da Boo que ela alimenta para fomentar a memória da amiga. No entanto, para Deleuze, os animais, os humanos – sem esconder o desprezo por essa denominação – e até mesmo objetos inanimados, são todos multiplicidades, sem hierarquia de importância. Outro excerto, *Escavando e recordando*, de Walter Benjamin, vale uma citação integral:

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de

³⁷⁸ BAUDRILLARD. *O sistema marginal*, 2004, p. 93-97.

tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois, “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente³⁷⁹.

Em suma, as lembranças aqui estudadas indicam “o lugar exato onde o investigador se apoderou delas” e fornecem “uma imagem daquele que se lembra”, funcionando novamente como um espelho invertido para a amiga. Boo vem à mente de Fleabag em breves *flashes* que duram poucos segundos, como quando ela quase foi atropelada por uma bicicleta, assim como a amiga foi, de fato, na trama – em certo sentido, a *desastredade* de Fleabag a atropelou, ou melhor, atropelou essa amizade. A mesma cena retorna mentalmente para Fleabag quando um cliente do Café reconhece Boo em uma foto de um porta-retratos³⁸⁰ e ela nos explica o que já havia contado ao taxista, novamente olhando para a câmera: “A morte da Boo saiu nos jornais: ‘Garota da região é atropelada por bicicleta, carro e outra bicicleta’”³⁸¹.

Em diversas situações em que os *flashes* retornam, Fleabag tenta fugir da saudade que sente de Boo, ao sorrir e ao falar da morte da amiga ainda casualmente, distante, forjadamente imparcial³⁸². Até este momento, confiamos na veracidade e honestidade dos relatos dela. Mesmo sabendo que é sempre preciso desconfiar dos personagens, Philippe Artières, em *Arquivar a própria vida*, nos ajuda a entender:

³⁷⁹ BENJAMIN. *Escavando e recordando*, 1995, p. 239-240.

³⁸⁰ A foto aparece na Imagem 10, no segundo capítulo, sobre arte em *Fleabag*.

³⁸¹ “*Boo’s death hit the papers. ‘Local café girl gets hit by bike, and a car, and another bike’*” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E02, p. 45).

³⁸² Como no segundo episódio da segunda temporada, em que ela nos oferece um *drink* para desviar do assunto, depois de mais uma vez, se lembrar da amiga Boo.

No álbum, fazemos figurarem também os nossos antepassados; aí também trata-se de comprovar que pertencemos a uma linhagem, que temos raízes. Quando um antepassado é embaraçoso, ou porque ficou louco, ou porque teve uma atitude pouco apropriada, suprimimos sua presença: pintamos sua cara de preto ou retiramos sua foto. Se as ausências nos álbuns são toleradas, não manter arquivos fotográficos da família, em compensação, constitui uma falta. É um dever produzir lembranças; não fazê-lo é reconhecer um fracasso, é confessar a existência de segredos. O álbum é uma garantia de transparência, um passaporte de sinceridade³⁸³.

Por mais que Fleabag acabe por se revelar uma multiplicidade não confiável, em *desastredade*, o argumento de Artières poderia defendê-la – ainda que mencione antepassados e raízes, logo, um processo pivotante – pois ela não esconde a foto com a Boo, que continua no porta-retratos, exposta aos clientes do Café.

Deleuze e Guattari afirmam que “não existe amor que não seja um exercício de despersonalização”³⁸⁴. A primeira brincadeira de despersonalização e *devir outro* feita por Boo ocorreu no terceiro episódio da primeira temporada, quando as duas amigas estão fumando, chapadas – e fazendo outro rizoma com drogas aqui – e Boo quer descrever o vizinho pelo qual está apaixonada, e diz a Fleabag: “Vou *segurar* o rosto dele em minha cabeça, pra você visualizar”³⁸⁵ (Imagem 37), e Boo cobre o rosto antes de incorporar, ou melhor, *rostificar* o vizinho. Pensando no conceito de *rostidade*, de Deleuze e Guattari, “não há rosto que não envolva uma paisagem desconhecida, inexplorada, não há paisagem que não se povoe de um rosto amado ou sonhado, que não desenvolva um rosto por vir ou já passado”³⁸⁶. Assim, Boo entra em *devir vizinho*, fazendo do rosto do rapaz por quem está apaixonada um *rosto por vir*, uma paisagem que sonha incorporar aos afetos. Apesar de a expressão facial de Boo não ter mudado muito, Fleabag percebe as sutilezas, e podemos inferir que ela talvez tenha visto o rosto de Jack em Boo, pois acerta: “Ele é mestiço?”³⁸⁷. Anos depois, ao esbarrar com este vizinho, Jack (Anthony Welsh), ex-namorado de Boo, em uma loja de calçados,

³⁸³ ARTIÈRES. *Arquivar a própria vida*, 1998, p. 14.

³⁸⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 63.

³⁸⁵ “*I’m gonna hold his face in my head so you can see him*” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E03, p. 82).

³⁸⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 3, 2012a, p. 43.

³⁸⁷ “*FLEABAG: ‘Is he mixed race?’*” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E03, p. 82). A tradução literal não considera o caráter generalizante da palavra “mestiço”, aqui a consideramos como a definição de uma pessoa descendente de duas ou mais etnias.

essa memória nos é exibida e Fleabag imediatamente precisa beber algo alcoólico, escolha pouco prudente, para camuflar o sentimento de perturbação ao revê-lo.

Imagem 37 – Boo cobre o rosto para *rostificar* o vizinho (09:27)



Fonte: *Frame* do episódio 3 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 38 – Mãos e braços seguram uma taça e despem uma calça jeans de um corpo (13:46)



Fonte: *Frame* do episódio 4 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

No quarto episódio da primeira temporada, ocasião em que as irmãs estão internadas em um retiro espiritual, as pilhas do vibrador de Claire evocam mais memórias da Boo, quando certa vez esta havia encontrado pilhas reservas em um relógio. Durante uma meditação proposta no retiro – um relaxamento impossível para uma mente sempre inquieta – Claire e a irmã são orientadas a se lembrar de um momento de tensão. Fleabag fecha os olhos e lhe vem uma cena: mãos e braços

seguram uma taça e despem uma calça jeans de um corpo (Imagem 38), porém ainda não entendemos a que situação remete o corte rápido e bastante perturbador.

Logo depois, as duas irmãs são orientadas a se lembrar, dessa vez, de um momento de paz, e Fleabag se recorda mais uma vez da amiga Boo. Nesse momento específico, a memória é afirmativa, pois parece gerar alegria, pois enquanto fecha os olhos e lembra da amiga, Fleabag sorri, mas não sem uma certa tristeza (Imagem 39). Em outra memória que traz alento para a protagonista, Boo aparece vestida com as roupas de Fleabag (Imagem 40), outra brincadeira afirmativa – ou “exercício de despersonalização”³⁸⁸. O *flashback* aparece na ocasião do almoço em homenagem à mãe de Fleabag, quando ela estava nervosa após uma briga com Claire.

Nesse breve *devir Fleabag*, Boo vira um espelho para a amiga, que depois disso se sente melhor. Essa imagem mnemônica consola Fleabag no almoço de família supracitado³⁸⁹, momento em que o acordo de não pedir nada a ninguém também é rememorado, e em respeito ao pacto, Fleabag não conta ao pai que está falida, até que Claire traga isso à tona à mesa. A madrastra é um mau encontro pra Fleabag, ela a confronta, a expõe e a desmotiva, quando sugere, provocativa, que ela devia fechar o estabelecimento: “Talvez seja hora de deixar o restaurante, desistir. Talvez vendê-lo e tirar umas férias”³⁹⁰. Nesse momento, Boo reaparece na cabeça de Fleabag, quando outrora proclamou sobre o Café: “e aconteça o que acontecer, nunca vamos deixá-lo, certo?”³⁹¹. No entanto, a sensação de paz é interrompida pela repetição do breve *flashback* das braguilhas abertas das calças de um homem³⁹², que reaparece quando a madrastra muda de assunto e para se gabar por conquistas sexuais, generaliza: “é o que todos os humanos querem, serem amados e tocados”³⁹³.

³⁸⁸ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 63.

³⁸⁹ O almoço de família acontece no quinto episódio da primeira temporada.

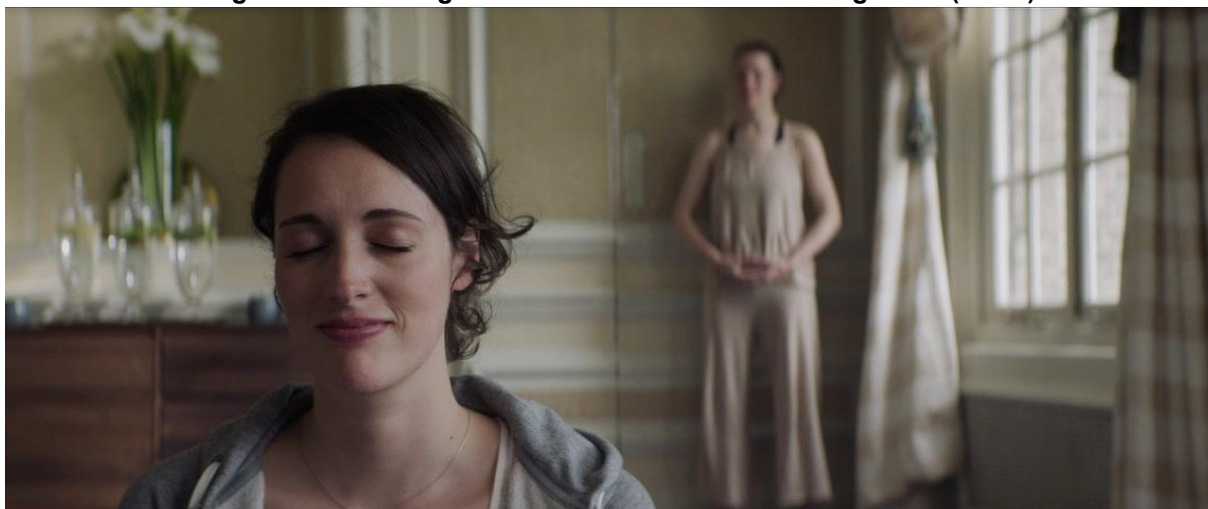
³⁹⁰ “GODMOTHER: ‘Well. Maybe it’s time to let the little restaurant go. Give it up. Sell it. Have a little holiday’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E05, p. 154).

³⁹¹ “BOO: ‘and whatever happens, we never let it go. Ok?’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E05, p. 154).

³⁹² Como visto na imagem 38, em que uma calça jeans é despida em um corpo.

³⁹³ “GODMOTHER: ‘It’s really all that humans want. Is to be loved. And to be touched’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E05, p. 149).

Imagem 39 – Fleabag sorri ao lembrar da melhor amiga Boo (13:59)



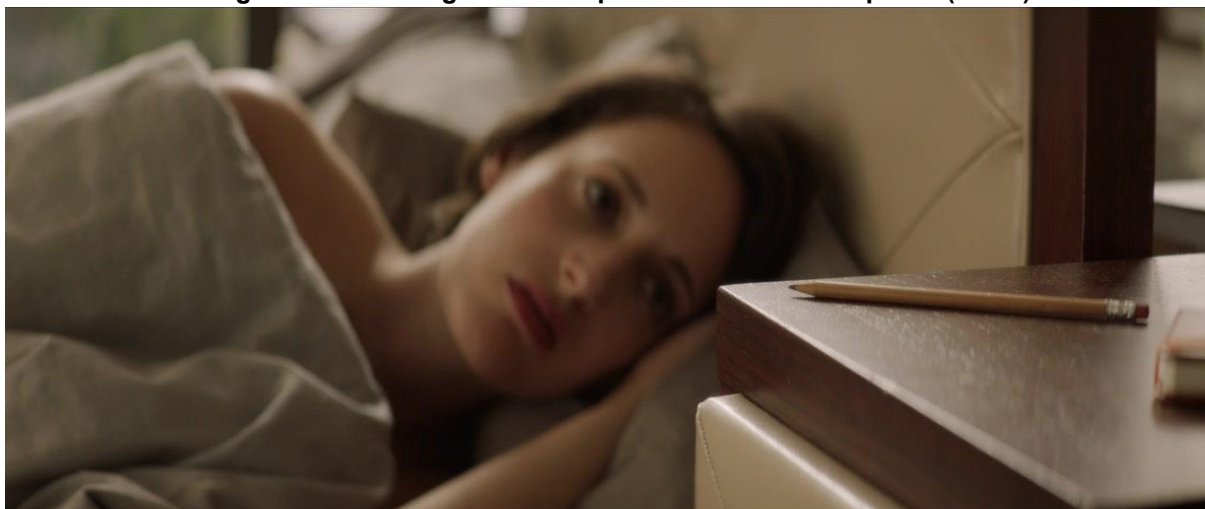
Fonte: *Frame* do episódio 4 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 40 – *Flashback* de Boo vestida com roupas de Fleabag (16:06)



Fonte: *Frame* do episódio 5 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 41 – Fleabag olha um lápis com borracha na ponta (01:04)



Fonte: *Frame* do episódio 6 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Ao final da primeira temporada ocorrem rimas com um dos gatilhos da protagonista que a lembram da Boo, rimas essas que envolvem lápis de escrever. No tempo presente da narrativa da série, é manhã, e Fleabag está ainda deitada na cama virada para o lado contrário ao parceiro com quem dormiu, não desnuda, mas enrolada em lençóis e filmada desfocada em relação ao objeto, signo afirmativo, assim que descoberto no criado mudo de madeira, um lápis com borracha na ponta (Imagem 41). Ao olhar para o lápis, vem à mente dela um fragmento recriado de memória que remete à ocasião em que Boo estava alimentando Hilary com carinho enquanto Fleabag lia a notícia de um menino que enfiou um lápis no orifício anal de um *hamster*.

Para fechar o ciclo *ourobórico*³⁹⁴ da memória cujo signo é um singelo lápis de escrever, mais próximo ao final do episódio, o gerente bancário diz a mesma coisa que Boo havia dito: “pessoas erram”, ao que Fleabag complementa com a frase da amiga: “é por isso que colocam borrachas nas pontas dos lápis”³⁹⁵. Como visto, o erro de escrita, ou de digitação, de Fleabag atrasou a ajuda que ela poderia ter para salvar da falência o Café não “de” e não “para” porquinhos-da-índia – ainda que em certa medida, o Café seja para a Hilary mesmo – “mas agora que Boo se foi, é um Café

³⁹⁴ Neologismo com o termo *ouroboros*. O ouroboro está ligado à reconhecimento da memória.

³⁹⁵ “BOO: ‘People make mistakes. (...) That’s the very reason why they put rubbers on the end of pencils’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E06, p. 166).

morto, então ninguém entra mais”³⁹⁶, como é dito por ela na peça de teatro, o monólogo homônimo a partir do qual Waller-Bridge desenvolveu a série de TV.

Ainda que borrachas nas pontas dos lápis permitam os inevitáveis erros (de escrita) cometidos pelas pessoas, convém lembrar que borrachas apagam erros no papel, como um ensaio, mas que na realidade, e mesmo no campo ficcional, não é possível apagar erros cometidos pelas pessoas, nem por nós mesmos. Além disso, muitas vezes borrachas deixam marcas, neste caso, marcas mnemônicas. Por outro lado, não seria a vida, uma experimentação? Sujeita por isso mesmo aos riscos inerentes aos agenciamentos inauditos do devir? O desejo gangrena, a despeito da singularidade afirmativa que possamos ser. Há momentos em que a vida é maior do que nós e podemos trazer essa situação para a prudência e o excesso desejante, quando ele atravessa o limite. O paradoxal conceito de *desastredade* não se pauta nas dicotomias do erro e do acerto, mas nas complexidades produzidas nas inumeráveis linhas que nos atravessam à hora de um acontecimento.

O deslize fatal de Fleabag, que trouxe consequências irreversíveis e cuja memória a atormenta, só será revelado na *Sexposição*³⁹⁷. Na apresentação do evento, a madrastra diz que “sexo traz vida”³⁹⁸ e volta à mente da protagonista a imagem de Boo chorando ao ter descoberto a traição do namorado, decepção sexual que – ao contrário do que foi prometido na afirmação da madrastra “sexo traz vida” – levou a amiga à morte. Até o espumante servido por ela mesma na exposição da madrastra lembra Fleabag de quando ela bebia vinho com Boo, afecto etílico.

Ao final da *Sexposição*, Claire confronta Fleabag sobre o que ela fez com a amiga, julgando que depois dessa atitude a irmã não seria mais digna de confiança. Ao que parece, o julgamento de Claire parte do ressentimento a respeito do beijo que o marido deu na irmã³⁹⁹. Toda a cumplicidade que as duas irmãs estavam construindo fica abalada quando o segredo da traição – um acontecimento desejante (e necrosante) mútuo – é revelado: Fleabag, embriagada, cedeu à provocação do namorado de Boo, e a cena do cinto das calças masculinas sendo aberto se completa agora. A protagonista, pela primeira vez, fica constrangida ao olhar para o ficcionado

³⁹⁶ “*But now, Boo's gone. It's a death café, so no one comes in any more*” (*Fleabag, the Special Edition*, p. 53).

³⁹⁷ evento que ocorre no sexto episódio da primeira temporada.

³⁹⁸ “GODMOTHER: ‘Sex... brings... life’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E06, p. 169).

³⁹⁹ Martin tenta beijar Fleabag no terceiro episódio da primeira temporada.

público e ao ser olhada⁴⁰⁰ de volta – as expressões faciais e o posicionamento do corpo demonstram como ela está nitidamente abalada pelo intermédio da câmera com a qual ela parecia estar tão à vontade. Exposta pela própria conduta perversa, encurralada contra a parede, presa nas grades do ambiente⁴⁰¹, Fleabag tenta se esconder da ficcionada plateia. A situação é assim narrada no roteiro:

Fleabag caminha por um corredor. A câmera a segue por trás. Fleabag bebe uma taça de vinho. Jack acaricia o braço dela. Ela olha para a mão dele em seu ombro. Ele olha nos olhos dela. A câmera está se aproximando do rosto de Fleabag. Jack está olhando para Fleabag, lambendo os lábios. Há desejo em seus olhos. Vemos a mesma cena de antes e percebemos que é Fleabag tirando a fivela do cinto de Jack. Eles se beijam⁴⁰².

Esse foi o lugar mais tenebroso para onde o desejo levou a protagonista, com consequências irreversíveis para ela, ao trair a confiança da melhor amiga ao ficar com Jack, então namorado de Boo. Na peça original de teatro, quando confrontada por Claire, Fleabag se explica para a audiência: “Isso não foi culpa minha, ele me queria, ele me queria...”⁴⁰³, discurso que descarta a culpa – ainda que Fleabag certamente sinta a culpa, embora não a admita aqui – e cultua o desejo, ainda que necrosante, como motivo. Mas essa justificativa perversa da protagonista não é transposta para a série e ela, mortificada, não conversa com o público neste momento. Além da culpa que atormenta Fleabag, Boo manifestou o desejo de que o namorado se sentisse culpado pela traição: “Eu vou me machucar. Vou ser atropelada por uma bicicleta e machucar meu dedo, e então ele terá que me visitar no hospital e vai sentir muito pelo que fez”⁴⁰⁴. O ressentimento vingativo lhe custou mais que afectos tristes.

Deleuze afirmava que é preciso eliminar toda a ideia de culpa, interiorização negativa da lei que causaria hipóstases, um impacto direto no corpo, porém ainda

⁴⁰⁰ *O que vemos e o que nos olha*, diria Didi-Huberman.

⁴⁰¹ De certo modo, as listras horizontais constantes nas roupas de Fleabag aludem sutilmente a uniformes antigos de presidiários e assim passam uma sensação de aprisionamento.

⁴⁰² “*Fleabag walks down a corridor. The camera follows her from behind. Fleabag downs a glass of wine. Jack strokes her arm. She looks at his hand on her shoulder. He looks into her eyes. The camera is coming right up close to Fleabag’s face. Jack is looking at Fleabag, licking his lips. There is want in his eyes. We see the same shot as earlier and realise it is Fleabag undoing Jack’s belt buckle. They kiss*” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E06, p. 183-184).

⁴⁰³ “FLEABAG (to audience). That wasn’t my fault. He wanted me, he wanted me...” (*Fleabag, the Special Edition*, p. 64).

⁴⁰⁴ “BOO: ‘I’m gonna hurt myself. I’m gonna get hit by a bike and then hurt my finger, and then he’s gonna have to come and see me in hospital, and be really sorry for what he did’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E06, p. 184).

estamos em um trabalho de transvaloração dos sentimentos. Muito além da saudade nostálgica da amiga, é a culpa que até determinado momento tem paralisado Fleabag, a impedindo de alcançar novos acontecimentos. A memória aprisiona no erro, assim como as grades em que Fleabag se apoia, que remetem a uma prisão, rima visual com Hilary também entre as grades de uma gaiola. A montagem dinâmica da série, com cortes bruscos, intensificada pelos *flashs* de memória, rápidos e imprecisos, mais uma vez corrobora a premissa deleuzeguattariana de memória como um processo falho de (re)criação de imagens no subconsciente, e assim nos faz lembrar de mais um célebre aforismo, que merece ser adicionado à nossa coleção, escrito pelo poeta baiano Waly Salomão (1943-2003): “A memória é uma ilha de edição”⁴⁰⁵.

O silêncio de Fleabag⁴⁰⁶ – silêncio como linha de fuga⁴⁰⁷ – se mantém no momento seguinte, enquanto ela caminha entre carros nas ruas de Londres pela madrugada, perdida pela cidade com rímel borrado nos olhos, voltando para casa apenas ao amanhecer. A sonoplastia da cena repete diversas vezes o áudio da *messaggio* da Boo gravado no celular, ouvido em voz *off*. De volta ao Café, ela nos comunica afectos tristes. Fleabag é uma palhaça triste porque nos faz rir mesmo querendo chorar. Ela confessa que se sente profundamente sozinha, verbalizando uma sequência de pensamentos de culpa, ressentimento e frustração, que ela parece ter reprimido por muito tempo. Ela nos oferece um enunciado coletivo mesmo que solitário, “um agenciamento tanto mais coletivo quanto mais um indivíduo se encontre a ele ligado em sua solidão”⁴⁰⁸.

⁴⁰⁵ SALOMÃO. *Algaravias: câmara de ecos*, 2007, p. 43.

⁴⁰⁶ “Toda sensação é uma questão, mesmo se só o silêncio responde a ela” (DELEUZE; GUATTARI. *O que é a filosofia?* 2010, p. 231).

⁴⁰⁷ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: Por uma literatura menor*, 2017, p. 53.

⁴⁰⁸ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: Por uma literatura menor*, 2017, p. 38.

Para Deleuze, pensar não é partir de uma imagem dada, pensar é criar, cartografar. O pensamento sem imagem é criativo, imanente, começa pelo meio e desenha mapas. Já o pensamento com imagem é platônico – logo deve ser evitado – começa por algum ponto de partida e desenha decalques. Reflexão é repetição, crise. Assim, Fleabag entra em um processo de crise emocional por pensar em imagens platônicas e repetitivas que a perturbam, criando decalques, cópias imprecisas, fragmentos fantasmagóricos, metafísicos, como o áudio da Boo que toca na mente dela repetidas vezes. Ela pensava e recapitulava um passado por imagens cruéis, não mapas, com caminhos abertos, em um processo de inconstância, um excesso de desejo puro que se afasta da prudência. Mas uma saída deste *looping* depressivo e depreciativo é oferecida a ela pelo gerente bancário que a visita e concede a ela o empréstimo que ela tanto precisava, abrindo assim novas possibilidades e fechando de maneira afirmativa a primeira temporada.

No retorno da segunda temporada da série, Fleabag nos engana com alguns *slides* mnemônicos que não condizem com o que ela está narrando. Falando sobre si mesma, ela diz: “Você nem pensa mais na...”⁴⁰⁹ e temos um breve *flashback* em um piquenique, como descrito no roteiro: “Boo colocando um chapeuzinho em Hilary e olhando para nós”⁴¹⁰, o que confirma a impressão de que a personagem esteja olhando para a câmera, quebrando a quarta parede, como faz Fleabag, e assim nos faz pensar que talvez seja uma memória criada, uma situação que nunca aconteceu. Na cena, que transmite alegria nostálgica, Boo está sorrindo, sentada num campo verde, e uma garrafa de vinho – outra prova de *afecto etílico* – é vista ao fundo. A porquinha-da-índia está antropomorfizada, usando um par de óculos (Imagem 42).

⁴⁰⁹ “FLEABAG: ‘You’re not even thinking about...’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E01, p. 199).

⁴¹⁰ “BOO putting a tiny hat on Hilary’s head and looking up at us” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E01, p. 199).

Imagem 42 – Flashback de Boo segurando a porquinha-da-índia Hilary (02:38)



Fonte: *Frame* do primeiro episódio da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Outro *flash* ilusório mostra Fleabag, como bem descreve o roteiro, “se divertindo em uma mesa cheia de ‘amigos’ que nunca vimos nem nunca mais veremos”⁴¹¹ (Imagem 43), outro indício de que a narradora não é confiável. A cena pode ter ocorrido na trama, mas o que importa é que como eles não aparecem em nenhum momento da série, essas relações não se efetivaram como afectos duradouros, logo, não são amigos. Além disso, como vemos um relance da Boo na tela se Fleabag não estava mais, de fato, pensando na amiga? Temos ainda uma imagem de Claire de mãos dadas com Fleabag, diante de um túmulo (Imagem 44). Fleabag fez entender que elas estão próximas porque perderam o pai, mas era só uma brincadeira mórbida, todos estavam presentes no jantar de noivado do pai.

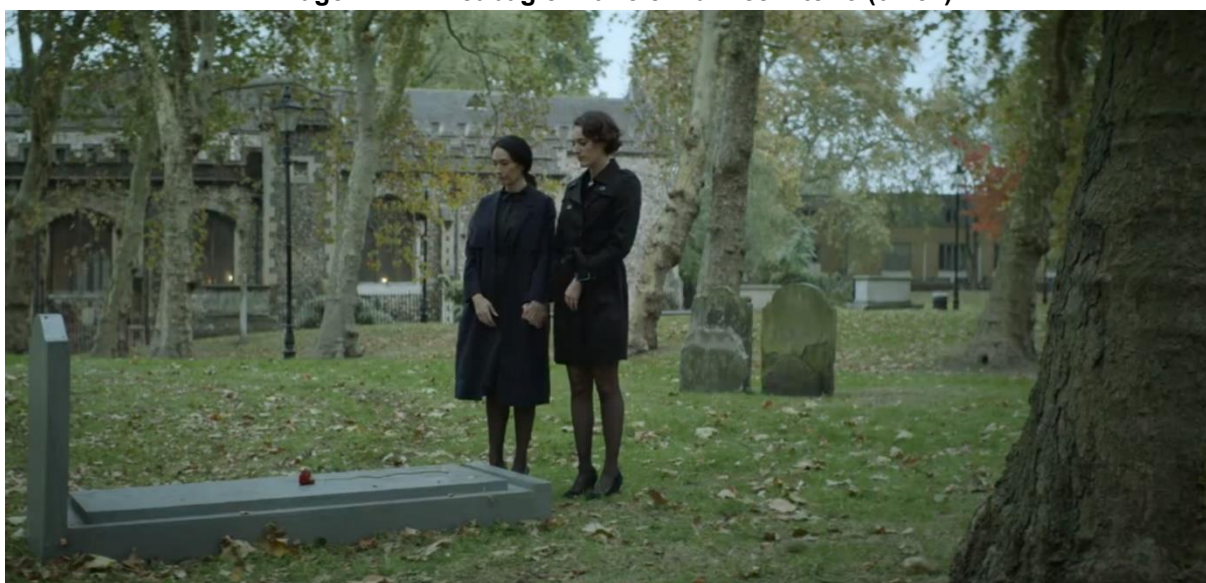
⁴¹¹ “*Fleabag laughing with a bunch of ‘friends’ we’ve never seen before and will never see again*” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E01, p. 199).

Imagem 43 – Flashback de Fleabag entre “amigos” (02:41)



Fonte: *Frame* do primeiro episódio da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 44 – Fleabag e Claire em um cemitério (02:51)



Fonte: *Frame* do primeiro episódio da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Como que reafirmando a premissa nietzschiana de esquecimento como saúde, tendo feito uma espécie de ano sabático, Fleabag parece se sentir melhor, mais aberta para se deparar com outras multiplicidades que possibilitem ao corpo dela novas trocas afetuosas. Na sessão de aconselhamento psicológico⁴¹² que ganha de presente do pai, a terapeuta pergunta se ela tem amigos, ela lembra da Boo rapidamente, e logo dá uma piscadinha para a câmera, para o público que a

⁴¹² A sessão de terapia ocorre no segundo episódio da segunda temporada.

acompanha, nos fazendo acreditar que somos esses amigos. Fleabag justifica à terapeuta a abstinência em que se encontra com a expressão “sexo não trouxe nada de bom”⁴¹³, e a imagem de Boo chorando na rua reaparece na tela. Ocorre ainda uma alusão bem sutil à conversa dela com o gerente bancário no Café, em que ela repete a anedota do lápis, quando perguntada também pela terapeuta: “Isso é uma piada?”⁴¹⁴, ao que não sabe responder. Se a própria terapeuta diz que ela já sabe o que fazer, ela questiona [a psicanálise], ao indagar qual seria o motivo de comparecer à sessão: “Então qual é o ponto de vir aqui falar com você?”⁴¹⁵. Igreja e psicanálise são instituições que rodeiam, mas não aprisionam Fleabag, pois ainda que seja afetada, ela confronta esses espaços estriados em *desastredade*.

Imagem 45 – Fleabag e Boo fumando juntas (09:47)



Fonte: *Frame* do episódio 4 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

No quarto episódio da segunda temporada, ao som de uma marcha fúnebre, tudo volta a remeter a momentos com a Boo: o cigarro que Fleabag fuma agora e que outrora as duas fumavam juntas (Imagem 45), o olhar no espelho quando ela esfrega o rosto, e ao invés de breves *flashes* passamos a assistir ao velório da mãe dela – que mais parece com um equivalente brasileiro de uma missa de sétimo dia – em que Boo estava presente. Quando Fleabag está chorando pelo luto da mãe e conversando com a amiga: “não sei o que fazer com isso” [com o *amor* que sente pela mãe] e –

⁴¹³ “FLEABAG: ‘Sex didn’t... bring anything... good’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 265).

⁴¹⁴ “BANK MANAGER: ‘Is that a joke?’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E06, p. 191).

⁴¹⁵ “FLEABAG: ‘So what’s the point in you?’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 268).

antecipando o que o padre diria na homilia sobre amor: “não sei onde colocá-lo” – Boo pede: “dá pra mim, [o *amor*] tem que ir pra algum lugar”⁴¹⁶.

De volta ao tempo narrativo presente, no mesmo episódio, no confessionário, Fleabag diz a Padre Gato – personagem que teve espaço em outros capítulos – que está assustada e com medo de esquecer as pessoas, e nessa vulnerabilidade, quase se entrega ao metafísico. Depois dessa fala, como confirmação do temor de esquecer, Boo não aparece mais na série. Hilary também consegue uma nova companhia, Stephanie, uma *hamster*, presente do gerente bancário, elemento novo que rompe com a repetição da solidão da porquinha-da-índia. Nesse sentido, entendemos que o tchauzinho – ou melhor, o cumprimento – de Fleabag para o carpideiro⁴¹⁷, que ocorre no terceiro episódio da primeira temporada, foi uma reconciliação com o luto, com o sensível, não mais apenas um deboche – diante de Claire – do homem que sofre.

Nos últimos episódios da série, as memórias perturbadoras relacionadas ao momento em que Fleabag traiu a amiga Boo são substituídas gradativamente por recordações doces, em que o amor que ela sente por Boo e pela mãe continuam sendo uma fonte de dor, de nostalgia, mas não mais de culpa. Neste capítulo procuramos pensar como fragmentos recriados de memória aparecem na série, e como perturbam Fleabag, especialmente os *flashes* ligados ao deslize *desastrante* que a personagem principal cometeu e que levaram Boo, melhor amiga dela, à morte. Ainda sobre o título “memória, eu te odeio”, citação irônica de Deleuze e Guattari, sabemos que o ódio é um afeto forte e violento, não pretendemos encará-lo aqui como oposto dialético ao amor, apenas consideramos a menção impactante o bastante.

Os sentimentos são arrancados à interioridade de um ‘sujeito’ para serem violentamente projetados num meio de pura exterioridade que lhes comunica uma velocidade inverossímil, uma força de catapulta: amor e ódio já não são em absoluto sentimentos, mas afectos. (...) Os afectos atravessam o corpo como flechas, são armas de guerra⁴¹⁸.

⁴¹⁶ “FLEABAG: ‘*I don’t know what to do with it. With all the love I have for her. I don’t know... where to put it*’. BOO: ‘*I’ll have it. You have to give it to me. It’s gotta go somewhere*’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E04, p. 332). Sobre não saber onde botar o amor, Karina Buhr faz uma canção sobre desapegar dele: “Pego tudo, o meu e o seu amor, faço um bolo de amor e jogo fora... ou como e gozo dentro”. NÃO ME AME TANTO. Compositora e intérprete: Karina Buhr. In: *Longe de Onde*. Rio de Janeiro: Coqueiro Verde Records, 2011, faixa 3 (3’41).

⁴¹⁷ Curioso como o *Microsoft Word* sugere da variação figurada “carpideiro” para “carpideira”.

⁴¹⁸ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 5, 2012c, p. 18.

Dito isso, sabemos ser impossível ou “inverossímil”⁴¹⁹ apenas cultivar afetos alegres o tempo todo, e o ódio, em determinados momentos, assim como o amor, também nos afeta. Para odiar menos é preciso esquecer. Apreender os processos da memória foi aqui uma experimentação da qual podemos guardar que “jamais vocês recomporão o passado com presentes, sejam quais forem eles”⁴²⁰. Para Deleuze, as lembranças entram “em uma espécie de *circuito* com o presente (...) e tendem a se encarnar, fazem pressão para serem recebidas – de modo que é preciso todo um recalque saído do presente e da ‘atenção à vida’ para rechaçar aquelas que são inúteis ou perigosas”⁴²¹. Com efeito, a memória é um afeto triste que aprisiona Fleabag em uma espiral de dor – visto que ela provocou dor na amiga – espécie de retorno ao mesmo ou reação pivotante. O passado é uma construção mental, a memória não é capturável para Deleuze e Guattari, é uma repetição da diferença, uma recriação do vivido. O acontecimento é tão rápido que tem um passado e um futuro, em um processo estratigráfico, assim, o que captamos são restos e vestígios que somos capazes de processar por meio da linguagem, que, limitada, não o domina.

Assim, não se deve tomar a lembrança como uma verdade, mas sim como uma criação, isto é, como um devir. Com efeito, Fleabag passa pelos processos imbricados de luto enquanto sente-se culpada, em comportamento *desastrante*, pelo desejo necrosante que a levou à traição da amiga. Desse modo, a memória pode funcionar como nostalgia, simultaneamente afirmativa e negativa, trazendo ao mesmo tempo afetos tristes, frutos da reconhecimento, e afetos alegres, à medida do esquecimento. Para Deleuze e Guattari, em uma concepção ditatorial do inconsciente, a psicanálise o submete a memórias recapituladoras. Contra esse processo, sugerem “nunca reduzir o inconsciente, interpretá-lo ou fazê-lo significar segundo uma árvore”, mas por outro lado, “produzir inconsciente, e, com ele, novos enunciados, outros desejos”⁴²². No próximo e último capítulo, pensaremos no corpo da protagonista Fleabag, e é neste momento que o *desejo* se faz mais presente na tese.

⁴¹⁹ Deleuze e Guattari não cultuam a verdade e fogem à verossimilhança, porém o termo *inverossímil* foi utilizado nesta tradução citada.

⁴²⁰ DELEUZE. *Bergsonismo*, 1999, p. 44.

⁴²¹ É preciso, portanto, e mais uma vez, *prudência*. DELEUZE. *Bergsonismo*, 1999, p. 52-56.

⁴²² DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 38.

CAPÍTULO 4: O CORPO DE FLEABAG

“O mais profundo é a pele”⁴²³

(Paul Valéry).

Uma questão seminal em *Fleabag* é o corpo. Tal *leitmotiv* não é o corpo nu, mas uma iminência de desnudamento, uma nudez que não é mostrada de fato, já que não há corpos humanos nus vistos em cena na série. Neste capítulo procuramos exaltar a condição revolucionária do desejo em *Fleabag*. Em Deleuze, desejo não é falta, é excesso, produção: “o desejo é esse conjunto de *sínteses passivas* que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção”⁴²⁴. Para tanto, comentamos os momentos em que esse desejo transborda, ou se reprime, em que a personagem quase se desnuda.

A nudez nunca é completa em *Fleabag*, o que reforça a resistência a uma nudez gratuita no audiovisual, ainda que não consideremos essa ausência de nudez uma escolha moralizante. A nudez é imoral ou nós a tornamos imoral? A série não vê necessidade de exibir corpos nus e não seria pornográfica se o fizesse. Assim, imageticamente flerta menos com o campo do pornográfico, e se aproxima mais do erótico, por apenas sugerir do que, de direito, exibir partes íntimas do corpo – como faz a vulva exposta na pintura *A origem do Mundo* (1866), de Gustave Courbet. A pornografia – que aqui nos interessa por *Fleabag* assisti-la, vide histórico de navegação do computador do namorado – abriria um vasto campo que não caberia no escopo desta tese, e entre uma das inúmeras tentativas de definição desta, Han a contrapõe dialeticamente ao campo do erótico: “A pornografia é o exato contraposto de *eros*. Ela aniquila a sexualidade. Nesse sentido, é muito mais efetiva que a moral”⁴²⁵. Já Susan Sontag, ironicamente – quanto à doença, – diz que a pornografia

é uma doença a ser diagnosticada e uma ocasião para julgamento (...) e a tomada de posição sobre a pornografia dificilmente é o mesmo como ser contra ou a favor da música aleatória ou da arte Pop, mas é um pouco como se posicionar sobre o aborto legalizado ou a ajuda federal às escolas paroquiais⁴²⁶.

⁴²³ Na peça *A ideia fixa* (1988).

⁴²⁴ DELEUZE; GUATTARI. *O Anti-Édipo*, 2011c, p. 43.

⁴²⁵ HAN. *Agonia do eros*, 2017, p. 55.

⁴²⁶ SONTAG. *A vontade radical*, 2015, p. 45.

Quanto ao erótico, três formas d'O *erotismo* nos interessam pelo alinhamento à temática da segunda temporada de *Fleabag* – o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado – ainda que Bataille coloque nelas como ponto central uma questão problemática: “substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade por um sentimento de continuidade profunda”⁴²⁷.

sentimos no momento da transgressão uma angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. A experiência leva à transgressão realizada, à transgressão bem-sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o para dele tirar prazer. A experiência interior do mutismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito que à angústia que o funda. É a sensibilidade religiosa, que liga sempre estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia⁴²⁸.

Em Bataille, entre vícios metafísicos, citações de Freud, uma busca psicológica, certo moralismo e preocupação histórica, encontramos rizomas com conceitos deleuzeguattarianos, em especial ao afirmar que “o erro da filosofia é se afastar da vida”⁴²⁹ e sendo o erotismo a “aprovação da vida até na morte”. A passagem “há um terrível excesso do movimento que nos anima: o excesso ilumina o sentido do movimento”⁴³⁰ nos lembra o caráter excessivo do desejo que nesse sentido possibilita movimentos e rupturas por meio de furos no caos, rizomas e linhas de fugas.

Neste momento iremos tratar do corpo de *Fleabag*, ou de *Fleabag* no corpo dela como um todo. Para tanto, a princípio, usaremos o corpo como colocado, vestido ou seminu, na série. Além disso, durante a primeira temporada, *Fleabag* fez uso desmedido de bebida, cigarro – *afetos etílicos* já vistos aqui – além de relações sexuais pouco prudentes. Nessa transgressão, nesse pouco prudente excesso de desejo como embriaguez sexual, ela subverte ainda o lugar que ocupa mulher e como feminista, ainda que “má feminista”, por meio de linhas de fuga vazias: o uso do corpo desejável de *Fleabag* traz consequências para ela mesma e para quem ela ama.

⁴²⁷ BATAILLE. *O Erotismo*, 2014, p. 13.

⁴²⁸ BATAILLE. *O Erotismo*, 2014, p. 26.

⁴²⁹ BATAILLE. *O Erotismo*, 2014, p. 9-10.

⁴³⁰ BATAILLE. *O Erotismo*, 2014, p. 15.

4.1 “Será que meu cu é gigante?”⁴³¹

Há muitos momentos de iminência de desnudamento na trama de *Fleabag*. Na primeira temporada, desde o episódio piloto, como trata a seguinte subseção, Fleabag rompe à primeira vista a ideia senso comum e conservadora – reconhecimento que se afasta da proposta deleuziana – de que mulheres não podem ter relações sexuais no primeiro encontro romântico se desejam uma reputação respeitável. Enquanto aguardava o rapaz com quem estava se encontrando, ela respira ansiosa e nos oferece um breve monólogo, primeiro em que ela olha e conversa com a câmera, em que nos expõe detalhes corporais como depilação e tratamentos estéticos:

Sabe quando um cara que você gosta te manda um SMS às 2h em uma terça perguntando se pode te encontrar, e você mandou muito bem como se fosse uma diva, então precisa se levantar, beber meia garrafa de vinho, tomar banho, raspar tudo, invocar seu lado provocadora... bota a cinta-liga, o negócio todo... E esperar na porta até a campainha tocar (a campainha toca). E depois abre a porta para ele, como se quase tivesse esquecido que ele vinha⁴³².

A protagonista narra mecanicamente os acontecimentos sexuais que vivencia, como se o corpo dela estivesse distante desses atos e não fosse afetado por eles. É interessante perceber tal distanciamento em uma frase, especificamente: “Será que meu cu é gigante?”⁴³³. Em tal questionamento, que nomeia este subcapítulo, Fleabag subverte qualquer possível expectativa do espectador por reflexões existenciais que envolvessem alguma profundidade. Na proposta imanente de Deleuze, tudo está na

⁴³¹ “FLEABAG: ‘Do I have a MASSIVE arsehole?’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E01, p. 9). Em consonância com o linguajar tantas vezes chulo e debochado da protagonista, em *desastredade*, a maioria dos subtítulos deste capítulo retomam frases ditas em algum momento por Fleabag ou por algum outro personagem, contendo escatologia e menções a partes do corpo humano, aqui nem sempre erotizado, muitas vezes apenas tomado em sua presença viva, com termos biológicos didáticos. Paul Preciado, teórico aqui utilizado, teve vital influência na escolha desses títulos viscerais. Esse subtítulo foi diretamente inspirado pelo capítulo do *Manifesto Contrassexual* de Preciado: ‘Da filosofia como modo superior de dar o cu – Deleuze e a “homossexualidade molecular” (PRECIADO, p.173). A famigerada palavra de duas letras (“cu”) costuma aparecer também em traduções dos livros de Deleuze e Guattari, aqui citados: “e meu cu, não é um lobo?” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 58).

⁴³² “FLEABAG: ‘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: The Scriptures*, S01E01, p. 7).

⁴³³ “FLEABAG: ‘Do I have a MASSIVE arsehole?’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E01, p. 9).

superfície, a profundidade é platônica, pois subentende um fundamento: “buscar um começo, um fundamento, implica uma falsa concepção da viagem e do movimento”⁴³⁴.

Assim, o questionamento de Fleabag é existencial nos limites do corpo. A máxima profundidade que ela atinge não rumo para um campo metafísico, não ultrapassa os limites do corpo, e podemos pensar na imagem deleuzeguattariana de um fundo sem fundo, um espaço liso⁴³⁵ corporal gerado por Fleabag ao falar de sexo e do corpo com um linguajar tão “livre” e desregrado, em direção a um espaço liso. Nesse sentido, para Preciado, que faz uso de escatologia: “o trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda”⁴³⁶. Fleabag colocou essa questão anal no dia seguinte a uma relação casual com um rapaz, que fazia perguntas igualmente superficiais como: “Você quer abacaxi?”⁴³⁷, o que ressalta a aparente simplicidade das conexões carnis do ponto de vista destes corpos. Ainda que se trate de uma relação carnal heterossexual entre os dois, há a camada do tabu do sexo anal, e por isso o personagem passa a ser chamado Cara do Cu.

Em *Fleabag*, os enquadramentos de câmera não mostram detalhes considerados impróprios no corpo, segundo um senso comum moralista, como mamilos⁴³⁸. Quando sabemos que ela está nua pelo contexto, deitada na cama após momentos de intimidade, Fleabag é sempre mostrada de costas ou coberta por lençóis (Imagem 46). Desde o princípio, as atitudes da personagem comprovam como ela é movida pelo desejo e assim, em *desastredade*, ela vai até o limite de um CsO desorganizado e desorganizante dos sistemas coercitivos que a circundam. A *desastredade* funciona, assim, como uma fuga à representação heteronormativa.

⁴³⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 48.

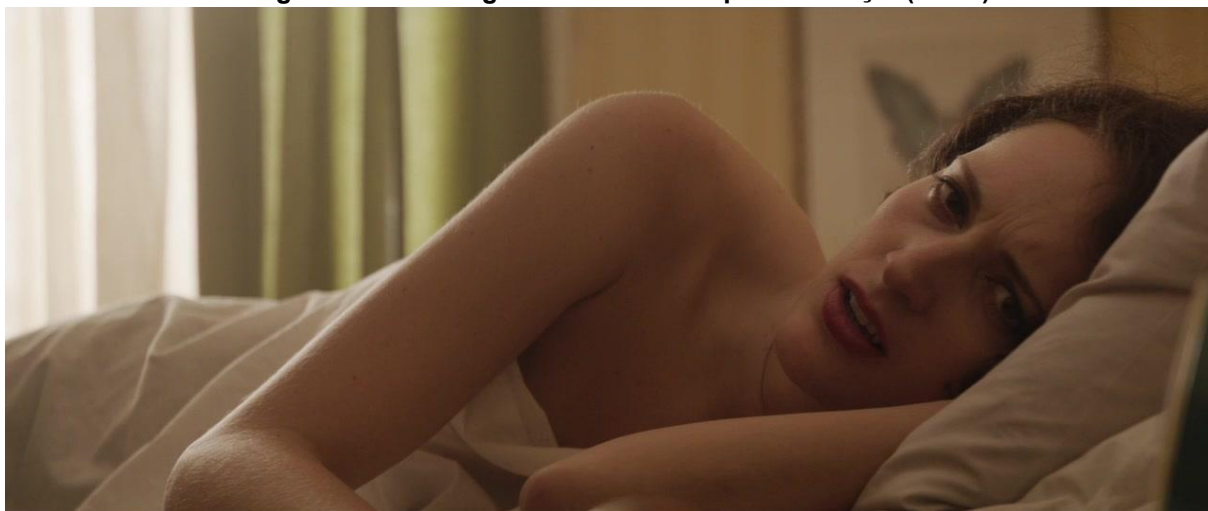
⁴³⁵ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* 5.

⁴³⁶ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 32.

⁴³⁷ Fleabag é perguntada pelo Cara do Cu no episódio seguinte, o segundo da primeira temporada: “ARSEHOLE GUY: ‘Do you want some pineapple?’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E02, p. 53).

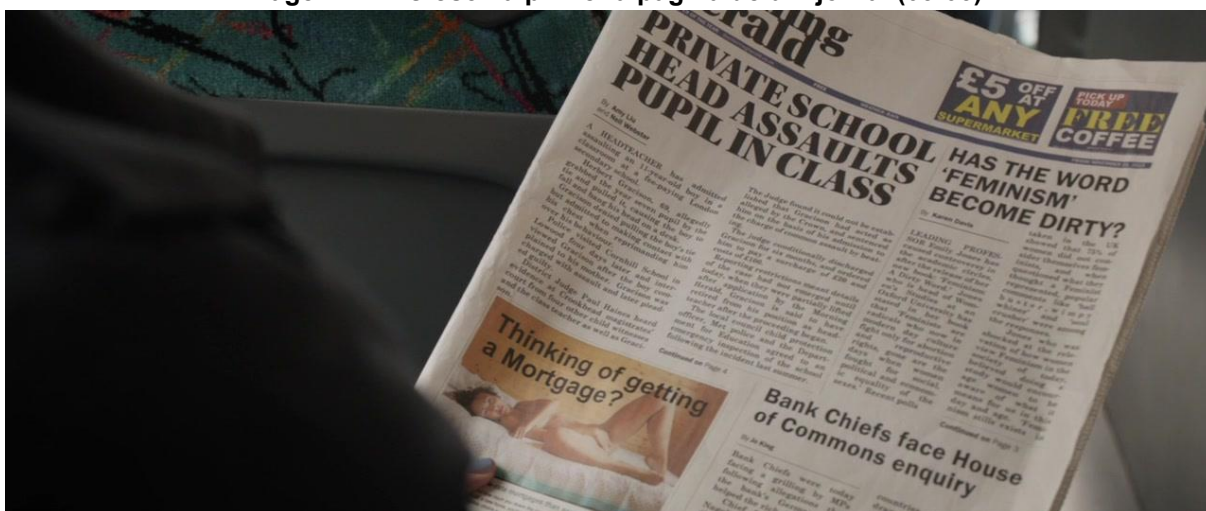
⁴³⁸ O moralismo e a religiosidade são os agentes coercitivos mais evidentes a interditar partes do corpo, como vocacionou o escritor Nelson Rodrigues: *toda nudez será castigada*.

Imagem 46 – Fleabag na cama coberta por um lençol (01:35)



Fonte: *Frame* do episódio piloto da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 47 – Close na primeira página de um jornal (03:03)



Fonte: *Frame* do episódio piloto da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Em outra sequência, Fleabag está lendo um jornal sentada em um assento de ônibus, à luz do dia, e nos deparamos com uma mulher nua no papel. A capa – primeira página e logo a mais importante – da publicação impressa é filmada em *close* e apresenta mais detalhes além dos que nos oferece a peça de teatro, em que Fleabag está no metrô, não em um ônibus. Na peça a personagem assim descreve a situação:

Cinco horas. Linha Northern do metrô. Estou tentando ler um artigo sobre como a palavra 'feminista' aparentemente se tornou obscena. Eu tento me concentrar, mas tudo isso me faz pensar em um monte de feministas obscenas. Eu rio, como um porco, de mim mesma, e depois um homem atraente me chama atenção⁴³⁹.

Além do supracitado artigo sobre a aparente obscenidade da palavra “feminismo”, um anúncio de empréstimo, ou hipoteca (*Thinking of getting a Mortgage?*) se destaca na mesma página do jornal (Imagem 47). O anúncio toma conta da primeira página, em que consta a foto de uma mulher nua, deitada em uma cama com lençóis brancos, com uma das mãos cobrindo a vulva e olhando para o fotógrafo – e assim, quebrando a quarta parede. Phoebe Waller-Bridge nos conta que, enquanto criava a personagem, leu algo semelhante a esta página:

Eu tinha vinte e sete anos e estava numa espiral cínica. Convencida de que meu trabalho e meu cérebro tinham menos valor do que minha desejabilidade, uma raiva cresceu em mim com as palestras invisíveis que eu sentia que estava recebendo o tempo todo sobre como ser mulher, como ser feminista. Que o mundo media o valor de uma mulher apenas pela sua desejabilidade. Certa vez, li um artigo que dizia que o auge de uma mulher era aos vinte e cinco anos, porque era quando ela era considerada mais sexualmente atraente. Para onde quer que eu olhasse, havia mulheres inexplicavelmente nuas – cartazes no metrô, anúncios de pasta de dente, comida de cachorro. Alguém teria seus peitos para fora. A pornografia era algo com que as pessoas se empanturravam em vez de se envolverem. Estávamos ficando entorpecidos por isso⁴⁴⁰.

A mulher nua impressa na página de jornal lida por Fleabag parece retomar este incômodo da criadora da série com a massificação e banalização do corpo feminino cis, exposto em qualquer tipo de campanha publicitária ou mídia impressa, nudez gratuita de garotas jovens em corpos perfeitos – na lógica aceita pelo padrão

⁴³⁹ “Five o’clock. Northern line. I’m trying to read an article about how the word ‘feminist’ has apparently become dirty. I try to engage, but it just makes me think of a bunch of dirty little feminists. I snort-laugh at myself, and then catch the eye of an Attractive Looking Man” (*Fleabag, the Special Edition*, p. 33).

⁴⁴⁰ “I was twenty-seven and in a cynical spiral. Convinced my work and my brain carried less value than my desirability, a rage grew in me at the invisible lectures I felt I was getting all the time about how to be a woman, how to be a feminist. That the world measured a female’s worth only by her desirability. I read an article once that said that a woman’s prime was at age twenty-five, because that is when she was considered at her most sexually attractive. Everywhere I looked there were inexplicably naked women – posters on the Tube, adverts for toothpaste, dog food. Someone would have their tits out. Porn was something that people gorged on rather than dabbled with. We were becoming numbed by it (...)” (*Fleabag: The Scriptures, Who is Fleabag?* p. 407).

de beleza vigente. Como brasileiros, presenciamos algo muito semelhante nas primeiras páginas de periódicos populares como o *Jornal Super*, por exemplo, que era vendido diariamente nas ruas e bancas de revistas, por uma moeda apenas.

Um *flashback* mostra que Fleabag foi flagrada de surpresa por Harry, que parecia estar dormindo ao lado dela, quando ela estava se tocando ao assistir um discurso do Obama, e ela tem a masturbação punida pelo namorado, que termina o relacionamento mais uma vez. Nesta cena, não há iminência de desnudamento, Fleabag continua vestida com uma camiseta. Nos demais *flashbacks* com o ex-namorado Harry é mantido o padrão, ela é mostrada de costas ou enrolada em lençóis.

Mesmo com todas as diferenças gritantes entre Harry e Fleabag, o namoro para ela é uma zona de conforto frágil, que se mostra fadada ao fracasso, cujo devir enfrenta inúmeros impasses, pois, conforme afirmavam Deleuze e Guattari, não há lugar seguro na perspectiva do devir. Ela quer o sentimento do namorado ou o corpo? Como tratar a distinção entre o amor e o corpo na filosofia deleuze-guattariana? O amor abrupto, pode fugir, na presença da figura desejada, por um pequeno detalhe, o cheiro, o hálito, a fala, a voz etc. Fleabag deseja e precisa continuar desejando e desejante, em um desejo amplo, não meramente sexual.

Por ser uma multiplicidade nômade, interessada no movimento, Fleabag aceita se encontrar inclusive com figuras que considera repugnantes. A empolgação dela é pelo possível contato sexual, e quando o novo parceiro, o Dentuço, após dizer que vai “tratá-la como uma vadia”⁴⁴¹ diz estar apenas brincando, ela se mostra desapontada, mais uma vez se afastando do comportamento social esperado das damas, o estereótipo conservador da “bela, recatada e do lar”⁴⁴².

Fleabag mostra não ter preceitos morais, ou escrúpulos, pois em *desastredade*, ela se submete a um processo de entrevista para conseguir um empréstimo bancário mesmo sabendo do caso de assédio sexual que ocorreu no banco. O desejo de Fleabag transborda pelos poros de maneira tão intensa – pois desejo é intensidade –

⁴⁴¹ Nem no roteiro publicado *Fleabag: The Scriptures* nem na peça de teatro, não há menção a esta parte, que parece ter sido um improviso durante as filmagens. Na série, o personagem do Dentuço diz: “And I’ll be sure to treat you like a nasty little bitch”. O ator Jamie Demetriou também improvisou um monólogo em que conta sobre sua irmã, no intuito de soar feminista.

⁴⁴² A expressão “bela, recatada e do lar” viralizou na mídia brasileira em meados de 2016, quando dita pela então primeira dama Marcela Temer em uma entrevista. Revista *Veja*: *Marcela Temer: bela, recatada e “do lar”*. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar>. Acesso em: 02. mar. 2024.

que ela quase tira a blusa (Imagem 48) diante do gerente bancário. Mesmo jurando se tratar de um acidente – nas palavras dela ela estava com calor e não lembrou que estava apenas de sutiã embaixo da blusa – é preciso sempre manter a desconfiança do que nos informam as figuras estéticas na obra ficcional.

Imagem 48 – Fleabag em iminência de desnudamento (08:01)



Fonte: *Frame* do episódio piloto da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Embora Fleabag afirme veementemente não desejar o gerente de modo sexual⁴⁴³, não sabemos o que ela estaria disposta a fazer, naquele corpo jovem, para conseguir um empréstimo. Muito embora a tensão do momento a conduzisse a uma *desatredade*, a uma diagonal inesperada, o devir, o *non sense*, a diferença, certamente ao olhar do senso comum, e em vista das circunstâncias, o sutiã aparente de Fleabag levou o gerente e julgar o gesto, moralmente, como assédio.

O ódio ao corpo feminino – que aqui não parte da misoginia, mas um ódio ao próprio corpo – é verbalizado por Boo, melhor amiga morta de Fleabag, que nos é apresentada em *flashbacks*, como discutimos no capítulo sobre memória. No primeiro deles, em um provador de loja de roupas, ouvimos a primeira fala da personagem, que antes mesmo de aparecer em cena, já repete diversas vezes: “odeio meu corpo, odeio meu corpo, odeio meu corpo”⁴⁴⁴. Em outra sequência, ela confessa a Fleabag

⁴⁴³ “FLEABAG: ‘I’m not trying to shag you, look at yourself!’” (“Não quero transar com você, se enxerga!” *Fleabag: The Scriptures*, S01E01, p. 15).

⁴⁴⁴ “BOO: ‘I hate my body I hate my body I hate my body’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E01, p. 20). A personagem de Kate (Louise Ford) na série *Crashing*, criação anterior de Waller-Bridge, também confessa odiar o próprio corpo.

que se pudesse mudar qualquer coisa no mundo mudaria as próprias coxas⁴⁴⁵, ocasião em que outras inseguranças corporais das duas são reveladas. Tais inseguranças são escancaradas na palestra feminista *Papo de Mulher*, cortesia do pai em uma das tentativas de aproximar as filhas, em que vemos a dificuldade de contato:

CONFERENCISTA: Deus, vejam só todos vocês. Muito obrigada por virem ao Papo de Mulher, abrindo as bocas das mulheres desde 1998. Antes de começarmos, gostaria de fazer uma pergunta. Não sei quanto a vocês, mas eu preciso de reafirmação. Pergunto para as mulheres nesta sala, hoje. Por favor, levantem suas mãos se vocês trocariam cinco anos de suas vidas pelo tão sonhado 'corpo perfeito'. Fleabag e Claire levantam as mãos instintivamente. Todo mundo olha para elas. Eles abaixam as mãos, culpadas.

FLEABAG: Somos péssimas feministas.

CLAIRE: Quero minha blusa de volta.

Fleabag caminha em direção a Claire e devolve a blusa. Claire aceita.

CLAIRE: Não vai sentir frio?

FLEABAG: Não, meus mamilos são peludos.

Pausa. Claire olha tristemente para ela. Claire de repente tenta abraçar Fleabag. Fleabag estremece e acaba batendo na cabeça dela.

FLEABAG: Porra! O que foi isso?

CLAIRE: Um abraço, porra!

FLEABAG: Por que fez isso? Foi assustador, não faça isso de novo!⁴⁴⁶

Mais interessadas pela missão estética sugerida pela palestrante, as irmãs levantam as mãos afirmando a disposição pela busca de um corpo perfeito, fugindo assim à representação do senso comum feminista, aparentemente esperado delas no evento. Para Espinosa, no entanto, corpo e mente não se separam, não sabemos o que pode um corpo, segundo o filósofo. No pensamento deleuzeguattariano, que foge às hierarquias, a valorização do corpo pode ser tão importante quanto a busca pelo pensamento, e convém que as duas práticas aconteçam simultaneamente.

⁴⁴⁵ "FLEABAG: 'Se você pudesse mudar algo no mundo, o que seria?' BOO: 'Minhas coxas'" (FLEABAG: 'If you could change anything in the world what would it be?' BOO: 'My thighs' (Fleabag: The Scriptures, S01E04, p. 119-120).

⁴⁴⁶ "LECTURER: 'Gosh, look at you all! Thank you so much for coming to 'Women Speak – opening women's mouths since 1998'. Now, before we begin, I would like to ask you a question. I don't know about you, but I need some reassurance. So, I pose the question to the women in this room today: Please raise your hands, if you would trade five years of your life for the so-called 'perfect body'? Fleabag and Claire raise their hands instinctively. Everyone stares at them. They put their hands down guiltily. FLEABAG: 'We are bad feminists'. CLAIRE: 'I want my top back'. Fleabag walks towards Claire and hands back her top. Claire takes it. CLAIRE: 'Won't you get cold?' FLEABAG: 'Nah, I've got really hairy nipples'. Pause. Claire looks sadly at her. Claire suddenly tries to hug Fleabag. Fleabag flinches and ends up smacking her on the head. CLAIRE: 'OW FUCK'. FLEABAG: 'What was that!' CLAIRE: 'What?! It was a fucking hug'. FLEABAG: 'Well why the fuck did you do that... that was terrifying! Never do that again'. (Fleabag: The Scriptures, S01E01, p. 21-22).

o que pode um corpo? De que afetos ele é capaz? Os afetos são devires: ora eles nos enfraquecem, quando diminuem nossa potência de agir e decompõem nossas relações (tristeza), ora nos tornam mais fortes, quando aumentam nossa potência e nos fazem entrar em um indivíduo mais vasto ou superior (alegria) (...). Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação. (...) Chama-se sinal o que desencadeia um afeto, o que vem efetuar um poder de ser afetado: a teia se agita, o crânio se dobra, um pouco de pele se desnuda⁴⁴⁷.

Fleabag não consegue conversar muito tempo com a irmã sem se machucarem verbal e fisicamente, mas em contrapartida, ela convida duas completas desconhecidas para beber, depois da palestra. A dificuldade de conexão de Fleabag ocorre devido ao desejo, não a uma suposta carência. O mau encontro de Fleabag e o Dentuço, que acontece mais tarde, pois Fleabag se viu sem opções, e no qual ele se esquia das investidas dela, deixa nítido de que se trata de uma conexão horrível, um afeto triste, que diminui a potência de agir, como diria Espinosa. Outra dessas breves conexões ocorre com uma moça desconhecida completamente bêbada⁴⁴⁸, com um dos seios expostos, que Fleabag encontra e coloca em um táxi, afecto etílico negativo. Resta a ela fazer uma visita surpresa ao pai, em plena madrugada. E nesta ocasião, embriagada, ela faz um breve discurso: “Estou com uma terrível sensação de que sou gananciosa, pervertida, egoísta, apática, cínica, depravada, uma mulher moralmente falida que nem pode chamar a si mesma de feminista”⁴⁴⁹.

O excesso a faz se definir assim, mas o que ela sabe de si mesma? De nós mesmos e dos outros conhecemos apenas máscaras sociais. Com efeito, Fleabag provoca constantes ironias e questionamentos do movimento feminista ao se reconhecer como péssima feminista, tanto por ter levantado a mão na palestra com Claire quanto no desabafo na casa do pai, em que questiona se pode mesmo se chamar de feminista. Para Deleuze, é interessante “ser traidor de seu próprio reino, ser traidor de seu sexo, de sua classe, de sua maioria”⁴⁵⁰, sendo traidor, um padre:

⁴⁴⁷ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 73-74.

⁴⁴⁸ Um *farrapo humano*, como diria Deleuze, e como o título nacional de um filme de Billy Wilder.

⁴⁴⁹ “FLEABAG: ‘I have a horrible feeling that I am a greedy, perverted, selfish, apathetic, cynical, depraved, morally bankrupt woman who can’t even call herself a feminist’ (Fleabag: The Scriptures, S01E01, p. 28).

⁴⁵⁰ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 82-83.

A traição é como o roubo, ela é dupla (...) traidor do mundo das significações dominantes e da ordem estabelecida (...) O trapaceiro tem muito futuro, mas de modo algum um devir. O padre, o adivinho, é um trapaceiro, mas o experimentador, um traidor. (...) Ser traidor de seu próprio reino, ser traidor de seu sexo, de sua classe, de sua maioria - que outra razão para escrever? E ser traidor da escritura (...) É que trair é difícil, é criar. É preciso perder sua identidade, seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido⁴⁵¹.

Nesse sentido, entendemos que Fleabag, comicamente trai “sua minoria”, ainda que privilegiada, fazendo assim fluir novos acontecimentos, fora da agenda feminista. Na citação já aparece o padre, antes que de fato surja um religioso na trama. Ao final do episódio, no táxi que o pai dela chamou para ela voltar para casa, Fleabag abre o casaco e tira a escultura dourada da calça, uma peça com extrema importância na trama, e a coloca diante do corpo, se comparando e mostrando o que roubou⁴⁵². Aqui o desnudamento diante da câmera foi proposital, ao contrário do que ela afirma ter acontecido na ocasião do empréstimo. O segundo episódio da primeira temporada será trabalhado no subcapítulo seguinte, e assim por diante.

⁴⁵¹ DELEUZE; PARNET. *Diálogos*, 1998, p. 54-58.

⁴⁵² Esta imagem aparece no subcapítulo sobre escultura em *Fleabag*.

4.2 “Você é tão jovem!”⁴⁵³

Em meio às cenas de iminência de desnudamento, o humor escatológico é algo frequente em *Fleabag*, assim como em *Crashing*, série anterior criada por Waller-Bridge em 2016 e já citada quando discutimos a noção de *desastredade*. A escatologia funciona como uma máquina de guerra e tem um duplo sentido que passa pelos campos da teologia e da filosofia: trata do destino final da humanidade, o Apocalipse; além da definição mais conhecida, que trata dos excrementos humanos. Tratamos então dessa vertente de escatologia do excremento⁴⁵⁴.

Imagem 49 – Fleabag sentada em um vaso sanitário (05:40)



Fonte: *Frame* do episódio 2 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Como exemplo de escatologia, no segundo episódio da primeira temporada, que será tratado neste subcapítulo, Fleabag conversa com a câmera, sentada em um vaso sanitário (Imagem 49). Quando acaba o papel higiênico, entendemos por que na cena anterior no mesmo episódio Fleabag tenta surrupiar um rolo de papel higiênico na casa da irmã Claire. Trata-se de outro roubo afirmativo da personagem, em *desastredade*, no corpo em condição escatológica – e econômica –, para suprir essa necessidade higiênica *básica* que lhe proporcionaria o mínimo de conforto ao realizar uma necessidade fisiológica.

⁴⁵³ A frase é pronunciada repetidas vezes por um senhor mais velho, enquanto está na cama com Fleabag: “OLDER MAN: ‘You’re so young. You’re so young’” (“‘Você é tão jovem! Você é tão jovem!’”). *Fleabag: The Scriptures*, S01E02, p. 56).

⁴⁵⁴ Não estamos tratando aqui da escatologia dos fins últimos, do Apocalipse.

Sentada no vaso, em mais uma situação confessional, diante do olhar da câmera, Fleabag nos conta o seguinte: “Não sou obcecada por sexo, só não consigo parar de pensar nisso. Na performance, no desconforto, no drama. No momento que você percebe que alguém quer *seu* corpo. Nem tanto no sentimento envolvido”⁴⁵⁵. Nessa fala de Fleabag notamos como o interesse dela está em performar com o corpo, o que reforça o fato de que a performance para ela está acima das sensações, *afectos* e *perfectos* envolvidos nas trocas sexuais – e assim, ela rompe com o ato físico como consequência de uma paixão ou amor. Ela afirma querer usar e mostrar o corpo, enquanto ainda desejável, de maneira desapegada. Assim, parece interessada em se sentir desejada, não necessariamente amada, ainda que para Deleuze amor e desejo sejam quase a mesma coisa: amor é desejo, ou ainda, é a violência que força a pensar. Uma tentativa de separar amor e desejo seria platônica, seria como tentar separar corpo e mente, impossibilidade enunciada desde Espinosa.

A relação de Fleabag com o cunhado Martin é recheada de piadas sexuais, marcas do *desejo desastrante* e transbordante dos dois. Como exemplo disso, na ocasião em que vai levar a estatueta para vender, ainda nesse episódio, ela se desaponta ao descobrir que Martin não estava assistindo a conteúdo pornográfico em um computador (pois ela mesma, assiste com frequência), mas apenas buscando um presente para a esposa Claire. As falas de cunho sexual de Fleabag não cessam nem durante o expediente dela no Café, local de trabalho e ambiente do qual é proprietária, nem diante dos clientes ela para de fazer comentários lascivos. Numa tarde no Café, determinada a seduzir uma presa, ao primeiro homem que entra no estabelecimento, ela lhe dirige uma frase que cairia bem em um roteiro de um filme pornô barato: “Oh, derrubei meu pepino...”⁴⁵⁶. Diante do desinteresse do homem, ela proclama para um público cada vez mais entretido pelas desventuras eróticas, e até o momento, jocosas:

⁴⁵⁵ “*I’m not obsessed with sex. I just can’t stop thinking about it. The performance of it. The awkwardness of it, the drama of it. The moment you realise someone wants your body. Not so much the feeling of it*” (Fleabag: The Scriptures, S01E02, p. 42).

⁴⁵⁶ “FLEABAG: ‘Oh. Dropped my cucumber’” (Fleabag: The Scriptures, S01E02, p. 44).

FLEABAG (para a câmera): O próximo homem a entrar aqui vai ser montado até a morte.

A campainha toca e o pai dela entra.

FLEABAG: PAI?

PAI: Olá!

FLEABAG: (para a câmera): Não é o ideal⁴⁵⁷.

“Não é o ideal...” é uma bem arquitetada provocação antiedipiana, que além de romper, ao menos na fala, com o ideal platônico, foge à triangulação pivotante “eu-papai-mamãe”, uma brincadeira incestuosa, ameaça jocosa de um *incesto esquizo*, não criminoso, elaborado apenas no plano da criação. Ainda que tenha ido visitá-la para perguntar sobre a escultura desaparecida, a mando da madrasta, o pai demonstra se preocupar com o bem-estar da filha, e ao perguntar se ela está bem, relaciona felicidade à saúde, como possivelmente faria Espinosa: “Você está feliz... está saudável?”⁴⁵⁸. O desejo pelo corpo perfeito é retomado logo em seguida pelas meninas da *yoga* que aparecem no Café e uma delas admite não querer estragar a conquista física de um corpo dito “perfeito”, e por isso afirma não querer engravidar.

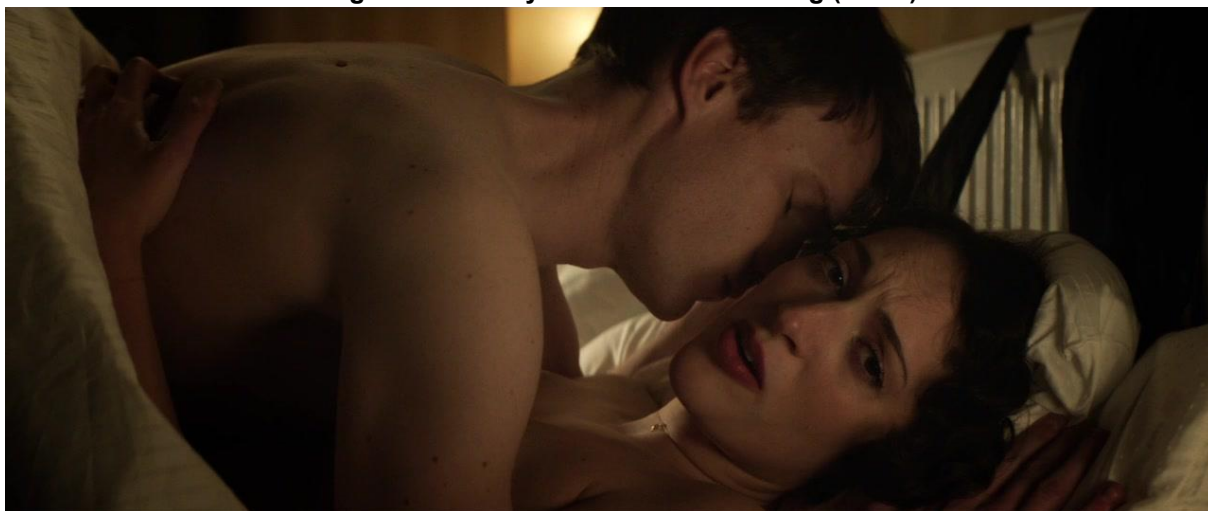
Ainda no segundo episódio da primeira temporada, Fleabag segue em fluxo, inclusive trazendo para a cena o tema da menstruação, tão evitado devido ao difundido pânico moral do corpo das multiplicidades que têm um útero – um corpo com órgãos, mas nem por isso, organizado –, em fluidos e desejos. O período menstrual, que para muitos e muitas seria motivo de vergonha ou asco, para ela se torna mais um elemento de sedução, que ela usa quando tem oportunidade, mesmo em ações triviais como ao comprar absorventes. Com efeito, Deleuze e Guattari relacionam desejo e fluxo: “o desejo faz constantemente a ligação de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados” e em seguida, citam Henry Miller em “seu cântico do desejo” em *Trópico de Câncer*: “Amo tudo o que corre, mesmo o fluxo menstrual que arrasta os ovos não fecundados”⁴⁵⁹.

⁴⁵⁷ “FLEABAG (to camera): ‘The next man who walks in here is getting ridden to death’. The bell dings. Her dad walks in. FLEABAG: ‘Dad?’ DAD: ‘Hi’. FLEABAG (to camera): ‘Not ideal’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E02, p. 45).

⁴⁵⁸ “DAD: ‘Um... Are you... Happy... um... Healthy?’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E02, p. 46).

⁴⁵⁹ DELEUZE; GUATTARI. *O Anti-Édipo*, 2011c, p. 16.

Imagem 50 – Harry na cama com Fleabag (15:47)



Fonte: *Frame* do episódio 2 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 51 – Um senhor mais velho na cama com Fleabag (16:00)

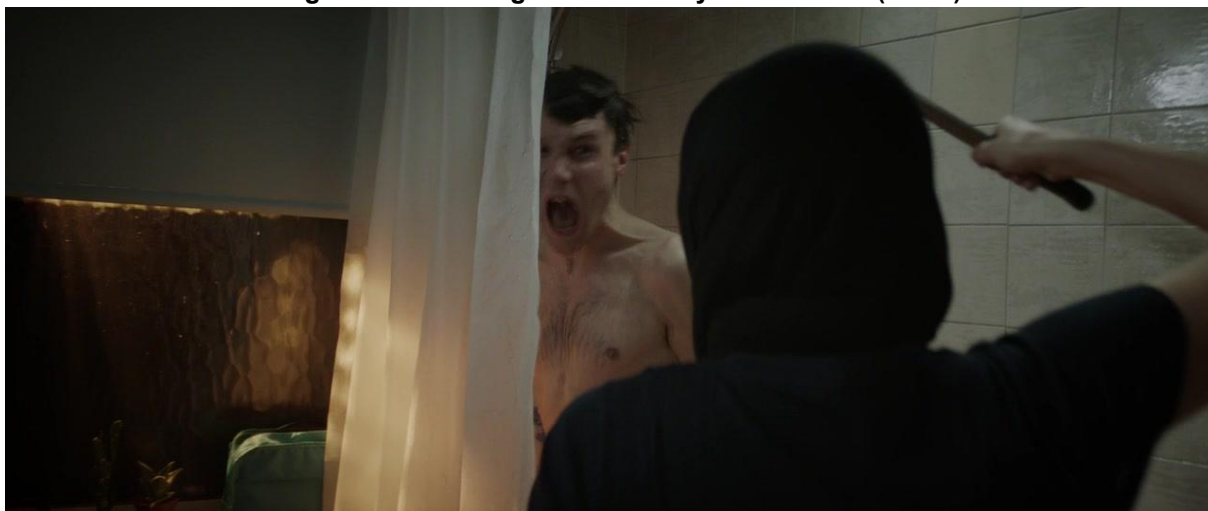


Fonte: *Frame* do episódio 2 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Enquanto estava com Harry na cama (Imagem 50), Fleabag olha para a câmera frustrada, e nos confessa, chula, sobre o namorado: “Eu só queria que ele me comesse, tudo que ele quer é fazer amor. Ele está me desperdiçando! Transei com um homem uma vez que balbuciava: ‘Você é tão jovem! Você é tão jovem!’”⁴⁶⁰. E temos provas do relato – em um *flashback*, intercalado pela montagem – vemos breves *frames* de Fleabag sorrindo para a câmera (Imagem 51) enquanto um senhor mais velho grita para ela essas frases etaristas, em elogio ao corpo jovem da parceira.

⁴⁶⁰ “FLEABAG (to camera): ‘I wish he’d just fuck me. All he wants to do is make love. (...) He’s wasting me. I was once fucking a guy who would breathe on every thrust’...OLDER MAN: ‘You’re so young. You’re so young’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E02, p. 56).

Imagem 52 – Fleabag assusta Harry no chuveiro (21:26)



Fonte: *Frame* do episódio 2 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 53 – Harry aparece com as calças encolhidas (10:05)



Fonte: *Frame* do episódio 4 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Em uma tentativa frustrada de salvar a desgastada relação com o namorado, Fleabag se propõe a fazer uma surpresa para ele: ela se disfarça de ladra e assusta Harry enquanto ele está tomando banho (Imagem 52). Desesperado, Harry grita no chuveiro e começa a chorar copiosamente. O rapaz ocupa a posição vulnerável de uma vítima, pois geralmente quem é assustado no chuveiro em filmes é uma mocinha, como ocorre em *Psicose* (1960), clássico de terror do cineasta Alfred Hitchcock a que a cena faz alusão. A surpresa – nada romântica – acaba por intensificar a crise. Fleabag assim inverte a lógica de uma relação heteronormativa convencional, se posicionando como assustadora, enquanto o namorado é frágil, sensível e assustado: duas multiplicidades que não se comportam como esperado dentro das limitações de

cada gênero construído socialmente. Há ainda entre os alívios cômicos do velório da mãe de Fleabag⁴⁶¹, um momento em que Harry aparece vestido com calças encolhidas (Imagem 53), visual que reforça a fragilidade do personagem.

Na relação pouco desejante com Harry, Fleabag afirma outro tabu, o da masturbação, contra a misoginia do parceiro retrógrado, que não aceita a disputa do próprio órgão sexual⁴⁶² contra a satisfação que a parceira possa obter sozinha. Harry hostiliza Fleabag quando encontra no histórico do computador diversas categorias que a parceira buscou em sites pornográficos, que declama em voz alta: “Anal, grupal, pênis grande, peitos pequenos, *hentai*, asiático, adolescente, coroa, bundonas, lésbico, gay, facial, fetiche, *bukkake*, jovem e velho, engolida, pesado, *voyeur*... e público”⁴⁶³. Em meio à briga, endossando o que Fleabag afirma, que “ele só quer fazer amor”, Harry encarna um poeta romântico sofredor, sensível, e compõe versos tristes, poesia ressentida que destila ódio particular ao outro: “Não me faça te odiar. Amar você é doloroso o bastante”⁴⁶⁴.

Neste momento, Harry usa uma toalha enrolada nos cabelos (Imagem 54), o que se junta a outras evidências de que o corpo dele não performa uma masculinidade esperada, assim como a faxina que ele faz constantemente no apartamento (Imagem 55), sendo a limpeza do lar uma tarefa social e moralmente esperada de corpos femininos cis. Tais evidências: a toalha na cabeça, as calças encolhidas, a sensibilidade poética, a faxina, o susto no chuveiro, além da estátua de Harry com o órgão sexual castrado que a madrastra exhibe na *Sexposição*, são imagens que se somam ao que chamamos de *devir mulher* de Harry, oposto ao que a sociedade moralista espera de um homem cis. “O homem macho, adulto não tem devir. Pode devir mulher e vira minoria”⁴⁶⁵. Dessa forma, o namorado de Fleabag ocupa uma

⁴⁶¹ O velório é mostrado em *flashbacks* no quarto episódio da segunda temporada.

⁴⁶² “O dildo não é o falo e não representa o falo porque o falo, digamos de uma por todas, não existe. O falo não é senão uma hipóstase do pênis” (PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 78).

⁴⁶³ “Anal, gangbang, mature, big cock, small tits, hentai, Asian, teen, MILF, big butts, lesbian, gay, facial, fetish, bukkake, young and old, swallow, rough, voyeur... and public” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E02, p. 63). Como observou o prof. João Guilherme na qualificação: “o histórico do *porn hub* que Harry declama é muito mais poético do que os poemas dele”.

⁴⁶⁴ “HARRY: ‘Don’t make me hate you. Loving you is painful enough’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E02, p. 63).

⁴⁶⁵ DELEUZE; PARNET. *O abecedário de Gilles Deleuze*, 1988, p. 37.

posição menos privilegiada, menor, em relação a figura de um homem, branco⁴⁶⁶, hétero, europeu. O *devir mulher* funciona aqui como uma alternativa estética a isso.

Imagem 54 – Harry com uma toalha nos cabelos (24:13)



Fonte: *Frame* do episódio 2 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 55 – Harry faz faxina e chora (04:33)



Fonte: *Frame* do episódio 2 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

⁴⁶⁶ Nesse sentido, os filósofos colocam a minoria como “fórmula das multiplicidades: Minoria como figura universal, ou devir de todo o mundo. Um devir mulher de nós todos, quer sejamos masculinos ou femininos” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 5, 2012c, p. 187).

4.3 “Onde está minha vagina?”⁴⁶⁷

Claire, irmã de Fleabag, é outra personagem que a princípio se afasta de uma conduta afirmativa ao esbanjar uma espécie de culpa, herança cristã, hostilizando, por exemplo, as recorrentes corridas esportivas da irmã em um cemitério, que considera inapropriadas, acusando a irmã de estar ostentando a vida⁴⁶⁸ diante de seres enterrados que não podem mais desfrutar desta. Claire diz ainda: “mal posso esperar para ficar velha logo”⁴⁶⁹, resumo do grande medo da Fleabag, perder a juventude, perder a vida que acontece agora⁴⁷⁰.

Como dito, em escatologia *desastrante*, o linguajar de Fleabag inclui termos chulos, que induz os outros a repetir, e assim, força a irmã a dizer o nome do órgão sexual masculino diante dos mortos, prática que funciona como uma ostentação do desejo, pois ela se coloca, aparentemente, como uma mulher que vive uma sexualidade sem grandes dilemas. O cunhado Martin também tem um vocabulário escatológico e sexualmente carregado. O maior exemplo disso é na cena em que Martin, Claire, Fleabag e uma outra moça estão comendo e bebendo em um restaurante. Fleabag assim define o comportamento de Martin para a câmera: “Ele é um daqueles homens sexualmente inadequados com todo mundo (...) se disser a ele que vai ao banheiro, ele vai dizer: ‘Sim, vá no banheiro, baixe as calças que eu vou lá te comer!’”⁴⁷¹. Em uma conduta também desviante da moral, Fleabag chega a fazer uma piada desconfortante sobre chamar um cachorro para acompanhá-la na festa da irmã, na falta de um humano razoável. Nesta posse afirmativa do corpo, Fleabag mantém a prática de enviar *nudes* (solicitados ou não) a potenciais parceiros. Passa pela defesa da masturbação por Fleabag, o presente de aniversário escolhido para a irmã Claire, um vibrador comprado num *sexshop*. Dentuço, acompanhante de Fleabag na visita à loja de artigos eróticos, assistiu a tudo, bastante perturbado.

⁴⁶⁷ FLEABAG: ‘Where is my vagina?’ (*Fleabag: The Scriptures*, S01E03, p. 89).

⁴⁶⁸ “CLAIRE: ‘É muito inapropriado correr em um cemitério. Desfrutando... sua vida’” (“CLAIRE: ‘It’s really inappropriate to jog around a graveyard. Flaunting your... life’”) (*Fleabag: The Scriptures*, S01E03, p. 70).

⁴⁶⁹ “CLAIRE: ‘God, I can’t wait to be old’” (*Fleabag, the Scriptures*, S01E03, p. 71).

⁴⁷⁰ A cena no cemitério acontece no início do episódio 3, da primeira temporada.

⁴⁷¹ “He’s one of those men who is explosively sexually inappropriate with everyone (...) you could tell him you were going to pop to the loo. And he’ll say: MARTIN: ‘Yesss you pop to the loo, pull down your knickers and I will come in and FUCK YOU!’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E03, p. 76-77).

Imagem 56 – Martin tenta beijar Fleabag (20:38)



Fonte: *Frame* do episódio 3 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 57 – Claire desembulha o vibrador que ganhou de Fleabag (21:35)



Fonte: *Frame* do episódio 3 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Durante a festa da irmã, alguns eventos carecem menção. No livro do roteiro *Fleabag: The Scriptures* temos a confirmação do motivo pelo qual Fleabag saiu mais cedo da festa, assim que Martin tenta beijá-la: “Fleabag está preocupada que ela [Claire] saiba o que aconteceu”⁴⁷². Ou seja, ela tem medo de que a irmã tenha descoberto de que Martin acaba de tentar beijá-la, momento em que o *close* no rosto de Fleabag captura a completa repugnância pelo cunhado (Imagem 56). Mas Claire

⁴⁷² “*Fleabag is worried she knows what happened*” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E03, p. 96).

só percebe imediatamente a ausência da irmã, que em *desastredade* – ou em mais uma tentativa de roubo? – pegou o casaco de Claire em lugar do dela.

Depois da festa de Claire, Fleabag entrega o vibrador de presente à irmã (Imagem 57). Claire a olha com um olhar genuinamente agradecido pelo presente tão singelo, embrulhado com simplicidade, e podemos ver que os olhos dela lacrimejaram um pouco, ao sentir que a irmã se importa. O objeto escolhido demonstra muito mais uma preocupação de Fleabag com o bem-estar e o prazer da irmã, em um casamento frustrante, do que um deboche pela condição ressentida desta. Tanto que o presente é dado em um momento em que as duas ficam sozinhas por um tempo na entrada da casa de Claire, para evitar possíveis e prováveis constrangimentos da irmã com o risco da presença e do julgamento moral de outrem.

Ao dizer a paradoxal frase: “Parece terrível, obrigada”⁴⁷³, Claire demonstra simultaneamente regozijo e desconforto com o objeto. O Dentuço sai da casa de Claire, onde foi esquecido por Fleabag⁴⁷⁴ – há aqui uma escolha de não escrever que ele foi “abandonado” por Fleabag, visto que não se trata de uma criança, nem de um abandono mais grave. Tendo encontrado a saída, o convidado comete a afronta de abraçar Claire, tarefa difícil para qualquer um tendo em vista as nítidas dificuldades de contato que ela demonstra ter. No momento cômico em que percebemos que o vibrador ficou entre o abraço dos dois, vem literalmente à tona todo o constrangimento de que Claire tinha se poupado momentos antes. Tendo apresentado essas situações relevantes para a trama, passaremos para o próximo subcapítulo, que trata dos eventos corporais no quarto episódio da primeira temporada de *Fleabag*.

⁴⁷³ “CLAIRE: ‘*Sounds horrendous. Thank you*’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E03, p. 96-97).

⁴⁷⁴ Fleabag parece ter o hábito de esquecer amantes nos lugares que frequenta com eles, visto que estava esquecendo o Dentuço na festa da irmã, e mais adiante, no episódio 5, ainda na primeira temporada, ela já estava indo embora do almoço da casa do pai, esquecendo o Cara do Cu, que sai da casa depois dela.

4.4 “Sinto muito, Patricia!”⁴⁷⁵

As preocupações com o corpo viajaram com Claire para o retiro, na *necessaire* dos cremes para manter a juventude. Fleabag veio munida apenas de um único creme hidratante para rosto e corpo, mas o comportamento escatológico é parte da *desastredade*, como neste exemplo explícito, depois de ter utilizado o sanitário do quarto, que foram obrigadas a dividir. Claire abre a porta do banheiro, o cheiro a atinge

FLEABAG: Eita, melhor esperar um minuto.

CLAIRE: Meu Deus! SÉRIO, VOCÊ É PODRE POR DENTRO?

FLEABAG: Por que trouxe essas pilhas pequenas?⁴⁷⁶

Como as pilhas pequenas indicam, o presente vibratório também veio na mala de Claire, e Fleabag não perdeu nem uma oportunidade de fazer piadinhas com o dildo portátil – bem como com o pânico corporal que logo invade a irmã. O grito de um homem é ouvido com certa distância, mas vindo de algum lugar próximo, ainda não revelado: “VADIIIIAAAAAS!”. Fleabag não parece ofendida e grita de volta: “SIIIIIMM?”, ao passo que Claire teme: “vamos ser estupradas e mortas”⁴⁷⁷. Tanto os palavrões, quanto os cremes dermatológicos, quanto as necessidades fisiológicas – e principalmente a presença do dildo – lembram as irmãs que elas têm um corpo físico, mesmo quando é esperado que elas estivessem em silêncio e preocupadas com uma suposta “alma”, em um retiro espiritual. Para Preciado, com relação ao corpo, o dildo

assume o papel de um limite em movimento. (...) objeto móvel, que é possível deslocar, soltar e separar do corpo, caracterizando-se pela reversibilidade no uso, ameaça constantemente a estabilidade das operações dentro/fora, passivo/ativo, órgão natural/máquina, penetrar/cagar, oferecer/tomar... (...) O lado barato de usar e tirar o dildo desmitifica o vínculo habitualmente estabelecido entre o amor e o sexo, entre reprodução da vida e prazer. Eis aqui um objeto que se deve ferver em temperatura alta para estar bem limpo, que se pode dar de presente, jogar no lixo ou servir de peso para papéis. O amor vai embora, o amor volta, os casais sexuais vão e vêm, mas o dildo está sempre ali, como sobrevivente do amor ⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ “Sorry, Patricia!” (Fleabag: *The Scriptures*, S01E04, p. 125). Trataremos nesta subseção dos eventos relacionados ao corpo de Fleabag que ocorrem no episódio 4 da primeira temporada.

⁴⁷⁶ “Claire opens the door to the bathroom. FLEABAG: ‘Oh give it a minute’. The smell hits Claire. CLAIRE: ‘OH GOD. Seriously WHAT IS WRONG WITH YOUR INSIDES?’ FLEABAG: ‘Why did you bring the tiny BATTERIES?’” (Fleabag: *The Scriptures*, S01E04, p. 110-111).

⁴⁷⁷ “MAN: ‘SLUUUUUUUUUUUUUTS’. (...) FLEABAG (shouting back): ‘YEEESS?’ (...) CLAIRE: ‘We’re going to be raped and die’” (Fleabag: *The Scriptures*, S01E04, p. 107).

⁴⁷⁸ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 86-87.

Interessante notar como pra Preciado o dildo – esse “limite em movimento”, imagem que serve bem aos estudos deleuzeguattarianos – é tido como um objeto sobrevivente do amor, que resiste a fim de casamentos, o que se encaixa no casamento em crise de Claire e Martin e reforça como o presente de Fleabag foi muito mais que uma piada, um meio de fazer a irmã sentir algum prazer, se sentir bem, e Claire admite que funcionou: “Na verdade foi um presente ótimo. Obrigada”⁴⁷⁹.

“Literalmente, o pior pesadelo”⁴⁸⁰ de Claire, nas palavras de Fleabag, é tocar ou ser tocada por alguém. A irmã não fica confortável ao ter contato físico, o que é demonstrado em uma atividade do retiro em que as duas irmãs ficam extremamente desconfortáveis com a iminência de contato (Imagem 58). Tal evidência comprova que apesar de performar uma busca por conexão sexual em um percurso desejan- te, Fleabag tem dificuldades de se conectar, física e emocionalmente, mesmo com quem lhe é mais próximo, como a irmã. Em outra cena, um dos momentos mais intensos e hilários da série, ocorre quando as duas irmãs estão como Cinderelas limpando o chão do retiro (Imagem 59), assim como todas as outras mulheres cis – exceto a líder, claro – e deveriam ficar em silêncio pelas regras do local, mas Fleabag contesta a situação ridícula, pois elas e as demais hóspedes estão pagando para fazer faxina.

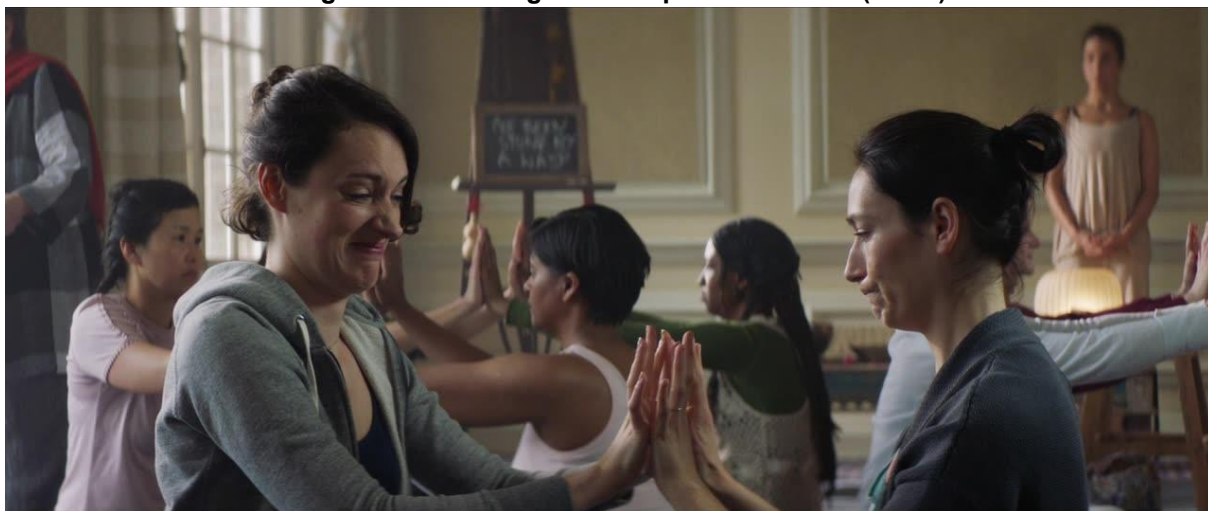
CLAIRE (sussurrando): O que é isso? Eu não faço isso nem em casa.
 FLEABAG: Ah, é muito simples. Nós os pagamos para eles nos deixarem limpar a casa deles em silêncio.
 Claire ri alto. Todos olham para ela. A risada dela de repente se transforma em choro⁴⁸¹

⁴⁷⁹ “CLAIRE: *It’s actually a really thoughtful present. Thank you*” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E04, p. 117).

⁴⁸⁰ “FLEABAG (to camera): *‘Literally her worst nightmare’*” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E04, p. 116).

⁴⁸¹ “CLAIRE (whispering): *‘What is this? I don’t even do this in my own home’*. FLEABAG: *‘Oh it’s very simple. We’ve paid them to let us clean their house in silence’*. Claire laughs loudly. Everyone looks round at her. Her laughter suddenly morphs into crying” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E04, p. 120-121).

Imagem 58 – Fleabag e Claire quase se tocam (10:50)



Fonte: *Frame* do episódio 4 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 59 – Fleabag e Claire limpam o chão do retiro (15:05)



Fonte: *Frame* do episódio 4 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Na situação ocorrida no retiro, Claire passou por um estado de catatonia⁴⁸², ou melhor, de esquizofrenia, passando de uma intensidade a outra: ela transita do riso ao choro. O silêncio do retiro é como um agente coercitivo de sobrecodificação⁴⁸³, no intuito de calar e esconder o desejo embaixo de um tapete, de preferência bem limpo.

⁴⁸² “A catatonia é ‘esse afecto é forte demais para mim’” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 5, 2012c, p. 18).

⁴⁸³ “fenômenos de centramento, unificação, totalização, integração, hierarquização, finalização, que formavam uma sobrecodificação” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 72).

Por romperem o silêncio mais uma vez, as irmãs são colocadas de castigo, como duas crianças malcriadas. Isoladas no retiro espiritual, as duas têm a oportunidade de terem conversas difíceis, que só acontecem dado o interdito da fala, ou seja, elas só são capazes de falar o que importa quando são proibidas de falar. Quando Fleabag confessa para a irmã que o marido dela, Martin, tentou beijá-la, mais um desejo que faltou com limites e prudência é revelado.

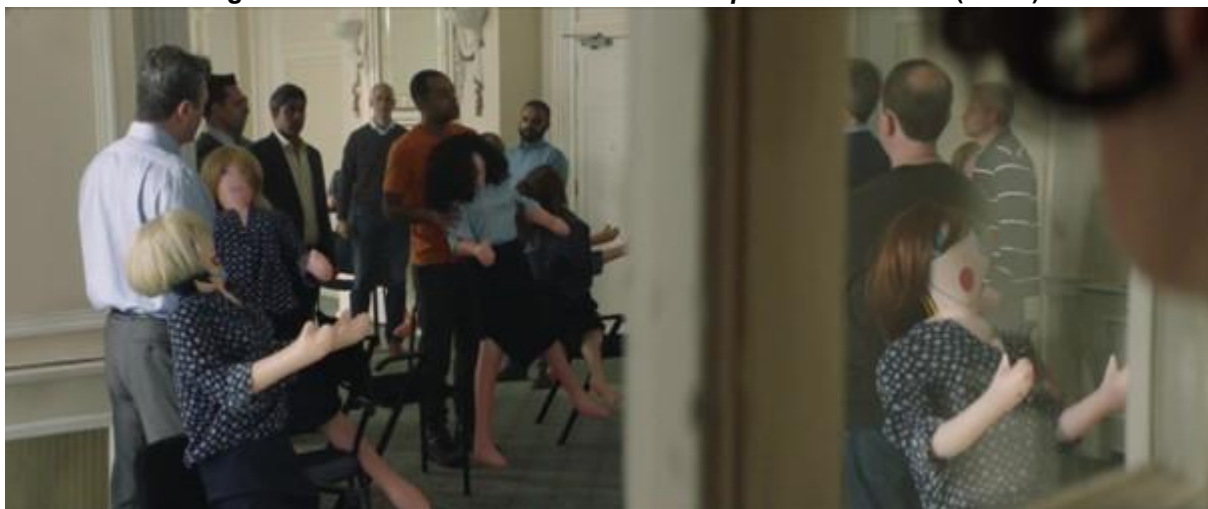
Também é revelado de onde tínhamos ouvido o palavrão gritado pelo homem no início do episódio. Fleabag escapa, cria mais uma linha de fuga em *desastredade*, para conferir o que está acontecendo ao lado, e se depara com alguns homens que não param de gritar insultos misóginos: “putas! malditas! vagabundas!”⁴⁸⁴. Ao se aproximar, descobrimos ser a prática de um *workshop* chamado *Homem Melhor (Better Man)*, no qual Fleabag reconhece o gerente bancário – o mesmo a tinha chamado de “piranha” (*slut*), em voz baixa e com toda classe do mundo, sem sair da pose, sem se levantar da mesa, sem sequer soltar a caneta, no episódio piloto. A tão chamada energia masculina, gritante e expansiva, invade um local em que supostamente se espera obter introspecção e paz, relacionado pelo senso comum ao que se espera do chamado *feminino*, contraposições dialéticas entre os gêneros construídas moral e socialmente. Os gritos que atravessam as propriedades lembram as mulheres da vulnerabilidade em que se encontram – corpos silenciosos, ainda que privilegiados – ao observar que a redoma não as protege nem dos ruídos externos. Cabe notar que, enquanto Claire está constrangida por carregar um vibrador escondido na mala, e espera-se que ela fique calada no retiro, os homens do *workshop* ao lado, em uma prática terapêutica livre de interditos, aos berros, ao ar livre e em plena luz do dia, são motivados a insultar bonecas infláveis (Imagem 60).

No mercado sexual hétero, os homens podem comprar uma cópia da totalidade do corpo feminino enquanto as mulheres devem se contentar com uma réplica do pênis. Para Teresa de Lauretis, a diferença que existe entre a “boneca inflável” e o “dildo realista” enquanto mercadorias torna explícita a assimetria “que existe entre homens e mulheres no acesso à sexualidade”⁴⁸⁵.

⁴⁸⁴ “MALE VOICE: ‘FUCKING SLUT!!!!’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E04, p. 112).

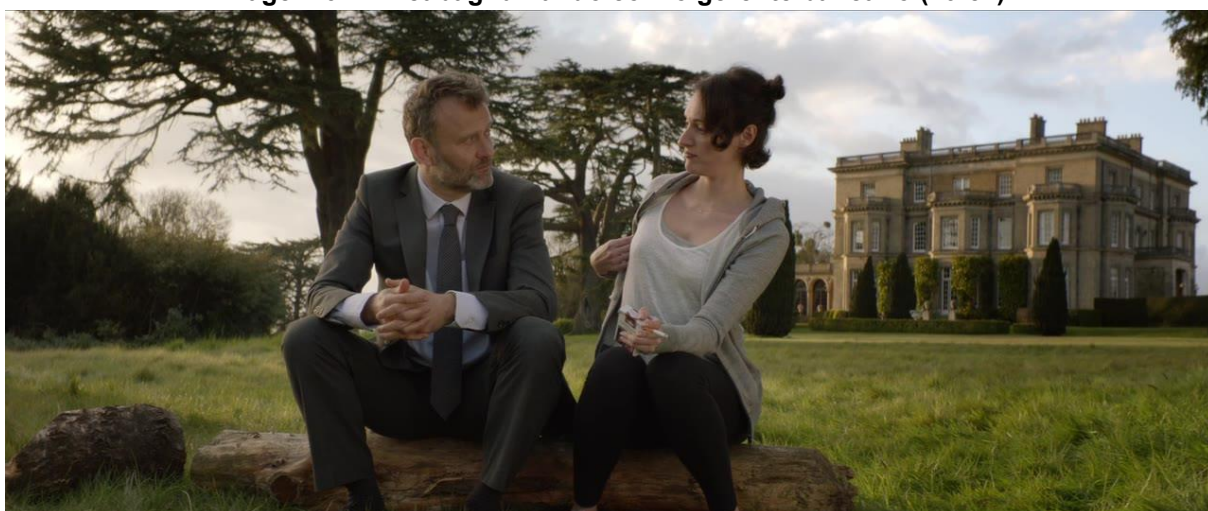
⁴⁸⁵ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 76. Ainda que agora – dizem – já existam também bonecos infláveis moldados no corpo masculino cis!

Imagem 60 – Bonecas infláveis no *workshop Homem Melhor* (09:43)



Fonte: *Frame* do episódio 4 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 61 – Fleabag fumando com o gerente bancário (20:57)



Fonte: *Frame* do episódio 4 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Na condição passiva de dildo inanimado de corpo inteiro, a boneca inflável Patricia fora obrigada a receber comentários repugnantes dos homens presentes, como por exemplo: “sua vagabunda estúpida”⁴⁸⁶, seguidos apenas pelo uníssonos pedido de desculpas, solicitado pelo instrutor: “Sinto muito, Patricia!”⁴⁸⁷. Ao final do dia, os homens estão liberados do *workshop* e Fleabag avista o gerente bancário segurando a boneca inflável – que mais cedo tinha “representado” as mulheres em uma dessas práticas, uma simulação de ambiente corporativo.

⁴⁸⁶ “FRANK: ‘SLUT you FUCKING STUPID SLUT’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E04, p. 114).

⁴⁸⁷ “EVERYONE: ‘Sorry, Patricia!’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E04, p. 125).

O gerente bancário e Fleabag têm então um improvável bom encontro, afirmativo. Ele confessa a Fleabag porque foi ao *workshop*: “toquei os seios de uma colega”⁴⁸⁸, ao que Fleabag, calada, faz um gesto oferecendo-lhe os seios, ao que o homem agradece e resiste, só aceitando um cigarro (Imagem 61). O desejo de ambos gangrenou, o que os levou até ali. O toque (não consensual) causa problemas, invade outro corpo, parte de um desejo que necrosou. Apesar de ter cometido um deslize grave, pois “pessoas erram”, ele deseja afetos alegres, como sugere Espinosa, diz que quer fazer a esposa se sentir bem, e manifestação desses afetos alegres passa pelo corpo, desejos que o impulsionaram a buscar ser um *Homem Melhor*:

Quero voltar para casa. Quero abraçar minha esposa. Quero proteger meus filhos. Quero seguir em frente. Quero me desculpar... com todos. Quero ir ao teatro. Quero tirar os copos limpos da máquina de lavar e colocá-los no armário... E na manhã seguinte, quero ver minha esposa beber neles. E quero fazê-la se sentir bem⁴⁸⁹.

Diante de tão comovente relato, e ainda subordinada aos estereótipos de gênero *falar* e *calar* instituídos socialmente, Fleabag só confessa um desejo triste: “Eu só quero chorar... o tempo todo”⁴⁹⁰. De volta ao quarto, Claire já está deitada para dormir e Fleabag se deita na cama em que está a irmã. Após um breve momento de tensão ao esperarmos pela reação dela ao contato inesperado, Claire também segura o braço da irmã⁴⁹¹, tenra. Fleabag olha para a câmera e sorri, mais uma vez. A partir desse contato corporal tão difícil para as irmãs⁴⁹², as duas se conectam nessa cena sem nenhuma palavra e sem trilha sonora, apenas ao som de Fleabag tentando não acordar a irmã, um momento de carinho fraternal⁴⁹³ inédito. Visto que no episódio piloto da série as irmãs tentam se abraçar e se machucam, e a dificuldade de ambas em estabelecer o toque, a cena se torna particular e plasticamente bonita.

⁴⁸⁸ “BANK MANAGER: ‘I touched a colleague’s breast’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E04, p. 126).

⁴⁸⁹ 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’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E04, p. 126).

⁴⁹⁰ “FLEABAG: ‘I just want to cry... all the time’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E04, p. 126).

⁴⁹¹ A cena é bastante escura, pois o quarto à noite está com as luzes apagadas, o que dificulta a visualização das sutilezas. Pode ser que Claire tenha ficado à vontade para segurar a mão da irmã, justamente por não serem vistas por ninguém no escuro.

⁴⁹² como visto na Imagem 57, em que as mãos das irmãs, fazendo caretas, quase se encostam.

⁴⁹³ Aqui a palavra fraternal não nos parece suficiente, gostaríamos de termo melhor para o laço.

4.5 “Onde está a cabeça dela?”⁴⁹⁴

O quinto episódio da primeira temporada inicia com Fleabag novamente seminua, no mastologista⁴⁹⁵ (Imagem 62). Ela nos admite olhando para a câmera que “no fim das contas, é bom ser tocada”⁴⁹⁶, embora o médico afirme não compartilhar dessa sensação, que ela insiste em sexualizar – e em fazer piadas a respeito.

FLEABAG: Deve ter ficado ansioso para ver a Claire. Ainda mais para tocar, se é que me entende. Desculpe, é que existem empregos piores.

MASTOLOGISTA: Olhe... Verifico se há nódulos cancerígenos em glândulas mamárias. Agora, qualquer... prazer vindo disso é inteiramente dependente se estou ou não prestes a salvar sua vida. Pode vestir suas roupas⁴⁹⁷.

Imagem 62 – Fleabag examinada pelo mastologista (00:07)



Fonte: *Frame* do episódio 5 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

⁴⁹⁴ “CLAIRE: ‘Where’s her head?’ FLEABAG: ‘She’s got your boobs. She doesn’t need one’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E05, p. 142). Esta pergunta foi um comentário de Claire ao devolver a estatueta para o estúdio da madrastra, suspeitando de que estivesse incompleta, ao que Fleabag responde: “Ela não precisa de uma [cabeça]. Ela tem seus peitos”. Nesta seção trabalhamos o episódio 5 da primeira temporada, no qual acontece essa cena.

⁴⁹⁵ O “doutor” (creditado apenas como *Doctor*, no original) é chamado Dr. Samuels no episódio.

⁴⁹⁶ “FLEABAG: ‘at the end of the day it’s nice to be touched’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E05, p. 132).

⁴⁹⁷ “FLEABAG: ‘Bet you look forward to seeing Claire. A LOT more to touch, if you know what I mean. (...) I’m sorry. It’s – just – there are worse jobs’. DOCTOR: ‘Look... I check for cancerous lumps in mammary glands. Any pleasure I derive from that is entirely dependent upon whether or not I am about to save your life. (...) You can put your clothes back on’” (*Fleabag: The Scriptures* S01E05, p. 132).

Fleabag anseia tanto por usar o corpo que até uma consulta médica é motivo de regozijo pela oportunidade de ser tocada. É o desejo escancarado – e encarnado – em lugares totalmente interditos. A visita ao mastologista foi mais uma intervenção do pai, para quem cuidar das filhas é se preocupar, neste caso com a saúde delas, como medida preventiva, visto que a mãe delas morreu de câncer de mama. Quando encontram o pai, ele assim pergunta sobre a consulta: “Vocês duas parecem... muito bem e saudáveis... eles estão felizes?”⁴⁹⁸. Nesta sentença – parecida com a frase do médico, e que também poderia ser de Espinosa – o pai mais uma vez relaciona diretamente a saúde física, o bem-estar do corpo, com a felicidade, a alegria. Nessa lógica, um corpo saudável deveria ser supostamente pleno e feliz. Irônica, Fleabag ri dessa suposição do pai.

No almoço em homenagem à mãe delas, o tema do toque é levantado pela madrastra ao falar sobre a *Sexposição* que está *organizando*, ao fazer uma categorização generalista: “é o que todos os humanos querem... serem amados... e tocados”⁴⁹⁹ – ao que reaparece o breve *flashback* das calças de um homem sendo abertas por mãos femininas, trabalhado no capítulo sobre memória. Notamos ainda, quando o assunto à mesa passa ser a iminente mudança profissional de Claire para a Finlândia, como a família é mais uma instituição cerceadora de desejos, pois Martin diz que não seria justo com Jake, filho biológico apenas dele, e obcecado por Claire.

Outra camada de desejo é disposta nessa relação com o enteado de Claire, Jake, menor de idade, que, como vimos, parece ser de desejo *gangrenante*, uma obsessão com contornos incestuosos, sendo o desejo incestuoso, edipiano, necrosante e despótico. Prova disso é o *flashback* já mencionado do menino tentando entrar na banheira para tomar banho com a madrastra dele, Claire⁵⁰⁰. Com efeito, o *incesto esquizo* parece ter menor peso que o *incesto edipiano*, para Deleuze e Guattari, visto que o “*incesto esquizo*, o incesto com a irmã que se opõe ao incesto edipiano, o incesto que é prova de uma sexualidade não humana enquanto devir animal”⁵⁰¹. Tal imagem foi elaborada magistralmente por Kafka, no clássico *A*

⁴⁹⁸ “DAD: ‘You’re both Looking... very good and healthy and... They’re happy’” (*Fleabag: The Scriptures* S01E05, p. 137-138).

⁴⁹⁹ “GODMOTHER: ‘It’s really all that humans want. Is to be loved. And to be touched’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E05, p. 149).

⁵⁰⁰ A imagem de Harry e Claire consta no primeiro capítulo da tese, no subcapítulo sobre família.

⁵⁰¹ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka - Para uma literatura menor*, 2003, p. 37.

Metamorfose, que escreveu em 1915. Certa manhã o caixeiro viajante Gregor Sansa acordou com o corpo em *devir inseto* – e nessa imagem a repugnância do *devir incesto* é camuflada pela couraça do animal.

A proposta da *Sexposição*, segundo a madrastra, é realizar uma jornada pela vida física e sexual da artista, que expõe, inclusive, alguns *nudes* (de maneira análoga à prática de *Fleabag*, em um jogo de semelhança, mas diferença, já discutido). O pai de *Fleabag* tentou falar sobre o incômodo que sentiu ao servir de modelo vivo para as experimentações corporais da noiva, porém, enquanto gagueja, foi interrompido a cada meia palavra picotada, tanto pela madrastra quanto por outras interferências, como uma bandeja que cai.

Em um desejo destrutivo, a madrastra não consegue disfarçar a alegria que sente diante da reunião para relembrar a esposa falecida do marido, mãe de *Fleabag* e Claire: “É um dia triste. Muito, muito triste. Vou pegar o espumante!”⁵⁰². O intuito da madrastra é maléfico, em mais uma competição com *Fleabag*, que na ocasião leva como acompanhante o Cara do Cu⁵⁰³. A madrastra então quer mostrar que também é desejada e diminuir a importância dos encontros da enteada, flertando com o rapaz. Aqui mais uma vez devemos atentar para não cair no clichê da rivalidade feminina.

Antes de irem embora, a madrastra repete em tom de crítica a *Fleabag*, como o pai havia lhe dito em tentativa frustrada de piada, no episódio piloto, com intenção de ofendê-la: “Seu pai e eu dizemos que quando você bebe, você fica parecida com sua mãe”⁵⁰⁴. A provocação inspira em *Fleabag* o impulso de outro tipo de toque. O desejo conflitante de ambas, como se disputassem o amor do mesmo homem que ocupa simultaneamente os lugares de pai e marido, gangrena, e as leva à agressão física:

⁵⁰² “GODMOTHER: ‘It’s a sad day. A sad, sad day. (...) I’ll get the champagne’ (*Fleabag: The Scriptures*, S01E05, p. 135).

⁵⁰³ E mais uma vez *Fleabag* quase esquece o acompanhante ao sair, dessa vez na casa do pai, como quase esqueceu o Dentuço no aniversário de Claire, no episódio 3 da primeira temporada.

⁵⁰⁴ “GODMOTHER: ‘Your father and I often say, when you’ve had a few drinks you’re so like your mother’ (*Fleabag: The Scriptures*, S01E05, p. 155).

Fleabag empurra a Madrinha com força. A madrinha é jogada para trás dos casacos, mas recupera o equilíbrio e dá um tapa na bochecha de Fleabag. As duas estão chocadas. Fleabag respira fundo. Elas percebem que papai está assistindo, aterrorizado⁵⁰⁵.

No entanto, dissonante de toda essa violência entre madrastra e enteada, ao final do episódio, Claire avisa ao pai e aos familiares: “não vou te beijar, pois provavelmente estou muito doente”⁵⁰⁶, artimanha para evitar contatos indesejados. Já à frente da casa, ela tira a estatueta⁵⁰⁷ da bolsa e a entrega à Fleabag, tendo desistido de devolvê-la às escondidas ao ateliê da madrastra. As duas, cúmplices do novo roubo, por um momento restabelecem uma conexão afectiva afirmativa, que então estava abalada pela revelação de Fleabag de que Martin tentou beijá-la, e as irmãs, finalmente, conseguem se abraçar ternamente (Imagem 63).

Imagem 63 – Fleabag e Claire se abraçam (21:41)



Fonte: *Frame* do episódio 5 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

⁵⁰⁵ ‘Fleabag pushes Godmother hard. Godmother is knocked backwards into the coats but regains her balance and slaps Fleabag right across the cheek. They are both shocked. Fleabag takes a deep breath. They realise Dad is watching, terrified’ (Fleabag: The Scriptures, S01E05, p. 155-156).

⁵⁰⁶ “CLAIRE: ‘I’m not going to kiss you because I’m probably very ill’ (Fleabag: The Scriptures, S01E05, p. 156).

⁵⁰⁷ O percurso da estatueta na trama é elaborado no subcapítulo sobre escultura.

4.6 “Onde está meu pênis?”⁵⁰⁸

No último episódio da primeira temporada, *Fleabag* novamente descreve com distanciamento uma cena na qual ela está envolvida sexualmente⁵⁰⁹, como se estivesse falando de outro corpo, ou do corpo da atriz em cena. Enquanto performava diante das investidas do parceiro da vez, ela fazia caras de desconforto, mas se sentia na obrigação de manter as aparências: “continue sensual”⁵¹⁰, dizia para a câmera e para si mesma durante o ato. A relação mostrada difere dos clichês de filmes pornô *mainstream* e falocêntricos⁵¹¹, em que o objetivo final das cenas é o gozo masculino, pois, fazendo rizoma com o real, é mais próxima do que pode acontecer na realidade e não na ficção: o final da cena não é feliz, visto que apesar de todos os esforços envolvidos, o homem perde a ereção. Corta para a próxima cena. Logo, a madrastra apresenta a *Sexposição* com um discurso excessivamente afirmativo sobre sexo:

esta *Sexposição* não é sobre deixá-los excitados, é sobre a beleza do sexo, e como ele nos aproxima. Como ele excita e conecta, como abre a mente das pessoas. Afinal, sexo nos trouxe aqui. Sexo traz vida. (...) Não acredito que todos pensem em sexo quando veem um corpo nu. Acredito que pensam sobre sua mente, seu corpo e seu poder. E é sobre isso que esta exposição realmente se trata... de poder⁵¹².

Devemos desconfiar de discursos excessivamente afirmativos – bem como desconfiamos do pai de *Fleabag* quando ele afirma que “merece ser feliz”. Tal discurso da madrastra cultua o poder, logo, se torna despótico. Para Preciado, “é hora de deixar de estudar e de descrever o sexo como parte da história natural das sociedades humanas”⁵¹³. O filósofo assim define a prática sexual:

⁵⁰⁸ “HARRY: (...) ‘Where’s my penis?’” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E06, p. 176).

⁵⁰⁹ Assim como o episódio anterior se inicia com o mastologista examinando os seios de *Fleabag*, ainda que a título de consulta médica e totalmente profissional, o último episódio da primeira temporada se inicia com o Cara do Cu repetindo sobre os seios dela, excitado: “eles são tão pequenos” (“ARSEHOLE GUY: ‘They’re so fucking tiny’”. *Fleabag: The Scriptures*, S01E06, p. 163).

⁵¹⁰ “FLEABAG (to camera): ‘Always stay sexy’” (*Fleabag, the Scriptures*, S01E06, p. 163).

⁵¹¹ Há cinemas pornô feministas, e talvez o mais conhecido entre eles seja o da realizadora Erika Lust, que no TEDTalk *It’s time for porn to change* proclama: “é hora de o pornô mudar!”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Z9LaQtfpP_8. Acesso em: 30. jun. 2024.

⁵¹² “This sexhibition isn’t about me trying to get you all aroused. It’s about the beauty of sex. And how it brings us all together. How it excites and connects, how it opens people’s minds. After all, sex got us all here. Sex... brings... life. (...) I don’t believe people always think about sex when they see a naked body. I believe they think about their own minds, their own bodies and their own power. And that’s what this show is really about. It’s about power” (*Fleabag: The Scriptures*, S01E06, p. 169-170).

⁵¹³ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 23-25.

O sexo é uma tecnologia de dominação heterossocial que reduz o corpo a zonas erógenas em função de uma distribuição assimétrica de poder entre os gêneros (feminino/masculino), fazendo coincidir certos afectos com determinados órgãos, certas sensações com determinadas reações anatômicas⁵¹⁴.

Cabe destacar aqui o caráter de dominação de corpos, o que complexifica a noção de sexo, na perspectiva heteronormativa da madrasta, para quem “sexo traz vida”, relacionando a reprodução como condição primordial do sexo. Preciado contrasta essa visão ao reforçar que “a heterossexualidade é uma tecnologia social e não uma origem natural fundadora”⁵¹⁵ e interliga essa nomenclatura biologizante à um problema edipiano, que Deleuze e Guattari contra-atacam em *O Anti Édipo*: “maldição da geração ‘natural’ que parece dominar Édipo (reprodução uterina que encadeia o homem à filiação de Eva e, portanto, à culpa e à identidade)”⁵¹⁶. É preciso repensar definições arcaicas de práticas sexuais. Com efeito, *Fleabag* irá apresentar evidências de não compactualidade com a condição heterossexual, quando mais tarde Belinda lhe pergunta: “Você é lésbica?”, ao que responde, misteriosa “não estritamente”⁵¹⁷.

A arte da madrasta causa sensações no acompanhante de *Fleabag* – e como a criadora Phoebe Waller-Bridge adora deixar dúvidas sobre a orientação sexual dos personagens no ar, que afinal de contas pode sempre ser uma sexualidade fluida – ele pergunta: “É estranho que eu esteja com água na boca?”⁵¹⁸, ao olhar para a obra conhecida como o “quadro de pênis” (*wall of cocks*) (Imagem 64).

⁵¹⁴ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 23-25.

⁵¹⁵ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 30.

⁵¹⁶ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 193.

⁵¹⁷ “BELINDA: ‘Are you a lesbian?’ FLEABAG: ‘Not strictly’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E03, p. 296. A conversa com Belinda acontece no terceiro episódio da segunda temporada.

⁵¹⁸ “ARSEHOLE GUY (looking at the wall): ‘Is it weird that my mouth’s watering?’ (*Fleabag: The Scriptures*, S01E06, p. 170).

Imagem 64 – O “quadro de pênis” (*wall of cocks*) na *Sexposição* (06:18)



Fonte: *Frame* do episódio 6 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Imagem 65 – Harry confuso com estátua do Harry castrado (09:14)



Fonte: *Frame* do episódio 6 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Logo mais o Cara do Cu confessa para Fleabag estar apaixonado, porém não por ela, mas por outra moça. Ainda que ela afirme não sentir nada por ele, o sentimento de ser desprezada a afeta. A rejeição é um conceito de procedência questionável, dada a natureza nômade e não pivotante dos desejos. É difícil ou impossível mapear o desejo, os rizomas do desejo são incontroláveis. Logo depois da despedida, Fleabag reencontra o ex-namorado Harry na *Sexposição*, agora acompanhado pela nova namorada, Elaine (Kae Alexander). Na situação, o desejo, somado ao afecto triste de ter sido rejeitada, coloca Fleabag em uma posição constrangedora e até humilhante ao perguntar a ele, em mais uma fala provocativa e

sexualmente inapropriada: “Você ainda se masturba pensando em mim?”⁵¹⁹, ao que Harry nega candidamente.

O “quadro de pênis” permitiu na ocasião piadas como a da madrastra que pergunta: “Já achou seu pai?”⁵²⁰ – não fisicamente, no local do evento, mas entre os demais órgãos esculpidos – ao que Fleabag escolhe um – terá sido uma escolha aleatória? – e aponta. Harry, ex-namorado de Fleabag, se confronta com uma escultura dele em tamanho real, porém castrada (Imagem 65), e então pergunta: “Onde está meu pênis?”, ao que Fleabag responde: “Está naquele corredor, o segundo à esquerda”⁵²¹. Essas brincadeiras envolvendo órgãos genitais remetem à cena do *sexshop*, ocorrida no terceiro episódio da primeira temporada, em que Dentuço fica empolgado ao ver um *sex toy*, uma vagina de borracha à venda no local (Imagem 66).

DENTUÇO: Você deveria levar uma dessas.
 FLEABAG: Uma vagina?
 DENTUÇO: Sim.
 FLEABAG: Eu já tenho uma.
 DENTUÇO: Sério? Você tem... Você tem uma?
 FLEABAG: Levo para todo canto.
 DENTUÇO: Está mentindo! Não está com uma agora, né?
 FLEABAG (para a câmera): Nunca vai entender.
 DENTUÇO: Onde?
 FLEABAG: Onde está minha vagina?
 DENTUÇO: Sim.
 FLEABAG: Onde ela está?
 DENTUÇO: Sim.
 FLEABAG: Ah, você me pegou!
 Não carrego uma vagina comigo, seria muito vulgar.
 FLEABAG (para a câmera): Não entendeu.⁵²²

⁵¹⁹ “FLEABAG (cheeky): ‘Hey, do you still wank about me sometimes?’” (Fleabag: The Scriptures, S01E06, p. 176).

⁵²⁰ “GODMOTHER: ‘Have you found your father yet?’ (she gestures to the wall of cocks)” (Fleabag: The Scriptures, S01E06, p. 171).

⁵²¹ “HARRY: (...) ‘Where’s my penis?’ FLEABAG: ‘Oh it’s on the wall over there (looking to the wall of cocks) Second from the left’” (Fleabag: The Scriptures, S01E06, p. 176).

⁵²² “BUS RODENT: ‘You should totally get one of those’. FLEABAG: ‘A vagina?’ BUS RODENT: ‘Yah!’ FLEABAG: ‘Ah I’ve already got one’. BUS RODENT: ‘Really...you’ve got one?’ FLEABAG: ‘I take it with me everywhere’. BUS RODENT: ‘No you lie! You do not have one on you now...?’ FLEABAG (to camera): ‘Never gonna get it’. BUS RODENT: ‘Where?’ FLEABAG: ‘Where is my vagina?’ BUS RODENT: ‘Yeah!’ FLEABAG: ‘Where is my vagina?’ BUS RODENT: ‘Yeah!’ FLEABAG: ‘Ah you got me! I don’t carry a vagina around with me! That would be way too provocative’. FLEABAG (to camera): ‘Didn’t get it’” (Fleabag: The Scriptures, S01E03, p. 88-89).

Imagem 66 – Fleabag em um sexshop (14:39)



Fonte: Frame do episódio 3 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

A vagina de borracha vendida no *sexshop* funciona como um dildo, visto que ser dildo não é exclusividade do pênis. No *Manifesto Contrassexual*, Paul Preciado desenvolve o conceito de *contrassexualidade* e para tanto elabora um estudo que envolve a definição e o uso de dildos: “o tabu do dildo consiste em proibir que um corpo feminino possa ter um clitóris ou alguma outra parte genital externa que visualmente possa passar por uma espécie de ‘pênis’”⁵²³. Nesse sentido, “o dildo se revela, assim, como mais um instrumento entre outras máquinas orgânicas e inorgânicas (as mãos, os chicotes, os pênis, os cintos de castidade, os preservativos, as línguas, etc.) e não simplesmente como a réplica de um único membro”⁵²⁴.

Cabe reforçar que diante dos dildos que na série aparecem como vibradores (o presente de Fleabag a Claire) e como as réplicas prostáticas de regiões pélvicas (como o “quadro de pênis” expostas na *Sexposição* da madrastra), tais próteses, como nas palavras de Preciado, não devem “compensar fantasmagoricamente uma falta”

que certas teologias e certas formas de psicanálise compartilham, gostaria de nos convencer de que falta alguma coisa a todos nós (...). Não nos falta nada. Deleuze e Guattari já haviam dito isso. Não nos falta nem o pênis nem os seios. O corpo já é um território pelo qual órgãos múltiplos e identidades diversas cruzam⁵²⁵

⁵²³ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p.144.

⁵²⁴ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p.79.

⁵²⁵ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 208-209.

Ambas as piadas – “Onde está meu pênis?” e “Onde está a minha vagina?” – provocam o questionamento quanto às diferenças e semelhanças de reprodução de partes do corpo fragmentadas, tanto na galeria de arte quanto no *sexshop*. Na primeira, ligada a um *voyeurismo* camuflado em uma roupagem de apreciação artística, e na segunda, ligada a usos práticos de objetos simulacros de partes do corpo, possibilitados pelo capitalismo.

O convite da madrastra quando diz ao público “deixem suas genitais na porta e tragam suas mentes para estas peças” é passível de críticas e de desconfiança, pois propõe não apenas uma fragmentação estética dos corpos, mas uma separação dialética entre corpo e mente, ao passo que “qualquer coisa é corpo e espírito, simultaneamente”⁵²⁶, como destaca Deleuze em *Espinoza e os Signos*. O desejo pode nos alocar entre afetos tristes que diminuem nossa potência de agir. Ao ser confrontada pela irmã, ao final do episódio, Fleabag constrói uma das declarações mais cheias da palavra *fuck* – e de desejo transbordante – da história do audiovisual:

Eu também me *fodi* de grana. E eu *fodi* minha família. E eu *fodi* minha amiga *fodendo* com o namorado dela’. Fleabag ri. FLEABAG (começando a chorar): ‘E às vezes gostaria de não saber que *foder* existe. E sei que meu corpo, agora, é a única coisa que me resta, e quando ele ficar velho também posso matá-lo. E de alguma forma não há nada pior... do que alguém que não queira me *foder*. Eu *fodo* qualquer coisa. Exceto quando estava no seu escritório, eu realmente não estava tentando fazer sexo, eu estava... Sabe, ou todo mundo se sente um pouco assim e simplesmente não falam sobre isso, ou eu estou completamente sozinha... o que é de *foder*’⁵²⁷

Esse monólogo de Fleabag – que vai do riso irônico ao choro – corrobora como o corpo para ela é o mais importante, “a única coisa que me resta”, e reafirma uma atitude, talvez não tão afirmativa, visto que o desejo a levou a lugares necrosantes, mas focada na vida na Terra e neste corpo presente. Nem mesmo uma amizade freia

⁵²⁶ DELEUZE. *Espinoza e os signos*, 1970, p. 74.

⁵²⁷ “FLEABAG: ‘I also fucked it into liquidation. And I fucked up my family. And I fucked my friend by fucking her boyfriend’. Fleabag laughs. FLEABAG (starting to cry): And sometimes I wish I didn’t even know that ‘fucking’ existed. And that I know that my body, as it is now, really is the only thing I have left and when that gets old and unfuckable I might as well just kill it. And somehow there isn’t anything worse than someone who doesn’t want to fuck me... That I fuck everything, except for when I was, in your office... I really wasn’t trying to... I was... Either everyone feels like this a little bit and they’re just not talking about it... Or I am completely fucking alone. Which isn’t fucking funny” (Fleabag: The Scriptures, S01E06, p. 189-190). Optamos por mudar a última frase “o que não é nada engraçado” para a expressão coloquial “o que é de foder”, para não perder a repetição do termo *fuck* (foder), presente no original em inglês.

este desejo, pois a protagonista *fodeu* até com o namorado da então melhor amiga Boo – que, ao menos, morreu sem saber ter sido Fleabag a “outra pessoa” com quem o namorado dormiu. Como Martin a acusa: “Você transaria com qualquer coisa, não é?”⁵²⁸, e o desfecho sinistro dessa traição é um dos lugares terríveis aonde o desejo a levou. Ocorreu tal desarranjo porque sobrou desejo e faltou prudência a Fleabag para minimamente organizá-lo ou canalizá-lo para encontros afirmativos: o excesso do desejo ultrapassa o CsO e provoca caos.

Importante notar que a estética dos perfis de *Fleabag* desvia-se do *belezismo* despótico de muitas produções, e nesse sentido, foge do culto à perfeição e beleza⁵²⁹ hollywoodianas. Ainda que as personagens centrais na série tenham corpos que se encaixam em um padrão socialmente endossado – a tríade principal Fleabag, Claire e Boo são magras e brancas⁵³⁰ e em grande parte das cenas podem ser percebidas pelo senso comum como mulheres bonitas, em especial no velório da mãe de Fleabag – os rostos delas não são muito muito maquiados nem retocados digitalmente, são mantidas expressões faciais próximas às de pessoas reais, não televisivas. Assim, ao final deste episódio que fecha a primeira temporada, há um *flashback* de Boo, chorando muito, seu rosto é mostrado em primeiro plano (Imagem 67), inchado, vermelho, amassado, exibindo marcas de expressão vincadas e dentes desalinhados.

⁵²⁸ “MARTIN: ‘You’d fuck anything wouldn’t you’ (*Fleabag: The Scriptures*, S01E03, p. 95).

⁵²⁹ “É divertido buscar a feiura, porque a feiura é mais interessante que a beleza. A beleza frequentemente é entediante”, como afirmou o escritor italiano Umberto Eco, autor do livro *História Da Feiura*. Em “Feiúra é mais divertida que beleza”, diz Umberto Eco. 11/10/2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u336030.shtml>. Acesso em: 28. jan. 2024.

⁵³⁰ Além do núcleo principal há uma diversidade racial ou étnica considerável dentro do *socius* ficcional da série, inclusive em posições sociais de destaque, como o advogado (Ray Fearon) e o mastologista (Christopher Colquhoun). Ainda que a maioria deles sejam coadjuvantes, há personagens negros ao longo de toda a série, como o namorado de Boo, Jack (Anthony Welsh); alguns clientes no Café, entre eles o que pluga múltiplos equipamentos eletrônicos (no episódio piloto, que também conta com a breve aparição, ou *cameo*, de Barack Obama, no computador de Fleabag); alguns passageiros no metrô; a funcionária do *sexshop* (London Hughes); a recepcionista do retiro (Camilla Roholm), entre outras participantes das práticas espirituais; o líder do *workshop Better Man* (Ben Bailey Smith); a colega de trabalho de Claire, Sylvia (Nicola Alexis); o cabeleireiro Anthony (Kadiff Kirwan); convidados e funcionários no casamento do pai e outros na *Sexposição* da madrastra, além de fiéis na Igreja e Pam (Jo Martin), ajudante que aparece na segunda temporada e tem momentos marcantes como quando grita para o padre que “deu ruim” com os *cupcakes* na festa: “A CUPCAKE SITUATION!” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 272). A prática de selecionar um elenco com diversidades biotípicas é algo de certa maneira recorrente apenas em produções audiovisuais recentes, lançadas há menos de uma década. Produções *mainstream* que geralmente datam de duas ou mais décadas atrás tendem a invisibilizar ou a exotizar outros corpos que não sejam brancos. Os exemplos audiovisuais de tal invisibilização pipocam e renderiam outras teses, e por não serem parte das temáticas principais deste trabalho é que aparecem aqui apenas como nota de rodapé.

Imagem 67 – O rosto de Boo chorando, em primeiro plano (15:28)



Fonte: *Frame* do episódio 6 da primeira temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

4.7 “Parabéns, seus idiotas!”⁵³¹

A transição entre as temporadas é marcada por algumas inversões, tanto comportamentais quanto estéticas. Entre as duas temporadas ocorre uma pausa como processo⁵³², durante pouco mais de um ano: “371 dias, 19 horas e 26 minutos depois”, como aparece escrito na tela do primeiro episódio da segunda temporada. *Fleabag* devem nômade, indomável, e a parada é apenas momentânea. Na parada deleuziana se atinge mais velocidade afirmativa e ela então faz progressos ao se afastar da velocidade negativa que a impelia a situações necrosantes, ou seja, advindas de um desejo que gangrenou ou necrosou, diminuindo a potência de viver.

Durante a segunda temporada, *Fleabag* quase se desnuda em poucas situações, especialmente se comparadas às inúmeras situações da primeira, e mantendo a proposta da série, a personagem continua a ser filmada de costas, vestida com peças íntimas ou coberta por lençóis. Sinais corporais se manifestam desde o primeiro corte, com o perdão do trocadilho. *Fleabag* é mostrada diante de um espelho, com o nariz sangrando. A protagonista está em abstinência sexual, mas o desejo a atravessa. No jantar de noivado do pai de *Fleabag*, um banquete regado a vinho, ela é convidada a outro tipo de excesso, etílico, mas o comportamento *desastrante* é surpreendente – sendo o elemento surpresa, paradoxalmente, a única constância de

⁵³¹ “MARTIN (to Dad and Godmother): CONGRATULATIONS YOU ASSHOLES!” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E01, p. 202). Assim Martin parabeniza o sogro e a noiva dele.

⁵³² “Imobilidade e velocidade, catatonia e precipitação, a pausa como processo” são mencionados como traços do nômade (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 5, 2012c, p 55).

Fleabag. Ela mantém, até certo ponto, a compostura diante dos familiares e de Padre Gato, a quem é apresentada e com quem compartilha um afeto intenso e instantâneo. Na ocasião, Claire e Martin passam por uma castração autoimposta, ao performar uma sobriedade voluntária – até que a trapaça de Martin é revelada, ao ser visto por Fleabag enquanto sorve um copo de bebida de uma bandeja, às escondidas. Martin – em mais um rizoma com o comportamento de Fleabag – se horroriza e não esconde o pavor ao lembrar que padres não podem sequer praticar onanismo. Padre Gato acaba por confessar a ironia de ter um irmão pedófilo, sendo a pedofilia outra parafilia – assim como o incesto e em níveis menos graves, o alcoolismo – ligada a um desejo necrosado. O padre também assume que tem pais alcoólatras⁵³³.

Outros tabus corporais seminais são colocados à mesa durante o jantar. Claire sofre um aborto espontâneo no banheiro do restaurante, e a partir disso, não só ela, como todo mundo vai sangrar. Fleabag assume o aborto como sendo dela – situação que desperta afetos intensos – e uma coreografia de luta se instaura no jantar:

FLEABAG: 'Sou teimosa e por alguma razão inexplicável eu prefiro ficar aqui e fazer uma festa passivo-agressiva'. (...) Vou lidar com isto da minha maneira insana, irracional, e ANAL, se estiver tudo bem'.

MARTIN provoca: 'Provavelmente foi melhor assim (...) É como se fosse um peixinho dourado que pula fora do aquário. Se ele não queria estar lá, algo não estava certo (...) A escolha é da criança se ela quer abandonar o navio, certo?'

Fleabag se vira para Martin e lhe dá um soco bem no rosto. O pai e Claire gritam. O Padre se levanta. Fleabag vai bater nele novamente. Martin bloqueia e acidentalmente bate nela. O Padre avança para impedi-la de cair, mas é atingido no rosto pela cabeça dela. (...) A Garçonete Carente está se aproxima de Martin, que está curvado: Ela toca as costas de Martin, o que o faz pular, e ele se vira, acertando a cara dela (tradução nossa)⁵³⁴.

⁵³³ "PRIEST: 'Oh fun! My parents were alcoholics!'" (*Fleabag: The Scriptures*, S02E01, p. 207).

⁵³⁴ "FLEABAG: 'I'm stubborn and for some inexplicable reason I would rather stay here and have a passive-aggressive party'. (...) I'll just deal with this in my own insane, irrational, anal way if that's Ok'. MARTIN: 'It's probably for the best. (...) It's like a goldfish out the bowl sort of thing. If it didn't want to be in there, it didn't want to be in there. Something wasn't right. (...) It's the kid's choice if it wants to jump ship right?' Fleabag turns to Martin and punches him square in the face. There is a scream from Dad and Claire. Priest stands up. Fleabag goes to hit him again. Martin blocks it and accidentally hits her. The Priest moves forward to stop her falling but gets hit in the face by the back of her head. (...) Needy Waitress is approaching. Martin is doubled over. She touches Martin's back, which makes him jump, and he turns, whacking the Needy Waitress in the face" (*Fleabag: The Scriptures*, S02E01, p. 232-234).

4.8 “Dá pra comer Deus?”⁵³⁵

No segundo episódio da segunda temporada, quando Fleabag visita Padre Gato na Igreja pela primeira vez, em *desastredade*, ele derrama chá com leite na mesa diante dela, em cima de uma espécie de guardanapo sagrado – menos sagrado depois disso: não uma metáfora, mas uma maneira física de transbordar o desejo interdito. Na cena, Fleabag e o Padre brincam com os signos supostamente sagrados⁵³⁶ da Igreja, não apenas quando Fleabag é flagrada ao cheirar a Bíblia ou quando ele derruba o leite. A partir de então, o roteiro de *Fleabag* passa a contornar o paradoxo de trabalhar com a metafísica e a imanência no mesmo plano ou platô.

Eles decidem beber álcool no local, outra prática nada louvável aos olhos metafísicos do Senhor. O padre lê uma anedota sagaz envolvendo uma passagem bíblica que escreveu em uma resenha culinária: “Eu passaria quarenta dias e quarenta noites naquela sobremesa”⁵³⁷, alocando a gula entre os pecados preferidos, os que puder cometer sem comprometer a escolha da castração como um meio de vida nada afirmativo. Na Igreja, Fleabag usou o corpo ao se ajoelhar, como também fazem muitos fiéis compulsoriamente, ou movidos pelo desejo necrosante de se rebaixar – literalmente, posicionar-se em um nível inferior à entidade sagrada – para rezar e assim atingir um ilusório plano sagrado fora da Terra. Podemos cair na tentação de pensar no ato de se ajoelhar como um ato *sadomasoquista*, pela percepção atribuída ao termo, simultaneamente desejar sofrer e desejar fazer sofrer. Porém em *Conversações*, Deleuze coloca o masoquismo como resistência e questiona:

Por que Masoch dá seu nome a uma perversão tão antiga quanto o mundo? Não porque ‘sofra’ dela (...) ao ligar as condutas masoquistas à situação das minorias étnicas e ao papel das mulheres nessas minorias: o masoquismo torna-se um ato de resistência, inseparável de um humor de minorias⁵³⁸

⁵³⁵ “FLEABAG: ‘Can you fuck God?’ (*Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 268).

Assim falou Fleabag.

⁵³⁶ Ao longo da tese há outras menções a subversões de signos sagrados, como a “coleira de cachorro” do Padre, mencionada pela madrastra e pela terapeuta, citada no primeiro capítulo.

⁵³⁷ “PRIEST: ‘I’d spend forty days and forty nights in THAT dessert’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E02, p. 249).

⁵³⁸ DELEUZE. *Conversações*, 2013, p. 182-183.

Ao cavucar um pouco mais a superfície desse termo, aproveitando que Deleuze tem um livro sobre Sacher-Masoch, descobrimos que o masoquismo não foi nomeado por Masoch: “Masoch fala uma linguagem em que o folclórico, o histórico, o político, o místico e o erótico, o nacional e o perverso, se misturam estreitamente (...) Foi então *sem prazer algum* que viu Krafft-Ebing usar o seu nome para designar uma perversão”⁵³⁹. Percebemos ainda que o termo *sadomasoquista*, que inclui o sadismo, caído no senso comum, generaliza multiplicidades diversas – sob a alcunha dos dois escritores, Sade e Masoch, menos lidos do que mereciam – e diante disso, “em vez de uma dialética que apressadamente reúne contrários, deve-se buscar uma crítica e uma clínica capazes de resgatar os mecanismos realmente diferenciais”:

É possível que a entidade *sadomasoquista* seja, ela própria, uma síndrome, que deveria então ser dissociada em duas linhagens irreduzíveis. Repetiu-se tanto que o mesmo sujeito é sádico e masoquista, que acabamos acreditando. É preciso recomeçar tudo, e recomeçar pelas leituras de Sade e de Masoch. Sendo o julgamento clínico cheio de preconceitos, devemos recomeçar tudo, e de um ponto situado fora da clínica, o ponto literário, a partir do qual, aliás, foram denominadas as perversões em questão. Não por acaso o nome de dois escritores serviu à designação; pode ser que a crítica (no sentido literário) e a clínica (no sentido médico) estejam fadadas a entrar em novas relações, num ensino recíproco. A sintomatologia diz sempre respeito à arte. As especificidades clínicas do sadismo e do masoquismo não são separáveis dos valores literários próprios de Sade e de Masoch⁵⁴⁰.

Mais tarde, quando Fleabag e Claire estão posando para o quadro a ser pintado pela madrastra (situação trabalhada no subcapítulo sobre pintura), ocorre mais uma demonstração exibicionista da madrastra quanto a supostos orgasmos, ao dizer que pintar o quadro de três cores lhe garantiu um. Assim como Preciado desloca, subverte e redefine sexo, ele o faz com o orgasmo, ao lado do desejo e da excitação sexual, que para o filósofo “não são nada além de produtos que dizem respeito a certa tecnologia sexual que identifica os órgãos reprodutivos como órgãos sexuais, em detrimento de uma sexualização do corpo em sua totalidade”⁵⁴¹. Tal definição não intenta anular o prazer sexual, mas faz repensar as práticas sexuais como tecnologias ligadas a órgãos reprodutivos, excluindo outras partes do corpo que escapam de

⁵³⁹ DELEUZE. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*, 2009, p. 10.

⁵⁴⁰ DELEUZE. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*, 2009, p. 13-14.

⁵⁴¹ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 23.

manifestações pornográficas, e nesse caso, artísticas. Tais órgãos são expostos em reproduções artísticas hiper-realistas na *Sexposição* da madrastra, entre todos os corpos por ela fragmentados, e como visto, nada impede que a experiência de pintar, tenha sido para ela, uma linha de fuga afirmativa.

Em determinado momento do monólogo teatral, Fleabag diz: “às vezes gostaria não ter moral”⁵⁴². Outra prova da aparente ausência de princípios morais – ou melhor, de princípios éticos – é quando Fleabag inicia um caso com o advogado recomendado pela irmã para tratar do caso de agressão à Martin, pelo qual está sendo processada desde o episódio anterior, no jantar. O personagem do advogado é creditado como *Hot Misogynist* (Gato Misógino, em tradução livre), sendo então considerado misógino por defender casos envolvendo estupradores. Mas novamente, melhor do que julgar os processos dos personagens, seria observar agenciamentos, ainda que necrosantes, e neste caso sem nenhuma fidelidade à uma sororidade feminista. Ainda no mesmo episódio, na sessão de aconselhamento patrocinada pelo pai, a terapeuta parece lacônica e desinteressada, além de fiscalizadora, ao tentar controlar o humor da protagonista ao proibir piadas – o riso não é permitido em processos de cura emocional? – aplicando algum método que envolve interdito e repressão da fala. Além disso, parece estar mais preocupada com si mesma, e por extensão com o corpo, pois pede desculpas por estar passando hidratante nos cotovelos durante a sessão.

Quando é perguntada sobre o motivo de estar na sessão, Fleabag resume: “passei a maior parte da minha vida adulta usando o sexo para evitar o enorme buraco no meu coração vazio”⁵⁴³. Nesta constatação, que soa irônica, Fleabag admite ter usado o sexo como uma forma de preencher vazios emocionais, discurso que também revela uma crença freudiana no batido – ou melhor, desgastado – mecanismo da falta. Ao perceber tal excesso e os problemas que isso trouxe, ela decide dar um tempo nas práticas: “Sexo não trouxe nada de bom”⁵⁴⁴, enquanto visualiza(mos) um *flashback* de Boo chorando, e embora logo admita que não seja por frigidez nem por falta de desejo. A terapeuta rebate: “Você quer mesmo foder com o padre, ou você quer foder com

⁵⁴² “FLEABAG: ‘*wish I could own up to not having morals*’ (Fleabag, the Special Edition, p. 26).

⁵⁴³ “FLEABAG: ‘*I spent most of my adult life using sex to deflect from the screaming void inside my empty heart*’ (Fleabag: The Scriptures, S02E02, p. 264).

⁵⁴⁴ “FLEABAG: ‘*Sex didn’t... bring anything... good*’ (Fleabag: The Scriptures, S02E02, p. 265).

Deus?”⁵⁴⁵, o que ela admite ser possível, em uma perspectiva síntese disjuntiva inclusiva (afirmativa) com a metafísica, considerando o padre um representante divino direto. Porém sabemos que a representação é um conceito falho para Deleuze.

Assim como a madrasta, a terapeuta considera que sexo está ligado a poder: “Não acho que *comer um padre* vai te fazer sentir-se tão poderosa como você acha que vai”⁵⁴⁶. A breve conversa inicial durante a sessão fez Fleabag a questionar qual o motivo de se frequentar o aconselhamento psiquiátrico, especialmente após a generalização da mediadora: “Você já sabe o que fazer. *Todo mundo sabe*”⁵⁴⁷. Deleuze e Guattari afirmam que “o Édipo rebateu-se sobre a produção desejante, apropriou-se dela como se todas as forças produtivas do desejo emanassem dele. O psicanalista tornou-se o cabide do Édipo, o grande agente da antiprodução no desejo”⁵⁴⁸.

Assim, em que medida a terapeuta é mais uma agente que castra os desejos ao questionar Fleabag sobre o poder que ela espera obter disso? De volta à festinha de Igreja, na qual Fleabag se voluntariou para ajudar, ela não consegue resistir e conta ao padre que a madrasta afirmou ter tido um orgasmo quando pintou o quadro doado por ela para a Igreja: mais uma provocação sedutora ao religioso, cujo desejo parece ser recíproco. Há ainda fragmentos encontrados no supracitado *Erotismo* de Bataille que nos lembram a relação de Fleabag com o Padre, principalmente quando a pecaminosa presença dela faz quadros sacros⁵⁴⁹ caírem, como vimos.

⁵⁴⁵ “COUNSELLOR: ‘Do you really want to fuck the priest or do you want to fuck God?’” (Fleabag: *The Scriptures*, S02E02, p. 268).

⁵⁴⁶ “COUNSELLOR: ‘I don’t think fucking a priest will make you feel as powerful as you think it will’” (Fleabag: *The Scriptures*, S02E02, p. 268).

⁵⁴⁷ “COUNSELLOR: ‘You already know what you’re going to do. Everybody does’” (Fleabag: *The Scriptures*, S02E02, p. 268).

⁵⁴⁸ DELEUZE; GUATTARI. *O Anti-Édipo*, 2011c, p. 80.

⁵⁴⁹ As imagens 27 e 28 mostram os quadros sacros mencionados no subcapítulo sobre pintura.

4.9 Vai orar, imunda!⁵⁵⁰

O terceiro episódio da segunda temporada se inicia com Fleabag nua em uma banheira (Imagem 68), lendo a Bíblia que o padre lhe emprestou. Ler a Bíblia enquanto se está nu é certamente uma profanação: um corpo mundano que acessa o sagrado por outro tipo de ritual particular, no caso dela, ao se banhar luxuosa e glamorosamente em uma banheira. E assim como o comercial involuntário de absorventes no metrô⁵⁵¹ na primeira temporada, aqui outra vez um episódio se inicia como se fosse um comercial, neste caso, de sabonetes⁵⁵².

Imagem 68 – Fleabag lê a Bíblia nua em uma banheira (00:26)



Fonte: *Frame* do episódio 3 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Ao contratá-la como garçonete para um evento corporativo, Claire tenta mais uma vez oprimir a multiplicidade da irmã, em um processo de castração da diferença, assim como havia pedido para que ela se vestisse apropriadamente para o aniversário, Claire clama: “Não seja engraçada ou inteligente, ou o centro das

⁵⁵⁰ O título da seção que trata dos eventos do terceiro episódio da segunda temporada não pôde ser diferente deste meme nacionalmente famoso “vai orar, imunda!”, ao olhar Fleabag lendo a Bíblia na banheira. Disponível em:

<https://br.ifunny.co/picture/vai-orar-imunda-tXX9Pje77>. Acesso em: 02. fev. 2024.

⁵⁵¹ Ver imagens no capítulo 2 sobre a cena que abre o segundo episódio da primeira temporada.

⁵⁵² Os exemplos podem variar de campanhas da LUX difundidas nos anos 90 sob o *slogan* “9 entre 10 estrelas usam LUX”, até propagandas do sabonete Bris, dirigidas por Ingmar Bergman na década de 1950. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7UMbvohZ_iY. Acesso em: 03. fev. 2024. Escrevi sobre esses [comerciais do Bergman](#) em uma coluna que eu mantinha no site Cinema em Cena, em meados de 2015.

atenções (...) não seja você mesma”⁵⁵³. No entanto, é claro que Fleabag, em *desastredade*, imediatamente fará tudo ao contrário do que foi solicitado. O comportamento escatológico de Fleabag fica evidente desde quando ela solta gases no elevador: desta vez uma sutil e possivelmente incontrolável subversão que passa pelo corpo, refém de especificidades biológicas.

Outras necessidades fisiológicas – e a consequente escatologia que advém delas – acontecem logo mais. Fleabag está responsável por servir canapés – desta vez ela está sendo paga para servir, não forçada pela madrastra má – e deliberadamente desrespeita as pessoas vegetarianas e veganas presentes, até mesmo as pessoas alérgicas e com intolerâncias alimentares, ignorando inclusive o perigo a que poderia expor cada uma delas. Uma dessas pessoas é Sylvia (Nicola Alexis), que iria receber um dos prêmios na firma, mas na hora de fazer o discurso ela se encontra vomitando no vaso do banheiro: momento escatológico nada engraçado.

Mais tarde, Fleabag vai beber num bar de hotel com Belinda⁵⁵⁴, uma das homenageadas do evento, e escuta as digressões corporais da mulher mais velha, que lhe promete as paradoxais⁵⁵⁵ mazelas e glórias da maturidade: “A *porra* da menopausa vem e é... *maravilhosa*! E sim, todo o seu pavimento pélvico desmorona e você fica com um tesão enorme e ninguém se importa, mas então... você é *livre*. Não mais uma escrava, não mais uma máquina com peças⁵⁵⁶. Nesse diálogo com Belinda se destaca o comentário sobre a chegada da menopausa, quando a mulher passa a não ser mais “uma máquina com peças”, o que nos remete a um corpo sem órgãos. Ainda que tal fala soe como uma visão limitada das demandas reprodutivas e sociais do corpo feminino cis, e as consequentes dores, enquanto corpo que menstrua, Belinda continua: “a pior parte de envelhecer é que não flertam mais contigo”, e ordena, em devir mulher⁵⁵⁷ a favor do desejo: “Agarre a noite pelos mamilos

⁵⁵³ “CLAIRE: ‘and don’t be funny, or clever or... Just don’t be the centre of attention. (...) Don’t... be yourself” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E03, p. 281).

⁵⁵⁴ Como visto na imagem 19, no subcapítulo em que discutimos sobre a estatueta.

⁵⁵⁵ O paradoxo da promessa se evidencia na expressão “*porra* da menopausa... *maravilhosa*”.

⁵⁵⁶ “BELINDA: ‘The fucking MENOPAUSE comes and it is... the most WONDERFUL fucking thing in the world! Yes, your entire pelvic floor crumbles and you get fucking HOT and no-one cares, but then you’re free. No longer a slave, no longer a machine, with parts” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E03, p. 297-298).

⁵⁵⁷ “Mesmo quando é uma mulher que devém, ela tem que devir-mulher (DELEUZE. *Crítica e clínica*, 2011, p. 11-12).

e vá flertar!⁵⁵⁸. Como contraponto a algumas ideias de Belinda, no entanto, mesmo com o passar rigoroso dos anos, nunca deixamos de ser máquinas. Para Deleuze, o desejo é justamente um fluxo de máquinas se conectando e se desconectando. Há de se questionar também quando ela diz que algum dia seremos livres, pois essa tal “liberdade” humana não é possível neste mundo dominado por espaços estriados, onde apenas é possível criar linhas de fuga: “se a questão é achar uma saída (uma saída, e não a ‘liberdade’), essa saída não consiste de modo algum em fugir, ao contrário (...) a fuga só é recusada como movimento enganador da liberdade; ela é afirmada, em contrapartida, como fuga no mesmo lugar, fuga em intensidade”⁵⁵⁹.

Rompendo com a desobediência típica, praticada até as últimas consequências, em *desastredade*, durante a primeira temporada, ainda que em benefício próprio, Fleabag obedece tanto à Belinda quanto à Claire quando elas dizem respectivamente “então agarre a noite pelos mamilos e vá flertar!”⁵⁶⁰ e “faça seus próprios amigos”⁵⁶¹ – fazendo questão de reforçar que as duas não são amigas, são irmãs. Então Fleabag vai visitar Padre Gato. Enquanto bebem latinhas de gin tônica nas dependências da Igreja a noite, o Padre alega que “o celibato é muito menos complicado do que relacionamentos românticos”, ao que Fleabag pontua que não poderia desistir do sexo para sempre⁵⁶². E só aumenta a intensidade do desejo de Fleabag pelo Padre – ou melhor, pelo agenciamento⁵⁶³ que ela criou sobre ele, ao ser afectada pela paisagem que ele agencia diante da instituição sagrada.

⁵⁵⁸ “BELINDA: ‘Now that’s the only truly shit thing about getting older. People don’t flirt with you anymore (...) So grab the night by the nipples and go and flirt with someone’ (Fleabag, the Scriptures, S02E03, p. 298-299).

⁵⁵⁹ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka: Por uma literatura menor*, 2017, p. 28.

⁵⁶⁰ “BELINDA: ‘So grab the night by the nipples and go and flirt with someone’ (Fleabag: The Scriptures S02E03, p. 299).

⁵⁶¹ “CLAIRE: We’re not friends. We are sisters. Get your own friends” (Fleabag: The Scriptures, S02E03, p. 302).

⁵⁶² “FLEABAG: ‘I just couldn’t give up sex forever’. (...) PRIEST: ‘Celibacy is a lot less complicated than romantic relationships’ (Fleabag: The Scriptures, S02E03, p. 307).

⁵⁶³ Para Deleuze e Guattari, “os agenciamentos são passionais, são composições de desejo” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 5, 2012c, p. 83).

4.10 No Confessionário⁵⁶⁴

No quarto episódio da segunda temporada, fica evidente a distinção de pensamento de Fleabag e Padre Gato, nesta conversa entre os dois. Enquanto ele está falando sobre a possibilidade de uma próxima vida e confessa uma preferência mórbida por funerais⁵⁶⁵ em relação à casamentos, logo, um culto cristão a um futuro metafísico; Fleabag se mostra hipnotizada pelo pescoço e pelos braços dele, logo, o avesso de um culto, uma hedonista e mundana admiração pelas características físicas de um homem, não santo, mas carnal, a valorização de um tempo presente na Terra.

PADRE: Você prefere casamentos ou funerais?

FLEABAG: Casamentos.

FLEABAG (para a câmera): Os braços dele...

PADRE: Prefiro funerais. Acho que há algo humilhante nos funerais.

FLEABAG: Sério?

PADRE: É bom confiar em outra vida.

FLEABAG: Você acredita mesmo que existe outra vida?⁵⁶⁶

Em seguida, Padre Gato leva Fleabag ao Encontro dos Quakers – outro local, assim como o retiro, para interdito da fala. Assim descrito por ela: “Não se tem permissão para falar. Se o Espírito te levar a falar, precisa se levantar e compartilhar com todos. É muito intenso. E muito quieto. É muito, muito erótico”⁵⁶⁷ – e na condição abstinência em que se encontra, ela não poderia encaixar um adjetivo melhor para descrever o evento. É interessante notar na passagem como a protagonista percebe erotismo no silêncio, como mais um sintoma do desejo. E claro que mesmo sendo um lugar religioso, ela iria romper com a seriedade e com as formalidades esperadas. Fleabag é supostamente inspirada pelo Espírito, o que ela quer nos fazer acreditar pelo jogo corporal, em um impulso metafísico, como se estivesse sendo empurrada

⁵⁶⁴ Esse título alude não só à cena de Fleabag e o Padre na Igreja, que ocorre no episódio 4 da segunda temporada, contemplado neste subcapítulo, mas também à música “No Confessionário”, do já citado Padre Gato, personagem de Fausto Fanti em *Hermes e Renato*. Um dos trechos da letra da música, “Me conte seus pecados cabeludos”, combina com a relação entre Fleabag e Padre Gato, além de remeter à cabelo, algo tão importante na série.

⁵⁶⁵ Comentamos a valorização da humildade proferida pelo Padre Gato nessa passagem no subcapítulo dedicado a ele: *Em nome do Padre*.

⁵⁶⁶ “PRIEST: ‘Do you prefer weddings or funerals?’ FLEABAG: ‘Weddings’. FLEABAG (to camera): His arms. PRIEST: ‘I think there’s something humbling about funerals’. FLEABAG: ‘Really?’ She can’t help looking at his arms. PRIEST: ‘Yeah, it’s good to dwell on the next life’. FLEABAG: ‘You really think there’s a next life?’” (Fleabag: *The Scriptures*, S02E04, p. 312).

⁵⁶⁷ “FLEABAG: (to camera) Quaker meeting. You’re not allowed to speak. If the spirit moves you to speak you have to stand up and share it in front of everyone. It’s very intense, it’s very quiet and it’s very, very erotic” (Fleabag: *The Scriptures*, S02E04, p. 314).

por algo sobrenatural pra se levantar. E diante de todos os – três gatos pingados, incluindo Padre Gato – presentes no local sagrado, ela performa uma fala carregada de nítida conotação sexual: “Às vezes penso que eu não seria tão feminista se tivesse peitos maiores”⁵⁶⁸, o que fez o Padre rir. O riso de ambos, Padre e Fleabag, são evidências na trama de que o desejo afirmativo outra vez desafiou dogmas proibitivos da fruição corporal. E na saída do bom encontro:

PADRE: Estava pensando sobre como me senti em paz e, sem motivo algum, comecei a pensar nos seus peitos, o que estragou tudo.
FLEABAG (rindo): Meus peitos estragaram sua paz?⁵⁶⁹

Ocorrem ainda outros indícios de valorização corporal no episódio. Ao conhecer Hilary, o Padre pergunta, segurando a bichinha no colo: “o que porquinhos-da-índia fazem?”, e Fleabag, em *desastredade*, foi mais uma vez escatológica: “Eles nascem, se cagam de medo e morrem”⁵⁷⁰. O episódio é invadido por *flashbacks* da Boo, elaborados no capítulo sobre memória, e grande parte deles ocorre durante o velório da mãe de Fleabag. Todos os convidados comentam e reparam que Fleabag está muito bonita, logo num dia tão triste – ela está tão linda que até a madrasta a elogia. No entanto, cabe destacar outro *flashback* em que Fleabag e Boo, deitadas uma de frente para a outra, conversam sobre inseguranças corporais, no caso as coxas de Boo e o rosto de Fleabag

FLEABAG: Se você pudesse mudar algo no mundo, o que seria?
BOO: Minhas coxas.
FLEABAG (rindo): No mundo inteiro?
BOO: Não conte a ninguém que eu disse isso. E você?
FLEABAG: Eu sempre fui insegura com o meu rosto. Você sabe.
BOO: Eu sei. Você não deveria!
FLEABAG: Obrigada, mas...
BOO: Não, sério, tem nada errado com o seu nariz...⁵⁷¹.

⁵⁶⁸ “FLEABAG: *I sometimes worry... that I wouldn't be such a feminist if I had bigger tits*” (Fleabag: *The Scriptures*, S02E04, p. 315).

⁵⁶⁹ “PRIEST: ‘*Well, I was thinking about how peaceful I felt and then for some reason I was thinking about your tits which kind of ruined it*’. FLEABAG (laughing): ‘*Oh, my tits ruined your peace?*’ (Fleabag: *The Scriptures*, S02E04, p. 316).

⁵⁷⁰ “PRIEST: ‘*What do guinea pigs do?*’ FLEABAG: ‘*They're born, they shit themselves with fear and then they die*’” (Fleabag: *The Scriptures*, S02E04, p. 317).

⁵⁷¹ “FLEABAG: ‘*If you could change anything in the world what would it be?*’ BOO: ‘*My thighs*’. FLEABAG (laughing): ‘*In the whole world?*’ BOO: ‘*Don't tell anyone I said that. You?*’ FLEABAG: ‘*I've always been insecure about my face. You know that*’. BOO: ‘*I know, you shouldn't!*’ FLEABAG: ‘*Thank you but...*’ BOO: ‘*No seriously! There's nothing wrong with your nose!*’ (Fleabag: *The Scriptures*, S01E04, p. 119-120).

Mais adiante, Padre Gato é novamente desorganizado pela *desastredade* de Fleabag, que mais uma vez faz uma visita a ele, desta vez na parte da Igreja destinada aos fiéis. Ele propõe um brinde paradoxal “à paz e àqueles que a perturbam”⁵⁷²: um brinde aos seios de Fleabag, ao corpo afirmado, ao caos que os movimenta e às linhas de fuga traçadas. A bebida aqui reaparece como rizoma de afecto nas relações de Fleabag. Padre Gato conta à Fleabag o caso de um homem que queria tanto ser santo que castrou a si mesmo para afastar a tentação – e simula o barulho e o gesto de corte no próprio membro. Nesse exemplo gráfico, tão rápido que fica difícil capturar em uma imagem, a castração ataca diretamente a expansão do desejo, tentando lhe impor uma forma, amputada pelos interditos e dogmas eclesiásticos. No confessionário, esgotada, Fleabag deseja acima de tudo, orientação e afeto:

Sei exatamente o que quero agora. Quero alguém que me diga o que vestir de manhã. (...) Alguém que me diga o que comer, do que gostar, o que odiar, com o que me revoltar, o que ouvir, qual banda gostar, pra quais shows comprar ingresso, do que fazer piada, do que não fazer. Alguém que me diga no que acreditar, em quem votar, e a quem amar e como... contar a eles. Acho que quero alguém que me diga como viver minha vida, Padre, porque acho que, até agora, estou fazendo tudo errado. E acho que é por isso que as pessoas querem gente como você nas vidas delas. Porque você diz a elas o que fazer. Apenas diz o que fazer, e o que receberão no final. Apesar de não acreditar nessa bobagem toda, e sei que cientificamente nada do que faço faz diferença alguma no final, eu continuo apavorada! Por que ainda estou apavorada? Me diga o que fazer. Me diga o que fazer, Padre!⁵⁷³

O Padre então ordena que Fleabag se ajoelhe e não há como evitar uma leitura profana do ato. Apesar de não acreditar na existência de um plano metafísico, ela o obedece por desejo e o paradoxal milagre pecaminoso que ela tanto esperava acontece: eles se beijam, e outro quadro sacro cai.

⁵⁷² “PRIEST: ‘Here’s to peace. (...) And those who get in the way of it’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E04, p. 334). Como vimos, para Deleuze, uma máquina de guerra deve ser “capaz de destruir o equilíbrio aparente ou a paz do Estado” (DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 30).

⁵⁷³ “FLEABAG: ‘I know exactly what I want, right now. (...) I want someone to tell me what to wear in the morning. (...) I want someone to tell me what to eat, what to like, what to hate, what to rage about, what to listen to, what band to like, what to buy tickets for, what to joke about, what not to joke about. I want someone to tell me what to believe in, who to vote for, who to love and how to... tell them. I just think I want someone to tell me how to live my life, Father, because so far, I think I’ve been getting it wrong. 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? Just fucking tell me what to do, Father’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E04, p. 339-340).

4.11 “Cabelo é tudo!”⁵⁷⁴

Só no quinto e penúltimo episódio da série, *Fleabag* rompe o período de abstinência e volta a usar o corpo em uma “liberdade” sexual possível. Primeiro com o advogado, com o qual ela afirma ter experienciado nove orgasmos – ainda que seja preciso sempre desconfiar do que os personagens dizem. O exagero de contagem revela um desejo como excesso, não falta, o desejo quando finalmente transborda. Segundo Deleuze, desejo é mais que força sexual, “desejo é força vital”:

O prazer não é de forma alguma o que só poderia ser atingido pelo desvio do sofrimento, mas o que deve ser postergado ao máximo, porque seu advento interrompe o processo contínuo do desejo positivo. Acontece que existe uma alegria imanente ao desejo, como se ele se preenchesse de si mesmo e de suas contemplações, fato que não implica falta alguma, impossibilidade alguma, que não se equipara e que também não se mede pelo prazer, posto que é esta alegria que distribuirá as intensidades de prazer e impedirá que sejam penetradas de angústia, de vergonha, de culpa⁵⁷⁵.

Nesse sentido, “cada vez que o desejo é traído, amaldiçoado, arrancado de seu campo de imanência, é porque há um padre por ali. O padre lançou a tríplice maldição sobre o desejo: a da lei negativa, a da regra extrínseca, a do ideal transcendente”⁵⁷⁶. Desse modo, Padre Gato é um representante, no pior sentido, ainda que subversivo, da Igreja, Estado ecúmeno, despótico, que – de forma análoga ao capitalismo – joga perversamente com o desejo, opera uma castração da diferença. Ele é obrigado a se deparar com a potência do desejo, em uma raposa que o persegue. O desejo do padre – e sobretudo o medo que ele sente do estrago que isso pode causar na carreira ecumênica que conquistou, pois afinal ele também ama ser padre e deseja continuar sendo – faz com que ele peça a *Fleabag* para não voltar mais à Igreja. Um desejo cerceado pedindo pelo oposto do que deseja.

⁵⁷⁴ “FLEABAG: ‘*Hair. Is. Everything*’” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E05, p. 361).

⁵⁷⁵ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 3, 2012a, p. 19.

⁵⁷⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 3, 2012a, p. 18.

Imagem 69 – Claire chora por ter odiado um corte de cabelo ousado (07:52)



Fonte: *Frame* do episódio 5 da segunda temporada da série *Fleabag* (2016-2019)

Neste episódio, *Fleabag* proclama uma espécie de mini manifesto (ou melhor, *minifesto*⁵⁷⁷) a favor de uma parte do corpo muito importante, especialmente para as mulheres, diríamos convictos se nos baseássemos em generalizações freudianas já tombadas pelo senso comum. *Fleabag* acolhe a irmã Claire – aos prantos, que chora por ter odiado um corte de cabelo ousado (Imagem 69) – e assim ela se dirige ao cabeleireiro responsável pelo crime estético cometido:

CABELO É TUDO! Adoraríamos que não fosse, para podermos pensar sobre algo ocasionalmente, mas é. É a diferença entre um dia bom e um dia ruim. Somos ensinadas a ver o cabelo como um símbolo de poder e fertilidade. Algumas pessoas são exploradas por isso e paga a porra das suas contas! Cabelo é tudo, Antony⁵⁷⁸.

Nessa inflamada defesa capilar, “a diferença entre um dia bom e um dia ruim” reforça a potência afirmativa singular dos cabelos e remete a bons e maus encontros em Espinosa. Ainda que coloque o cabelo como significante de poder e fertilidade, podemos pensá-lo como signo afectante de como o corpo sente e performa. Quando *Fleabag* volta ao Café, Martin está segurando Hilary no colo. Convicta, ela já nos avisa que o cunhado vai fazer uma piada sobre fagote. Ao contrário da maioria das piadas

⁵⁷⁷ *Minifesto* foi um trocadilho inevitável a partir da expressão “mini manifesto”.

⁵⁷⁸ “FLEABAG: ‘Hair. Is. Everything. We wish it wasn’t so we could actually think about something else occasionally. But it is. It’s the difference between a good day and a bad day. We’re meant to think that it is a symbol of power, a symbol of fertility, some people are exploited for it and it pays your fucking bills. Hair is everything, Anthony” (*Fleabag: The Scriptures*, S02E05, p. 361).

formuladas por Fleabag, mesmo que Martin tenha buscado sem sucesso explicar a intenção, esta continua sem funcionar, ainda que caiba aqui a menção pelo tema da amputação de órgãos sexuais:

MARTIN: É um fagote na sua mão ou está feliz por me ver?
 FLEABAG: Diria isso a seu filho?
 MARTIN: Se ele estivesse com o fagote, com certeza. Mas ele nunca está feliz por me ver, então...
 FLEABAG: Isso sequer faz sentido. Um fagote em minhas mãos...
 MARTIN: É como um pinto na sua mão.
 FLEABAG: Então se eu chegasse com um pinto amputado nas mãos, pensaria que estou excitada.
 MARTIN: Assumiria que você estaria. Não duvido que você seria capaz de arrancar um pinto.
 FLEABAG: Ponha a porquinha-da-índia no chão⁵⁷⁹.

Mais tarde, contrariando a própria determinação, dessa vez o Padre foi quem visitou Fleabag na casa dela. Considerando os sacrifícios que ele fez para se tornar padre, ele justifica para ela que não poderão ter contato físico, sem mencionar os perigos e às consequências que ele teria que enfrentar dentro do *socius* e da instituição. Ele diz não temer arder em chamas, mas sim temer se apaixonar por ela e assim romper a vocação religiosa: desejo exige prudência. No entanto, minutos depois, ao final do penúltimo episódio, apesar de toda a negação castradora do desejo, eles passam a noite juntos, vivenciando um bom encontro que aumenta a potência de ambos, mesmo que esteja posta a iminência do fim. Quando ela e o Padre estão na cama, Fleabag afasta a câmera com a mão, o que faz a cena durar poucos segundos e ser difícil de capturar em imagem, além de ser visualizada com certa dificuldade, no quarto escuro e com pouca luz, para preservar a privacidade dos amantes. O movimento evidencia a presença da câmera como dispositivo tecnológico de captura e prova que a protagonista está se afastando da necessidade de se exhibir para um extracampo e passa a se dedicar mais à vida, à imanência, portanto.

⁵⁷⁹ "MARTIN: 'Is that a bassoon in your hand or are you just pleased to see me?' FLEABAG: 'Would you say that to your son?' MARTIN: 'When he has his bassoon, sure. But he's never pleased to see me'. FLEABAG: 'It doesn't even make sense. Why would a bassoon in my hand...' MARTIN: 'Like a dick in your hand'. FLEABAG: 'Right, so if I was walking towards you with an amputated dick in my hand, you would assume it was because I was horny'. MARTIN: 'Well I'd assume that you had been! Certainly wouldn't put it past you to chop a dick off'. FLEABAG: 'Put the guinea pig down'" (Fleabag: The Scriptures, S02E05, p. 366-367).

4.12 “Eu te amo, mas isso é tchau”⁵⁸⁰

No casamento – do pai das irmãs com a madrasta delas –, Fleabag e Padre Gato trocam beijos efusivos apesar do risco de serem encontrados, ainda que motivados erótica e paradoxalmente pelo perigo. Claire manifesta um desejo egoísta que envolve o que acontece com o pai, pois ela quer que o casamento dele com a madrasta não aconteça. E admite para a irmã ainda outro desejo “terrível” – pois ela se sentiu aliviada ao ter sofrido um aborto espontâneo por não desejar um filho do marido, o que leva a perceber afectos tristes no casamento deles: “Odeio meu marido e o homem que amo está a caminho da Finlândia”: o desejo a aponta a direção da desterritorialização e assim ela foi capaz de colocar um limite na relação com Martin. Outra linha de fuga é considerada pelo pai, que tenta se esconder num porão, antes da celebração do casamento, porém Fleabag – subvertendo mais uma vez à qualquer padrão comportamental esperado – a pedido da madrasta, o convence a voltar para a celebração. Na homilia escrita para a cerimônia, Padre Gato assim define o amor:

O amor é horrível! É horrível. É doloroso, assustador. Faz duvidar de si mesmo, julgar a si mesmo. Te distancia das demais pessoas de sua vida. Te torna egoísta. Te deixa miserável! Te deixa obcecado pelo seu cabelo. Te torna *cruel*!⁵⁸¹ Faz com que você diga e faça coisas que jamais pensou que faria! (...) É o que todos queremos, e é um inferno quando conseguimos! Dá pra imaginar porque não queremos passar por isso sozinhos. (...) Me ensinaram que, se nascemos com amor e que a vida implica em escolher o lugar certo para ele. As pessoas falam muito sobre isso. ‘Parece certo’, ‘Quando parece certo, é fácil’, mas não tenho certeza de que seja verdade. É preciso coragem pra saber o que é certo. E amor não é para pessoas fracas. Ser romântico exige muita esperança. Acho que o que querem dizer é que quando encontrar alguém que ama, será uma sensação de esperança⁵⁸².

⁵⁸⁰ CUIDADO PAIXÃO. Compositora e intérprete: Letrux. In: *Letrux aos Prantos*. São Paulo: gravadora independente, 2020, faixa 7 (5'07).

⁵⁸¹ Lembramos aqui novamente do *Teatro da Crueldade* de Artaud. Gostaríamos muito de descobrir que a música “Cruel, Cruel, Esquizofrenético Blues”, tenha sido na realidade, ao menos no título, uma homenagem a Antonin Artaud. A faixa foi censurada durante o período da ditadura no Brasil e lançada como *single* pela banda Blitz, famosa por “Você não soube me amar”. *CRUEL, CRUEL, ESQUIZOFRENÉTICO BLUES*. Intérprete: Blitz. Composição: Evandro Mesquita, Ricardo Barreto. EMI, 1983, faixa A (3'39).

⁵⁸² “PRIEST: ‘Love is awful! It’s awful. It’s painful. It’s frightening, it makes you doubt yourself, judge yourself, distance yourself from other people in your life. Makes you selfish. Makes you creepy. It makes you obsessed with your hair. Makes you cruel. Makes you say and do things you never thought you would do. (...) It’s all any of us want and it’s hell when we get there. So no wonder it’s something we don’t want to do on our own. (...) I was taught that if we’re born with love, then life is about choosing the right place to put it. People talk about that a lot. It

Esperança⁵⁸³, para Espinosa, é também um afecto triste. *Amor* é uma palavra fraca para explicar tudo a que a atribuem, uma palavra que carrega muitas digressões inadequadas. Contrariando o anterior discurso afirmativo de *Fleabag* (“cabelo é tudo!”⁵⁸⁴) e a parte da homilia do padre em que ele afirma que o amor “te deixa obcecado pelo seu cabelo”, Claire deixa o cabelo falso na cadeira que ocupava e sai da festa, à francesa⁵⁸⁵. Ela acolhe o paradoxo de que talvez cabelo não seja tudo, como tinha afirmado a irmã, nem precisa ficar obcecada por isso, já que o amante Klare a toma como singularidade, além de ter apreciado o corte. Claire traça uma linha de fuga, para desterritorializar-se, literalmente, abandonando a peruca – ainda que seja possível perceber nesse discurso de afirmação um ilusório naturalismo corporal, que privilegiaria cabelos naturais – e assim supera o disfarce que vivia.

Nos momentos finais da série, *Fleabag* e Padre Gato se encontram no mesmo ponto de ônibus em que já estiveram na tarde anterior, onde há uma pichação em que se lê “živote” – ou “vidas”, em eslovaco – palavra que surge na tela para corroborar indiretamente a afirmação da vida, filosofia da imanência constantemente lembrada pelos filósofos estudados nesta tese. Como desfecho do capítulo e deste estudo, cabe apresentar uma concepção não metafísica e paradoxal do amor, que culmina em afectos etílicos, dionisíacos, e saciedade, muito condizente com nossa investigação:

O amor é uma mistura de corpos que pode ser representada por um coração atravessado por uma flecha, por uma união de almas etc; mas a declaração ‘Eu te amo’ expressa um atributo não corpóreo dos corpos, tanto do amante quanto do amado. Comer pão e beber vinho são misturas de corpos; comunicar com o Cristo; e também uma mistura entre corpos propriamente espirituais, não menos ‘reais’. Mas a transformação do corpo do pão e do vinho em corpo e *sangue* do Cristo é pura expressão de um enunciado, atribuído aos corpos⁵⁸⁶

‘feeling right’. ‘When it feels right, it’s easy.’ But I’m not sure that’s true. It takes strength to know what’s right. (...) And love isn’t something that weak people do. Being a romantic takes a hell of a lot of hope. I think what they mean is... When you find somebody that you love... It feels like hope” (Fleabag: The Scriptures, S02E06, p. 399).

⁵⁸³ “Espinosa não acreditava na esperança nem mesmo na coragem” (DELEUZE. *Espinosa Filosofia Prática*, 2002, p. 20).

⁵⁸⁴ FLEABAG: *‘Hair. Is. Everything’* (*Fleabag: The Scriptures*, S02E05, p. 361).

⁵⁸⁵ Claire sai duplamente à francesa, pois sai discretamente, e com o cabelo “à francesa”.

⁵⁸⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 2, 2011b, p. 20.

Para aproveitar a afirmação do Padre Gato de que o amor “te torna *cruel*” e a menção ao *sangue* de Cristo, supracitadas, encerramos por hora nossas investigações, nos lembrando da violência afirmativa – e por vezes, sangrenta – do *Teatro da Crueldade*⁵⁸⁷ de Artaud, na medida em que esse teatro se conecta ao teatro proposto por Waller-Bridge em *Fleabag* e à filosofia criada por Deleuze e Guattari.

No final da série, dada a confissão de amor recíproca, Fleabag e Padre Gato se separam, seguindo em direções opostas: “Eu te amo, mas isso é tchau”, como canta Letrux no samba “Cuidado Paixão”⁵⁸⁸. Os amantes agora precisam andar por caminhos opostos e vão se desterritorializar, partir para outro agenciamento. O padre escolhe a metafísica, chefiada pelo patrão Deus. Mas também aposta na promessa da efemeridade dos afectos, nômades, não pivotantes, rizomáticos, sempre em transformação, confiando na única certeza que temos na vida, a certeza da mudança, ao dizer a potente e convicta afirmação: “Vai passar”⁵⁸⁹. Ao ver o amado partir, Fleabag, em nietzschiano *amor fati*, aceitação do que lhe acontece, aponta a direção para que uma raposa⁵⁹⁰, tão temida pelo clérigo, possa correr atrás dele, última traição possível. Por fim, é possível perceber que Padre Gato e Fleabag se envolveram por forças e desejos, sensações, *afectos*, *perfectos*. Os dois criaram linhas de fuga e espaços lisos na máquina despótica da Igreja, espaço estriado que de outro modo não permitiria ao desejo avançar.

⁵⁸⁷ e podemos pensar ainda em uma relação desse tipo de teatro revolucionário com o cinema, como no *Dogma 95*, um movimento criado em Copenhague em 1995 por cineastas, entre eles Lars von Trier, manifesto que propunha uma criação de um novo tipo de cinema por meio de regras que envolviam limitação de territórios e técnicas obrigatórias, como câmera na mão.

⁵⁸⁸ CUIDADO PAIXÃO. Compositora e intérprete: Letrux. In: *Letrux aos Prantos*. São Paulo: gravadora independente, 2020, faixa 7 (5'07).

⁵⁸⁹ “Eu te amo” e “Vai passar”, alusões involuntárias a duas músicas do Chico Buarque. “FLEABAG: ‘I love you’. (...) PRIEST (gently): ‘It’ll pass’ (*Fleabag: The Scriptures*, S02E06, p. 403-404). Este último subcapítulo, curiosamente, buscou traçar ainda alguns rizomas musicais.

⁵⁹⁰ Constam no capítulo 1 a imagem da raposa, bem como a discussão sobre a aparição ilustre.

rizomas finais

“A realização do possível procede sempre por exclusão (...). Apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação” (Deleuze)⁵⁹¹.

Na presente tese, ao longo de quatro capítulos, procuramos esgotar o possível no que diz respeito à série *Fleabag*, aqui relacionada à filosofia deleuzeguattariana. Em *Fleabag*, peça e série, há quebra não só da quarta parede – proposta por Brecht, como visto – e de expectativas, mas de tabus ligados ao feminismo, à família, à religião, ao corpo e ao amor, temas aqui abordados. *Fleabag* fez um percurso ziguezagueante por lugares onde o desejo a levou.

A personagem passou por um grande processo de cuidar de si. Depois dessa trajetória ela está aberta a outrem, ela é capaz de entender a mutabilidade da vida, compreende que o desejo é mutável, nomádico, produz o real, não a fantasia, e não mais resiste ao novo, ao porvir. Quanto aos afectos e intensidades que envolvem as relações familiares de *Fleabag*, bem como a amizade dela com Boo e o amor vivido com o Padre, gostaríamos de lembrar a sugestão de Deleuze, nos colocar abertos para desfazer ressentimentos, especialmente os criados pela reconhecimento da memória. Não falta nada a *Fleabag*. *Fleabag* não é uma série sobre a falta edipiana, mas sobre processos, ainda que restem vestígios involuntários de elementos platônicos. O que sabemos sobre o desejo? Para Deleuze, desejo é rizoma, e “quando um rizoma é fechado, *arborificado*, acabou, do desejo nada mais passa, porque é sempre por rizoma que o desejo se move e produz”⁵⁹². O desejo não é falta. O desejo é produção do inconsciente. O desejo é revolucionário, uma intensidade com ritmos não mensuráveis, porém pode gangrenar. Nesse sentido, *Fleabag*, em devir máquina de guerra, ainda que tenha se tornado mais capaz de amar do que de odiar, em *desastredade*, está fadada a perder⁵⁹³.

⁵⁹¹ DELEUZE. *Sobre o Teatro*, 2010, p. 71.

⁵⁹² DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 32.

⁵⁹³ “Tememos, o tempo todo, perder. A segurança, a grande organização molar que nos sustenta, as arborescências onde nos agarramos, as máquinas binárias que nos dão um estatuto bem definido, as ressonâncias onde entramos, o sistema de sobrecodificação que nos domina – tudo isso nós desejamos” (DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs* Vol. 3, 2012a, p. 119).

Nesta tese, em que propusemos o não método da experimentação, tivemos como intuito elaborar um texto que abrangesse os signos evocados por *Fleabag* e que não necessariamente interpretasse significados, mas que pintasse quadros para criar rizomas com os temas levantados. Esperamos contribuir aos estudos filosóficos sobre Deleuze e Guattari e assim nos somar aos nomes que defendem essa escrita rizomática, múltipla, não pivotante e crítica à metafísica, que afirma as diferenças. O arcabouço conceitual dos filósofos foi acessado em leituras e releituras, além de incontáveis revisões de *Fleabag*. No entanto, cabe lembrar que conceitos estão em circulação e em constante mudança. A tese não se fecha, como todo texto, e como um rizoma, não busca um lugar pivotante, “não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas”⁵⁹⁴. Com efeito, “escrever é um caso de devir, sempre inacabado”⁵⁹⁵. Até que seja colocado o derradeiro ponto final, nos empenhamos em uma busca por criar aqui um espaço liso, na medida do impossível, ainda que a acadêmica empregue muitas vezes uma escrita *errante*, que combina com a errância das atitudes da protagonista, em *dedastredade*, ao longo da série estudada.

Num esforço a mais, reduzimos a gama conceitual que não foi desenvolvida com alguma complexidade, desistimos, por exemplo, de trabalhar com o conceito de *personagem conceitual*. Buscamos tratar melhor a gagueira do pai e o *incesto esquizo* de Jake, temas delicados. Em mais um “exercício de despersonalização”, como os realizados por Boo no famigerado “*Memória, eu te odeio*”, buscamos eliminar ainda as *formas* e posses confusas *seu, sua, seus, suas*, propriedades privadas que não caberiam neste território. Cedemos, contudo, mais espaço a Artaud e a Bergson, e captamos outras músicas e filmes como ilustrações ao pensamento, *minitratados* de filosofia *pop*. Nesse sentido, enquanto *Fleabag quebra a parede*, retomamos aqui as discussões sobre teatro não representativo – entre eles o Teatro da Crueldade –, para dar adeus não só ao respeitável público, mas um *adeus à linguagem*, como propôs um dos últimos títulos do cinema de Godard. Tal abandono funciona como uma “condenação à morte por esquartejamento da linguagem-prisão, numa eclosão do ‘conhecimento físico das imagens e dos meios de provocar o transe’”, transe esse

⁵⁹⁴ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, Vol. 1, 2011a, p. 48.

⁵⁹⁵ DELEUZE. *Crítica e clínica*, 2011, p. 11.

que se coaduna com a imanência em detrimento da representação (...) O que existe de mais ‘*cruel*’ que um pensamento sem freios nem guias, sem limites, pois submisso ao movimento incessante de uma criação contínua que não admite nem sucesso nem fim?⁵⁹⁶.

Nesse sentido, não nos deixemos cair na tentação de dar ouvidos a um egocentrismo do qual fugimos ao longo de toda a tese. Em *desastredade*, aconteceram delírios metalinguísticos, manchados por opiniões (inimigas do pensamento) quanto à apreciação da escrita, e citamos aqui esse “eu” que à época das primeiras versões chegou a escrever, talvez equivocado em uma desconfiança hiperbólica: “Talvez o que Deleuze e Guattari pregavam não tenha funcionado muito bem aqui. Talvez *eu* tenha construído um paradoxo: uma tese recognitiva e muda – apesar de trabalhar profissionalmente com minha voz por mais de uma década. Talvez se Deleuze pudesse ler esta tese ele também dissesse que neste *devir árvore eu* não produzi sequer uma *grama* de pensamento. Talvez *eu* precisasse de uma lobotomia. Talvez *eu* tenha (re)montado aforismos em uma colagem monstruosa, mascarada por cuidados estéticos, com sorte, em *potência do falso*, e apenas acreditei estar pensando, enquanto ruminava associações superficiais”⁵⁹⁷.

Deleuze não queria discípulos. Se dizer “deleuziano” é uma falácia. Deleuze diria que a opinião é inimiga do pensamento. Por fim, por hora, pensando nas outras multiplicidades envolvidas na escrita desta tese, cabe citar Preciado outra vez, quando o autor comenta sobre seus professores e intercessores: “Se aprendi com todos eles, ninguém deve se sentir responsável pelo resultado inesperado de seus ensinamentos”⁵⁹⁸. O que nos resta é continuar afirmando a vida, na medida do impossível, diante de um *capitalismo* em chamas, além de desejar que esta pesquisa não funcione apenas como uma coletânea ressentida de repetição, mas que contemple outros apreciadores da filosofia da imanência e do território *Fleabag*.

⁵⁹⁶ LINS. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*, 1999, p. 11-13.

⁵⁹⁷ Muitas percepções negativas desse “eu” em crise foram acalmadas com a recepção calorosa dos professores durante o exame de qualificação e durante a defesa da tese.

⁵⁹⁸ PRECIADO. *Manifesto Contrassexual*, 2014, p. 215.

BIBLIOGRAFIA

ALLIEZ, Éric (org). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes 1993, 1999.

ARTAUD, Antonin. **Para acabar com o juízo de Deus** e outros escritos (Coleção Artaud Livro 3). Tradutor Olivier Dravet Xavier. Editora Moinhos; 1ª edição (9 novembro 2020). *Ebook Kindle*.

ARTIÈRES, Philippe. **Arquivar a própria vida**. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV, v. 11, n. 21, 1998, p. 9-34.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Papiros, 1995.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem** (1930). Rio de Janeiro: Pongetti, 1930.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema marginal**: a coleção. In: _____. O sistema dos objetos. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 93-114.

BENJAMIN, Walter. **Escavando e recordando**. In: _____. Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 239-240.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERGSON, Henri. **O RISO**: ensaio sobre a significação do cômico. 2a edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1983.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro** coletados por Siegfried Unseld. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução Renato Aguiar. 11º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. 288p.

DE BARROS, Manoel. **O Livro das Ignorâncias**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999. 144 p. (Coleção TRANS)

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1** – A imagem-movimento, trad. Stella Senra, São Paulo: Brasiliense, 1985; 2a ed. revista, São Paulo: Editora 34, 2018a].

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2** – A imagem-tempo, trad. Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Brasiliense, 1990; 23 ed. revista, São Paulo: Editora 34, 2018b].

DELEUZE, Gilles. **Conversações** (1972–1990). São Paulo: 34, 2013 (3ª edição).

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart, São Paulo: Editora 34, 2011 (2ª edição).

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**; tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022 (4ª edição).

DELEUZE, Gilles. **Espinosa e o problema da expressão**. São Paulo: Ed. 34, 2017.

DELEUZE, Gilles. Espinosa: **Filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka** - Para uma literatura menor. Tradução e prefácio de Rafael Godinho. Assírio & Alvim. Lisboa, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: Por uma literatura menor. Tradução Cíntia Vieira da Silva; revisão da tradução Luiz B. L. Orlandi. 1.ed.; 3. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, Vol. 1. São Paulo: Editora 34. 2011a (2a edição) (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, Vol. 2. São Paulo: Editora 34. 2011b (2a edição) (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, Vol. 3. São Paulo: Editora 34. 2012a (2a edição) (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, Vol. 4. São Paulo: Editora 34. 2012b (2a edição) (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, Vol. 5. São Paulo: Editora 34. 2012c (2a edição) (Coleção TRANS).

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Transcrição integral do vídeo. França, 1988. Disponível em: https://clinicand.com/wp-content/uploads/2021/02/Gilles_Deleuze_Claire_Parnet_Abeced_rioz-lib.org_.pdf. Acesso em: 04. mar. 2024.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia (1972). Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Luiz B. L. Orlandi São Paulo: Editora 34, 2011c (2ª edição).

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010 (3ª edição).

DELEUZE, Gilles (2003) **Proust e os signos**. 2.ed. trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch**: o frio e o cruel. Tradução Jorge Bastos Revisão técnica Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**: Um manifesto de menos; O esgotado / Gilles Deleuze; tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, G. (1970) *Spinoza* Paris: PUF. (Edição em português: DELEUZE (s/d) **Espinoza e os signos**. Tradução de Abílio Ferreira. Porto: Editora Rés.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: Uma impressão freudiana. Tradução Claudia de Moraes Rego – Rio de Janeiro: Relume Dumará, Conexões, 2001.

DIETMAR, Elger. **Dadaísmo**. TASCHEN, 1ª edição (1 janeiro 2011).

DUARTE, L. P. **Ironia e Humor na Literatura**. Belo Horizonte: PUC Minas, 2006.

FORNAZARI, Sandro Kobol. **Deleuze**: as diferenças intensivas e a potência do pensamento. São Paulo: Editora Unifesp; n-1 edições, 2023.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 (Campo Teórico).

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. 5a Edição.

FREUD, Sigmund. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**. VOLUME VI (1901).

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992. 208 p. (Coleção TRANS)

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Recife: Cepe, 2020.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do eros**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

KAFKA, Franz. **A Metamorfose: seguido de O Veredicto**. L&PM Editores, 2001.

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Trad. de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo, n-1 edições, 2015.

LAZZARATO, Maurizio. **Signos, máquinas, subjetividades**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo: n-1 Edições, 2014.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud**: o artesão do corpo sem órgãos. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. (Conexões; 2)

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

MOLES, Abraham A. **O kitsch**: a arte da felicidade. São Paulo: Perspectiva, 1973.

NIETZSCHE, Friedrich. **A vontade de poder**. Tradução do original alemão e notas Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes; apresentação Gilvan Fogel. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos** ou como se filosofa com o martelo. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. Companhia das Letras, São Paulo: 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo**: (Como se vem a ser o que se é). Tradução de Artur Morão. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011 (Saraiva de bolso).

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral** – uma polêmica. Tradução de Paulo César de Souza. Companhia das Letras, 2ª edição. São Paulo: 2005.

PRECIADO, Paul. **Manifesto Contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

SALOMÃO, Waly. **Algaravias**: câmara de ecos. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SOBRINHO, João Batista Santiago. **Macaco-homem-desregulado**. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2023.

SONTAG, Susan. **A vontade radical**: estilos. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 1998.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: 2004.

WALLER-BRIDGE, Phoebe. **Fleabag: The Scriptures**: The Sunday Times Bestseller (English Edition) Phoebe Waller-Bridge. London: SCEPTRE, 2019.

WALLER-BRIDGE, Phoebe. **Fleabag: The Special Edition**. London: TCG, 2019.

FILMOGRAFIA

A AMPUTADA. [*The Amputee*]. Direção: David Lynch. Roteiro: David Lynch. The Criterion Collection, 1977, (9 min.), son., black and white.

A BAGFUL of Fleas. [*Pytel blech*]. Direção: Věra Chytilová. Roteiro: Věra Chytilová. Studio Populárne Vedeckých a Naucných Filmu Praha. 1962, (43 min.), son., PB.

A CONCHA e o Clérigo. [*La coquille et le clergyman*]. Direção: Germaine Dulac. Roteiro: Antonin Artaud, Germaine Dulac. Délia Film, 1928, (40 min.), silent., PB.

ADEUS À LINGUAGEM. [*Adieu au langage*]. Direção: Jean-Luc Godard. Roteiro: Jean-Luc Godard. Canal+. 2014, (70 min.), son., color.

A LOJA da esquina. [*The Shop Around the Corner*]. Direção: Ernst Lubitsch. Roteiro: Samson Raphaelson, Miklós László, Ben Hecht. MGM, 1940, (99 min.), son., PB.

ANIMA. (2019) Direção: Paul Thomas Anderson. PASTEL, 2019, (15 min.), son., color.

BON APPÉTIT! Direção: Isabella Rossellini. CinéTévé, 2010, (2 min.), son., color.

CARRIE, a Estranha. [*Carrie*]. Direção: Brian De Palma. Roteiro: Stephen King, Lawrence D. Cohen. Red Bank Films, 1976, (98 min.), son., color.

CONTATO. [*Contact*]. Direção: Robert Zemeckis. Roteiro: James V. Hart, Michael Goldenberg, Carl Sagan. Warner Bros., South Side Amusement Company, 1998, (150 min.), son., color.

CRASH: Estranhos Prazeres. [*Crash*]. Direção: David Cronenberg. Roteiro: J.G Ballard, David Cronenberg. Recorded Picture Company, 1996, (90 min.), son., color.

CRASHING. Criação de Phoebe Waller-Bridge. Big Talk Productions, 2016, (30 min.), son., color.

CURTINDO a Vida Adoidado. [Ferris Bueller's Day Off]. Direção: John Hughes. Roteiro: John Hughes. Paramount Pictures, 1986, (103 min.), son., color.

ENCAIXOTANDO Helena. [Boxing Helena]. Direção: Jennifer Lynch. Roteiro: Philippe Caland, Jennifer Lynch. Mainline Pictures, 1993, (107 min.), son., color.

ERASERHEAD. Direção: David Lynch. Roteiro: David Lynch. American Film Institute (AFI), 1977, (89 min.), son., black and white.

EVIL: Contatos Sobrenaturais. [Evil]. Criação de Michelle King, Robert King. King Size Productions, 2019-2024, (42 min.), son., color.

FEITIÇO do Tempo. [Groundhog Day]. Direção: Harold Ramis. Roteiro: Danny Rubin, Harold Ramis. Columbia Pictures. 1993, (101 min.), son., color.

FLEABAG. Criação de Phoebe Waller-Bridge. Two Brothers Pictures, 2016-2019, (302 min.), son., color.

GREEN PORNO. Direção: Isabella Rossellini, Jody Shapiro. ARTE, SundanceTV, The Criterion Channel, 2008-2009, (2 min.), son., color.

HILDA FURACÃO. Criação de Roberto Drummond, Glória Perez. Rede Globo de Televisão, 1998, (45 min.), son., color.

INDIANA Jones e a Relíquia do Destino. [Indiana Jones and the Dial of Destiny]. Direção: James Mangold. Roteiro: Jez Butterworth, John-Henry Butterworth, David Koepp. Paramount Pictures, 2023, (154 min.), son., color.

JEANNE DIELMAN, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles. Direção: Chantal Akerman. Roteiro: Chantal Akerman. Paradise Films, 1975, (202 min.), son., color.

KILLING EVE: Dupla Obsessão. [Killing Eve]. Criação de Phoebe Waller-Bridge. BBC America, 2018-2022, (42 min.), son., color.

KURT & Courtney. Direção: Nick Broomfield. Strength Ltd., 1998, (95 min.), son., color.

LILITH'S Awakening. Direção: Monica Demes. Roteiro: Monica Demes. Ganesha Filmes, 2016, (80 min.), son., color., PB.

LUZ de Inverno. [*Nattvardsgästerna*]. Direção: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Svensk Filmindustri (SF), 1963, (81 min.), son., black and white.

MAD MEN. Criação de Matthew Weiner. Lionsgate Television, Weiner Bros., AMC, 2007-2015, (45 min.), son., color.

MAMMAS. Direção: Isabella Rossellini. SundanceTV, Première Heure, ZDF/Arte, 2013, (21 min.), son., color.

MENS@GEM para você [*You've Got Mail*]. Direção: Nora Ephron. Roteiro: Miklós László, Nora Ephron, Delia Ephron. Warner Bros., 1998, (119 min.), son., color.

MÔNICA e o Desejo. [*Sommaren med Monika*]. Direção: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Svensk Filmindustri (SF), 1953, (96 min.), son., PB.

MONTY PYTHON'S Flying Circus. Criação de Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam. BBC, 1969-1974, (30 min.), son., color.

MORANGOS Silvestres. [*Smultronstället*]. Direção: Ingmar Bergman. Roteiro: Ingmar Bergman. Ingmar Bergman. Svensk Filmindustri (SF), 1957, (91 min.), son., PB.

NATIONAL Theatre Live: FLEABAG. Direção: Tony Grech-Smith. Roteiro: Phoebe Waller-Bridge. CoolConnections (theatrical), Cosmote Series (TV), 2019, (80 min.), son., color.

NOITES de Cabíria. [*Le notti di Cabiria*]. Direção: Federico Fellini. Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli. Dino de Laurentiis Cinematografica, 1957, (110 min.), son., black and white.

O FABULOSO Destino de Amélie Poulain. [Le fabuleux destin d'Amélie Poulain]. Direção: Jean-Pierre Jeunet. Roteiro: Guillaume Laurant, Jean-Pierre Jeunet. Claudie Ossard Productions, 2001, (122 min.), son., color.

OS NORMAIS. Criação de Alexandre Machado, Fernanda Young. Rede Globo de Televisão, 2002-2003, (25 min.), son., color.

PSICOSE. [Psycho]. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano. Shamley Productions, 1960, (109 min.), son., black and white.

QUANTO MAIS Idiota Melhor. [Wayne's World]. Direção: Penelope Spheeris. Roteiro: Mike Myers, Bonnie Turner, Terry Turner. Paramount, 1992, (94 min.), son., color.

SEDUCE ME. Direção: Isabella Rossellini. ARTE, SundanceTV, The Criterion Channel, 2010, (2 min.), son., color.

SEX AND THE CITY. Criação de Darren Star. HBO, 1998-2004, (30 min.), son., color.

TWIN PEAKS. Criação de Mark Frost e David Lynch. Lynch/Frost Productions, 1990-1991, (1505 min.), son., color.

TWIN PEAKS: O Retorno. [Twin Peaks: The Return]. Criação de Mark Frost, David Lynch. Showtime Networks, 2017, (1032 min.), son., color., black and white.

VELUDO AZUL. [Blue Velvet]. Direção: David Lynch. Roteiro: David Lynch. De Laurentiis Entertainment Group (DEG), 1986, (120 min.), son., color.

VINIL VERDE. Direção: Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho, Bohdana Smyrnova. CinemaScópio, Símio Filmes, 2004, (13 min.), son., color.