

FLEABAG DE PHOEBE WALLER-BRIDGE: UM ANTI-FEMINISMO FEMINISTA

FLEABAG DE PHOEBE WALLER-BRIDGE: UN ANTIFEMINISMO FEMINISTA

FLEABAG BY PHOEBE WALLER-BRIDGE: A FEMINIST ANTI-FEMINISM



Sílvia Mara TELLINI¹
e-mail: smtellini@hotmail.com

Como referenciar este artigo:

TELLINI, Sílvia Mara. Fleabag de Phoebe Waller-Bridge: um anti-feminismo feminista. **Rev. de Letras**, Araraquara, v. 64, n. 00, e025015, 2025. e-ISSN: 1981-7886.



| **Submetido em:** 18/06/2025
| **Revisões requeridas em:** 25/07/2025
| **Aprovado em:** 13/08/2025
| **Publicado em:** 28/12/2025

Editora: Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro

¹ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte – MG – Brasil. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

RESUMO: O artigo analisa o monólogo *Fleabag* (2013), de Phoebe Waller-Bridge, situando a obra no campo do *new writing* e do *in-yer-face theatre* britânico. Argumenta-se que a incorporação de procedimentos estéticos dessas vertentes potencializa a subversão de discursos feministas eurocêtricos ao expor as contradições, violências e fragilidades da protagonista. Incapaz de se ajustar a padrões normativos, *Fleabag* tensiona e satiriza tanto o feminismo quanto o machismo por meio de um humor ácido que contrabalança o tom trágico e a linguagem explícita da peça. O estudo examina o jogo dramatúrgico construído a partir do comportamento autodestrutivo da personagem, cujos desfechos cômicos revelam convenções sociais que inviabilizam a constituição de uma identidade feminina autêntica. O referencial teórico mobiliza as contribuições de Alekz Sierz e Michael Billington, em diálogo com a crítica feminista contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: *Fleabag. In-Yer-Face Theatre. New Writing. Feminismo.*

RESUMEN: *El artículo analiza el monólogo Fleabag (2013), de Phoebe Waller-Bridge, situando la obra en el ámbito del new writing y del in-yer-face theatre británico. Se sostiene que la incorporación de procedimientos estéticos de estas vertientes potencia la subversión de discursos feministas eurocéntricos al evidenciar las contradicciones, violencias y fragilidades de la protagonista. Incapaz de ajustarse a patrones normativos, Fleabag tensiona y satiriza tanto el feminismo como el machismo mediante un humor ácido que contrarresta el tono trágico y el lenguaje explícito de la obra. El estudio examina el juego dramatúrgico construido a partir del comportamiento autodestructivo del personaje, cuyos desenlaces cómicos revelan convenciones sociales que impiden la constitución de una identidad femenina auténtica. El marco teórico moviliza las contribuciones de Alekz Sierz y Michael Billington, en diálogo con la crítica feminista contemporánea.*

PALABRAS CLAVE: *Fleabag. In-Yer-Face Theatre. New Writing. Feminismo.*

ABSTRACT: *The article analyzes the monologue Fleabag (2013), by Phoebe Waller-Bridge, situating the work within the field of British new writing and in-yer-face theatre. It argues that the incorporation of aesthetic procedures from these movements enhances the subversion of Eurocentric feminist discourses by exposing the protagonist's contradictions, violences, and vulnerabilities. Unable to conform to normative standards, Fleabag challenges and satirizes both feminism and machismo through an acidic humor that counterbalances the tragic tone and explicit language of the play. The study examines the dramaturgical interplay constructed through the character's self-destructive behavior, whose comic outcomes reveal social conventions that hinder the constitution of an authentic female identity. The theoretical framework draws on the contributions of Alekz Sierz and Michael Billington, in dialogue with contemporary feminist criticism.*

KEYWORDS: *Fleabag. In-Yer-Face Theatre. New Writing. Feminism.*

Introdução: A herança do *In-Yer-Face Theatre* e do *New Writing*

O tipo de peça chamada de *new writing* na produção teatral inglesa aumentou sua participação desde a metade da década de noventa, de acordo com as estatísticas do *Art Council*, somando 42 por cento das peças apresentadas em palcos ingleses entre 2003 e 2008. Foi constatado que entre os sucessos estavam peças estreantes, compondo mais de 68% do total de apresentações desta modalidade (Sierz, 2011, p.16). No Reino Unido, na década de 90, mais de 300 novos dramaturgos encenaram suas peças pela primeira vez, e calcula-se que mais de 500 autores tiravam seu sustento de suas criações. Portanto, é fácil entender o aumento de repertórios apresentados nos palcos, tornando as décadas entre 1990 e 2010 conhecidas como o período de renascença do *new writing*.

O conceito refere-se a um gênero de escrita dramática tipicamente inglês, pois não se dirige somente ao público, mas também aos diretores, figurinistas e atores. A história do jovem dramaturgo irritado, John Osborne, serve como mito fundador deste gênero, ao apresentar sua primeira peça *Look Back in Anger* no Royal Court, em 8 de maio de 1957. Naquele momento, a mentalidade dos ingleses em relação à cultura começa a se transformar, e o espetáculo se torna símbolo de uma urgência por mudanças, uma vez que o público jovem compreende imediatamente e se conecta com sua linguagem contemporânea, que descrevia a realidade britânica de uma forma dura e concreta, em oposição à crença de que as peças só poderiam abordar as fantasias e preocupações da alta classe. Desta forma, tornou-se o objetivo deste gênero criar um teatro comandado pelo escritor, e não pelo produtor ou ator (Aleksz, 2011, p.17).

Ali foram encenadas subsequentemente peças de John Arden, Edward Bond, Arthur Miller, Eugene Ionesco e Samuel Beckett. Esta nova escrita se consolidou como uma espécie de modernismo teatral ao mesmo tempo que estava permeada de uma estética muito britânica, ao evidenciar seu estilo naturalista e conteúdo de cunho social, ao enfatizar a sujeira, a violência e a pobreza como parte das experiências autênticas das classes mais baixas, em oposição aos valores mais glamorosos da classe média. Este estilo naturalista preza por mostrar a verdade tal qual ela é, sem adornos, e a palavra é jogada em cena para gerar debate, compelindo o público a olhar-se no espelho (Aleksz, 2011, p. 18).

O olhar deste teatro para o empoderamento da classe trabalhadora fazia sentido em um contexto pós-guerra, com o fim do *welfare state*, o que foi ampliado pelos questionamentos mais politicamente agressivos dos jovens da década de 60, que almejavam mais uma revolução do que uma mera reforma.

Na década de 80, o debate volta-se às questões ligadas às diferenças identitárias em conjunto com grupos como negros, mulheres e gays. Na década de noventa, esta estética vai se transformar no chamado *in-yer-face theatre*, com um tom provocante e escancarado, representado por peças de Sarah Kane e de Mark Ravenhill, contextualizadas em meio a uma crise da masculinidade. A última grande mudança neste movimento ocorre após o 11 de setembro, quando temas referentes a uma identidade nacional ganham os holofotes (Alekz, 2011, p. 19).

Em 1997, as estatísticas mostravam que a dramaturgia de *new writing* já atraía 57% do público em Londres, superando os grandes clássicos, adaptações e traduções. O teatro *in-yer-face*, por sua vez, trouxe um ar de novidade ao criar suas peças com referências sexuais e violentas, retratando comportamentos frontais e crus, dotados de uma visão niilista. Porém, vale ressaltar que não havia uma visão estética monolítica de todo o movimento de *new writing*, que se constituiu mais entre as tensões naturalistas e experimentais (Alekz, 2011, p. 20-1).

Para Billington (2007, p. 327), a busca por explorar temas de ruptura que ganhou força na década de 90, na Grã-Bretanha, estava associada com a nova cultura de *freelance* que enfatizava o individualismo competitivo, tornando a ideia de lealdade a uma instituição ultrapassada, algo evidente nas inúmeras manifestações de descontentamento com a era do *thatcherismo* (1979-90), que deixou um severo custo social para a maioria da população, com a diminuição da produção industrial, aumento de impostos e o desemprego que triplicou naquele período, além de ter jogado 30% das crianças inglesas para abaixo da linha da pobreza. Portanto, a crença em um socialismo estatal havia desaparecido no início dos anos 90. O historiador Eric Hobsbawm, em *A Era dos Extremos* (1994, p. 226-327), explica que o colapso do sistema se deveu ao fato de que o comunismo não se baseara na conversão de massas, mas de vanguardas. Como Marx havia previsto, as forças de produção entraram em conflito com a superestrutura ideológica do Estado.

Contudo, ao contrário do otimismo de Marx, que acreditava no surgimento de um sistema aperfeiçoado, Hobsbawm já se mostrava incerto com relação ao futuro nos anos 90. Enquanto o abismo entre ricos e pobres se intensificava no governo de Jonh Mayor (1990-97), a produção de textos dramáticos enfrentava um problema maior do que o de se aproximar da realidade, pois precisava entender, em primeira instância, como explicar e interpretar esses eventos.

Após o ano de 2000, embora as mulheres ainda tivessem visibilidade nas produções e a problemática de igualdade de gêneros crescesse, a maioria dos dramaturgos em atividade eram homens. Em 2009, a crítica Lyn Gardner resume a cena dos palcos contemporâneos:

o discurso sobre política cultural e feminismo que eram tão vibrantes em nossos palcos e que se estenderam ao longo da década de 80, questionando a relação da mulher com a produção cultural e tentando reinventar a vida que queríamos viver, parece ter desaparecido em grande parte. Às vezes penso que estávamos tão preocupadas em vencer a batalha que não percebemos que estávamos perdendo a guerra (Gardner, 2009, n.p., trad. minha).

Diante disso, o movimento do *new writing* funcionou como fortalecedor de novos escritores e novas peças em seis importantes teatros: the Royal Court, Bush, Hampstead e Soho, todos eles em Londres, the Traverse em Edimburgo, e o Live Theatre em Newcastle. Isso não significa que, sob a aura do novo, este tipo de produção também não recebeu críticas por se limitar a estimular autores na faixa dos vinte anos de idade, que estavam escrevendo suas primeiras peças, muitas vezes, movidas por uma velha linguagem, não capazes de apresentar nenhuma novidade. O foco no novo também mereceu críticas por criar uma aura mítica em torno de um conceito muitas vezes esvaziado de autenticidade (Aleksz, 2011, p. 48).

Por outro lado, o crítico Colin Chambers (2004, p. 132) explica que, a partir da década de 60, tornou-se comum usar este termo para se referir a obras de ficção em que a palavra “*new* era sinônimo de texto significante, pertinente e que tinha relevância”, além de ser escrito individualmente e remeter-se a assuntos contemporâneos. Os temas podem se inspirar tanto na cultura pop quanto em algum evento do momento. A peça *The Algebra of Freedom* (2007), de Raman Mundair, por exemplo, apresenta similaridades com o caso dos policiais que atiraram em Charles de Menezes, na estação de metrô Stockwell de Londres, em 2005. No entanto, o que transforma estas histórias em textos de qualidade? A agente literária Jeane O’Hare aponta três ingredientes principais em um bom escritor: “brutalidade instintiva, invenção linguística e a inquietação de ideias” (Sierz, 2011, p. 56), enquanto o agente Jack Bradley entoa o slogan: “Faça-os rir, faça-os chorar, faça-os pensar” (Sierz, 2011, p. 56). Consequentemente, nesta forma é frequentemente utilizada uma linguagem visceral, além de várias novas formas que visam romper com a linearidade temporal e espacial. As temáticas, sempre provocativas, compõem-se de uma linguagem insistentemente forte, conteúdos tabus, reforçadas pela linguagem semiótica provocativa nos palcos (Sierz, 2011, p. 67). Foi na década de 90 que o controverso *in-yer-face theatre* floresceu, recebendo a herança do *new writing*, que havia sido inaugurado com *Look Back in Anger* (1957). Com a presença de autores já conhecidos como

Howard Barker e Caryl Churchill, aquele período foi também a década em que novos escritores apareceram, consolidando esta linguagem:

que lança tanto o ator quanto o espectador para além de respostas convencionais, abalando os nervos e provocando alarme. Este teatro emprega táticas de choque com frequência, ou é chocante, pois traz um novo tom e estrutura, ou é mais ousado ou experimental do que as plateias estão acostumadas. Ao questionar normas morais, afronta as ideias vigentes a respeito do que pode ou deve ser mostrado nos palcos, também aborda emoções primitivas, tabus esmagadores, mencionando o proibido e gerando desconforto. No fundo, fala em grande parte sobre quem nós realmente somos (Sierz, 2000, p. 4).

A expressão *in-yer-face* surgiu na década de 70, dentro do jornalismo esportivo norte-americano, e logo se tornou uma gíria para se referir a alguém ser forçado a olhar para algo de perto, bem como para descrever uma situação em que o espaço de alguém está sendo invadido. Não é difícil saber quando uma peça faz parte do *in-yer-face theatre*, pois há sempre a presença de linguagem obscena, personagens mencionando assuntos tabu, ou tirando as roupas, tendo relações sexuais, humilhando-se, contando experiências desagradáveis, e muitas vezes violentas, para questionar as formas como as pessoas vivem e sentem. Portanto, na década de 90, jovens autores levaram as peças ao extremo:

Se a peça abordava a masculinidade, mostrava estupro; se ocupava-se de sexo, mostrava relações anais; se a nudez estava presente, então a humilhação também; se a violência estava presente, então encenava-se a tortura; quando drogas estavam na pauta, o vício era mostrado. [...] o teatro, desta forma, se libertou das oposições binárias que estruturam nosso senso de realidade (Sierz, 2000, p. 30).

Essas novas experiências também atingiram autores mais velhos, como Harold Pinter e Caryl Churchill, que escreveram peças curtas e exploraram emoções desagradáveis. Em *Ashes to Ashes* (Royal Court, 1996), Pinter fez o público europeu lembrar que não estavam imunes ao genocídio, e muitos críticos ridicularizaram sua suposta exagerada visão de uma opressão assassina na sociedade inglesa (Sierz, 2000, p. 33).

Fleabag e seu feminismo anti-feminista

Todos estes ingredientes que marcaram o *new writing* e o teatro *in-yer-face* podem ser observados em *Fleabag*, de Phoebe Waller-Bridge, de forma hilária ao mesmo tempo que dolorosa. *Fleabag*, de acordo com o *Cambridge Dictionary*, é um termo referente à uma pessoa suja, desleixada ou desagradável. É uma estória contada em primeira pessoa por uma jovem

com mais ou menos vinte e seis anos, cujo apelido de família é Flea, que tenta lidar com o suicídio acidental da melhor amiga enquanto pondera sobre o sentido da vida e sobre como encontrar um namorado que a satisfaça sexualmente. *Fleabag*, que em uma tradução livre pode significar “bagaceira” é uma mulher alta, de classe média, e que não consegue sustentar seu estilo de vida, pois trabalha em seu Café à beira da falência. Seu namorado termina o relacionamento ciclicamente, enquanto ela tenta preencher o vazio por meio de encontros sexuais com parceiros repulsivos, embora jure que não é obcecada com sexo. Anteriormente à perda de sua amiga, sua mãe morre e seu pai vai morar com a madrinha que a odeia. Posteriormente, quando essa amiga morre em um acidente-suicídio de trânsito semi-intencional, Fleabag passa a ter flashbacks de algo traumático que a impede de se lembrar do que ocorreu, o que torna incontestável sua infelicidade ao seguir uma vida sem rumo.

A obra foi inicialmente encenada pela companhia de teatro DryWrite, cofundada por Waller-Bridge em parceria com sua amiga Vicky Jones, mesmo após várias rejeições a suas tentativas de levar peças curtas ao teatro Soho até meados de 2008. Deste modo, *Fleabag* tornou-se um monólogo de uma mulher, com a atuação da própria dramaturga e dirigida pela amiga Jones, premiado em sua estreia no *Fringe Festival* de Edimburgo, em 2013.

Segundo Simon Hattenstone (2018, n.p.), Waller-Bridge “cria personagens que dizem o que não se diz, fazem o que não se faz e desafiam todos os estereótipos de comportamento feminino. E mais surpreendente ainda do que criar essas mulheres, é seu dom de fazer com que nós gostemos delas”, embora boa parte da crítica não acredite que seja possível gostar dessas personagens dilaceradas.

A repugnância pode ser provocada por cenas como a que *Fleabag* está sozinha em seu apartamento, às duas da manhã, e resolve ligar para um homem que conheceu em um festival para vir encontrá-la. Logo que ele chega, vão direto para o quarto e ela descreve graficamente o encontro sexual:

After some pretty standard bouncing, I realise he is edging towards your arsehole. [...] Then the next morning I wake to find him sitting on the bed, fully dressed, gazing at me. He says that last night was incredible [...] because he has never managed to actually... up the bum with anyone before [...] Then he touches my hair and thanks me with a genuine earnest. It's sort of moving [...] Then he leaves. And I spend the rest of the day wondering: 'Do I have a massive arsehole?' (Waller-Bridge, 2013, p. 22-3).

Depois de um pouco de sexo básico me dou conta de que ele vem avançando na direção do meu cu. [...] Na manhã seguinte, acordo e vejo ele sentado na cama, totalmente vestido, me olhando. Ele diz que a noite passada foi incrível [...] porque ele nunca tinha conseguido fazer de verdade.... por de trás com

outra pessoa antes [...] aí, ele começa a acariciar meu cabelo e me agradece com uma sinceridade genuína. Fico meio que emocionada [...]então, ele vai embora. E passo o dia me perguntando: ‘Será que tenho um cu imenso?’ (Waller-Bridge, 2013, p. 22-3, trad. minha).

Durante toda a peça, a narradora se apresenta de forma transgressiva e cômica, enquanto relata situações em que algumas vezes o foco está em uma relação de amizade, e, em outras, mostrando experiências de dor, que muitas vezes acabam se misturando com suas aventuras sexuais, como no trecho acima. Waller-Bridge tem prazer em abordar temas tabu e explica: “Sexualizamos as mulheres o tempo todo no teatro e na TV. São objetificadas. Mas a exploração do desejo criativo de uma mulher é muito empolgante. Ela pode ser uma pessoa simpática, mas os cantos sombrios de sua mente são estranhos e malucos, porque a mente de todo mundo é assim” (Hattenstone, 2018, n.p.). Porém, a autora também complementa que há estereótipos masculinos tanto quanto os femininos: “É a pressão da Uber-masculinidade, e o sentimento de que você tem que ser aquele que satisfaz, o aniquilador, o homem sexy que faz acontecer em um piscar de olhos” (Hattenstone, 2018, n.p.).

Embora cenas provocadoras e hilárias como na noite em que a protagonista se masturba enquanto assiste ao pronunciamento de Barack Obama em um discurso na TV (Waller-Bridge, 2013, p. 6), ou como nas cenas de encontros de sexo casual, percebe-se em suas experiências um sentimento de auto-aversão, que gradualmente vai se relacionando às informações que recebemos de seu contexto, como o acidente-suicídio de sua melhor amiga, a morte da mãe e a alienação do pai.

Kirsti Cole (Dunn; Manning, 2018, p. 116) afirma que Waller-Bridge possui um traço típico de comediantes feministas: a incivilidade, pois apresenta esse gênero de forma grosseira, transgredindo as normas sociais de gênero, o que provoca o riso. Jennifer Foy (2015, p.703) afirma que já se tornou uma banalidade cultural acreditar que para mulheres, haja uma convergência entre o fazer comédia e a promiscuidade. Ela aponta que essa relação entre promiscuidade e comediantes mulheres já existia na época da Restauração inglesa, no século XVII, e afirma que já naquele período a leitura era de que se a piada viesse de uma mulher, então se tratava de uma insinuação sexual. Portanto, esse lugar em que Waller-Bridge propõe seu jogo pode ser arriscado, uma vez que as convenções sociais não aprovam a agressividade em mulheres, e muito menos, a agressividade social.

Quando a personagem grita em sua incivilidade e coloca sob escrutínio o ridículo, o imperfeito e o incongruente, ela consegue transgredir os estereótipos dominantes acerca do corpo da mulher, do sexo e das sexualidades. Uma técnica de comicamente afrontar a ideia da

mulher sexualizada em *Fleabag* está na passagem em que a protagonista descreve seu apetite obscenamente voraz ao usar palavras de duplo sentido:

Three nights ago I ordered myself a very slutty pizza.
I mean, the bitch was dripping.
That dirty little stuffed-crust wanted to be in me so bad, I just ate the little tart like she meant nothing to me. And she loved it (Waller-Bridge, 2013, p. 5).
Faz três noites que pedi uma pizza bem ordinária.
Você não tá entendendo, a safada tava pingando.
Aquela bordinha recheada sem-vergonha queria tanto estar dentro de mim, que comi aquela putinha como se ela não significasse nada para mim (Waller-Bridge, 2013, p. 5, trad. minha).

As palavras “*slutty*” derivada de “*slut*”, “*bitch*” e “*tart*” são variações dos termos “vadia”, “puta”, “piranha”, considerados por muitas feministas ofensivos e sempre associados à mulher. Ao deslocar esses adjetivos associados à mulher para uma pizza, além do efeito cômico de descrever seu imenso apetite, que em seu momento de glotonice transforma a pizza em objeto que lhe dá prazer sexual, a cena também desestabiliza o significado do que é o ser puta ou vadia, já que vemos uma mulher se apropriando desses termos. É uma grande provocação para que a percebamos utilizando esses termos e apresentando explicitamente uma atitude sexual agressiva, rompendo com padrões convencionais relacionados à figura da mulher. No entanto, é mais inquietante perceber que a passagem nos faz questionar se as mulheres têm que ser feministas o tempo todo, se não correm o risco de se tornarem vítimas de seu próprio conto de fadas.

Fleabag é uma mulher que desconstrói a aura do feminismo perfeito e nos faz rir dos aspectos ultrapassados, alienadores e hipócritas dos movimentos feministas, ilustrados em cenas como na passagem em que ela e a irmã estão assistindo a uma palestra feminista, cujas entradas foram compradas pelo pai. A palestrante começa perguntando quem na plateia trocaria cinco anos de suas vidas para ter o corpo perfeito. Somente *Fleabag* e sua irmã levantam o braço imediatamente (p. 16), mostrando-se na contramão das crenças consideradas feministas.

No entanto, Sierz (2000, p. 29) chama a nossa atenção para o fato de que essa afronta e revolta não levam diretamente e simplesmente a um processo de transformação, que sai da repressão em direção à libertação. Uma vez que tabus são quebrados, voltam a ser restaurados para serem, então, novamente quebrados. Houve um percurso de textos dramáticos feministas que proliferaram nos palcos em Londres, fosse em teatros tradicionais ou alternativos, nas décadas de 80 e 90. Sarah Daniels, por exemplo, na década de 80, explorava as relações de poder entre gêneros em suas peças. Em seu drama, *In Ripen Our Darkness* (1981), já havia

experimentado uma mistura de desespero e jocosidade, ao criar Mary, uma esposa que ao cometer suicídio, deixa o seguinte bilhete de despedida para seu marido: “Querido David, seu jantar e minha cabeça estão no forno” (Sierz, 2000, p. 28). Outras dramaturgas escreveram sobre a brutalidade contra a mulher, como em *Tachter’s Women* (1987) de Kay Adshead, que descrevia a migração de mulheres do norte da Inglaterra para Londres, com o intuito de se tornarem prostitutas, a fim de sustentarem suas famílias. Em *Low Level Panic* (1988) de Clare McIntyre, o comportamento da mulher diante da pornografia é explorado, resultando em imagens perturbadoras e emoções caóticas (Sierz, 2000, p. 28-9).

Sierz (2000, p. 178-179) também aponta que as tensões entre homens e mulheres aumentou na década de 90. O livro de autoajuda, *Homens são de marte, mulheres são de Vênus* (1992), que sugeria o distanciamento entre gêneros em seu título, tornou-se um *Best-Seller*, a bissexualidade era vendida com imagens de jovens andrógenos; se o pós-feminismo e o *Girl Power* simbolizavam novas possibilidades de atuação para a mulher, as relações entre mulheres e homens nunca haviam sido mais problemáticas. Porém, o grau de tolerância da sociedade com relação ao comportamento sexual e às minorias aumentou, tornando o sexo um tema central. Se se vendia a ideia de que era fácil encontrar sexo, por outro lado, as relações sexuais estavam cada vez mais complicadas. Os novos dramas eram provocativos e enxergavam o sexo como algo visceral, agressivo e perturbador. O ato sexual não era explorado tanto como uma forma de “eroticismo libertário”, mas estava mais associado a uma “tentativa desesperada de comunicação”, algo também recorrente no grito de Fleabag. Um dos temas-chave nas peças em Londres na década de 90 era a deterioração psicológica, como em *Howie the Rookie* (1999) de Mark O’Rowe, que narra uma série de encontros libidinosos, que são engraçados, mas ao mesmo tempo, tristes, desoladores e sem amor (p. 180), e que nos remete aos próprios encontros sexuais de Fleabag.

A protagonista, em poucas páginas, consegue problematizar vários elementos herdados dessas prolíficas décadas: a exploração da solidão; os encontros sexuais perturbadores; a dor; a pornografia explícita como elemento de choque; a incongruência entre seu almejado estilo de vida e seu trabalho no café falido, que está mais para bico; as tensões entre o seu comportamento agressivo que permeia a narrativa, em contrapartida àquele convencionalmente esperado da mulher.

Outro tema presente na peça é o incesto, que também foi explorado frequentemente nas peças inglesas na década de 90. Em *Sugar, Sugar* (1998), de Simon Bent (Sierz, 2000, p.181),

Dennis questiona: “Então, quero matar meu pai, e dormir com a minha mãe? Tô com raiva do meu pai por me trair e dormir com a minha mãe? Fala sério.”

Por sua vez, em *Fleabag*, o tema aparece quando ela aparece embriagada na casa do pai:

He stands in the hallway in his boxers and a T-shirt. I can see the shape of his little manboobs.

[...] I have a horrible feeling I'm a greedy, perverted, selfish, apathetic, badly dressed, cynical, depraved, mannish-looking, morally bankrupt woman who can't even call herself a feminist. [...] I wonder if he'd find me attractive. If I wasn't his daughter.

(*To DAD*) If you saw me on the Internet. Would you click on me? (Waller-Bridge, 2013, p. 20-1).

Ela fica de pé no corredor de cueca e camiseta. Consigo ver seus peitinhos marcados.

[...] Tenho um pressentimento terrível de que sou uma mulher gananciosa, pervertida, egoísta, apática, malvestida, cética, depravada, masculinizada e moralmente falida, que não pode nem ao menos se chamar de feminista.

[...] Fico pensando se ele me acharia atraente. Se não fosse filha dele.

(*Para o PAI*) Se você me visse na Internet. Você daria um click em mim? (Waller-Bridge, 2013, p. 20-1, trad. minha).

A problematização edípica também nos remete ao enredo de *Hamlet* (1603), que desiste de vingar o pai, King Hamlet, assassinado por seu tio Claudius, que se casa com sua mãe Gertrude, talvez por se identificar com o desejo do tio em estar com sua mãe, também seu próprio desejo. No entanto, a cena em *Fleabag* a mais chocante ainda pela ojeriza que sente de si mesma, sentimento reforçado pela reação do pai nesta cena, que apenas a despacha em um táxi com uma nota de vinte libras (Waller-Bridge, 2013, p. 21).

Considerações Finais

O aumento da produção dos textos de *new writing* e do teatro *in-her-face*, bem como dos espaços semelhantes aos *Fringe Theatres*, que manifestam ainda hoje sua resistência às convenções, deu espaço à voz de Waller-Bridge que pode ser considerada atualmente, não somente uma voz expressiva, herdeira dessa estética dramática, mas também representante de uma certa nova anti-ideologia político-feminista realista, que rejeita idealizações. A peça já percorreu o caminho dos palcos do Reino Unido para a TV, com seis episódios, lançados em 2016 pela BBC e posteriormente no *Amazon Prime*, seguida de uma segunda temporada em 2019. A versão teatral, com a atuação de Waller-Bridge como *Fleabag*, também ganhou uma temporada no *SoHo Playhouse* de Nova York, em 2019.

A inovação na voz desta personagem não conformada a nenhuma forma de determinismo, bem como a estética contemporânea não linear e altamente provocativa do texto, constrói esta mulher altamente sexualizada, agressiva, sem filtros e egocêntrica, abrindo uma discussão sobre os diferentes tipos de feminismos hoje, ao compor um enredo que inclui as frágeis relações sociais e familiares, a solidão em grandes centros urbanos, a incomunicabilidade emocional e a supersexualização das relações. Deste modo, coloca-nos em uma posição de desconfiança daquelas construções culturais e históricas que a personagem rejeita, através de uma narrativa que se oferece ao nosso escrutínio crítico, sem medo de chocar.

REFERÊNCIAS

- BILLINGTON, M. **State of Nation**: “British Theatre since 1945”. London: Faber and Faber, 2007.
- CHAMBERS, C. **Inside the Royal Shakespeare Company**: “Creativity and the Institution”. London: Routledge, 2004.
- DUNN, J.C., MANNING, J. **Transgressing Feminist Theory and Discourse**: “Advancing Conversations across Disciplines”. New York: Routledge, 2018.
- FOY, J. Fooling Around: “Female Stand-Ups and Sexual Joking”. **The Journal of Popular Culture**. v. 48, n. 4, p.703-13, 2015.
- GARDNER, L. At Last, Theatre Is Shedding more light on Feminism. **Guardian theatre blog**, 25 May 2009. Available in :<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2009/may/24/theatre-more-light-feminism>. Access in: 15 Jan. 2025.
- HATTENSTONE, S. Phoebe Waller-Bridge: ‘I have an appetite for transgressive women’. **Guardian**, 8 Set. 2018. Available in: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/sep/08/phoebe-waller-bridge-fleabag-killing-eve-transgressive-women>. Access in: 21 Jan. 2025.
- HOBBSAWM, E. **The Age of Extremes**: “A History of the World, 1914-1991”. London: Penguin Books, 1994. p. 226-327.
- SIERZ, A. **Rewriting the Nation**: “British Theatre Today”. London: Methuen Drama, 2011
- SIERZ, A. **In-Yer-Face Theatre**: “British Drama Today”. London: Faber and Faber, 2000.
- WALLER-BRIDGE, P. **Fleabag**. London: Nick Hern Books, 2013.

CRediT Author Statement

- Reconhecimentos:** Não.
 - Financiamento:** Não houve.
 - Conflitos de interesse:** Não houve.
 - Aprovação ética:** Não.
 - Disponibilidade de dados e material:** Não.
 - Contribuições dos autores:** Responsável pelo artigo.
-

Processamento e editoração: Editora Ibero-Americana de Educação
Revisão, formatação, normalização e tradução

