

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

**DO *FADE-IN* ÀS CORTINAS:**

UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE “*FLEABAG*” NAS TELAS E NOS PALCOS

Porto Alegre

2023

VALENTINA ETZBERGER DOS REIS

DO *FADE-IN* ÀS CORTINAS:  
UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE “*FLEABAG*” NAS TELAS E NOS PALCOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Teatro do Instituto de Artes da UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Teatro.

Orientador: Prof. João Carlos Machado

Porto Alegre

2023

VALENTINA ETZBERGER DOS REIS

DO *FADE-IN* ÀS CORTINAS: UMA ANÁLISE COMPARATIVA DE “*FLEABAG*” NAS  
TELAS E NOS PALCOS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Bacharelado em Teatro do Instituto de Artes da UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Teatro.

Porto Alegre, 08 de Setembro de 2023

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. CLÁUDIA SACHS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

---

Prof. ANA CECÍLIA RECKZIEGEL

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

---

Prof. HENRIQUE SAIDEL

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Sou fruto de muito amor e muita curiosidade. Agradeço àqueles que próximos de mim, pacientemente escutaram minhas angústias diante da completude desta etapa. Que ajudaram-me a recordar-me de minhas motivações, e que interessados mantiveram-me disposta a refletir sobre os fazeres de um artista. Ao meu orientador, agradeço a sensibilidade infindável. Grata, também, a aqueles e a aquelas que empenharam-se em contar-vos sobre suas intimidades e vulnerabilidades com bravura e júbilo. Desnudos mesmo vestidos. Viva a Arte. Viva o Teatro. Evoé.

“Serão derramadas estrelas cadentes dentro dos corações que continuam tentando.”

(LISBÔA, C. 2023)

## RESUMO:

Este trabalho propõe-se em comparar a obra, “*Fleabag*”, em suas duas linguagens: teatral (gravada) e cinematográfica. Expondo as nuances da adaptação do espetáculo teatral à versão audiovisual, o projeto de investigação acadêmica apresenta comentários de integrantes da equipe que compôs as obras. Além disso, traz para reflexão, a epicidade e a dramaticidade de uma narrativa, tendo como finalidade compreender a presença destes fazeres em cada ocorrência ficcional. Ademais, questiona os processos do trabalho do ator nos dois produtos artísticos: de que maneira a mudança de circunstâncias em que a obra se constitui interfere no ofício da interpretação?

Palavras-chave: *Fleabag*; teatro; cinema; elementos cênicos; épico; dramático; trabalho do ator.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: Jornal e propaganda de hipoteca.

Fotografia de cena de episódio piloto da série *Fleabag*.

2016

Valentina Reis

Imagem 2: *Fleabag* olhando para câmera.

Fotografia de cena de episódio piloto da série *Fleabag*

2016

Valentina Reis, captura de tela.

Imagem 3: *Fleabag* no centro do palco, sentada no banco de madeira.

Fotografia de cena da peça *Fleabag*.

2019

Valentina Reis, captura de tela.

Imagem 4: *Fleabag* olhando para a câmera.

Fotografia de cena do quinto episódio da série *Fleabag*.

2016

Valentina Reis, captura de tela.

Imagem 5: Quarto de *Boo* em set de gravação de *Fleabag*.

Fotografia compartilhada através de reunião gravada.

2020

Jonathan Paul Green

# SUMÁRIO

<b>LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....</b>	<b>6</b>
<b>SUMÁRIO.....</b>	<b>7</b>
<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
Justificativa.....	8
Objetivo.....	9
<b>2. O QUE É “FLEABAG”?.....</b>	<b>11</b>
Trajetória.....	11
Enredo.....	13
<b>3. A EPICIDADE E O DRAMA.....</b>	<b>15</b>
<b>4. A ADAPTAÇÃO DOS ELEMENTOS DO PROCESSO CRIATIVO.....</b>	<b>22</b>
<b>5. CONCLUSÕES.....</b>	<b>30</b>
Para a jovem atriz em seus processos.....	30
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>31</b>



# 1. INTRODUÇÃO

Este presente trabalho propõe comparar analiticamente uma mesma obra, “*Fleabag*”, em suas duas linguagens: teatral (gravada) e cinematográfica. Expondo as nuances da adaptação do espetáculo teatral à versão audiovisual, o projeto de investigação acadêmica apresenta comentários de integrantes da equipe que compôs as obras. Além disso, traz para reflexão, o pensamento do trabalho do ator nos dois produtos artísticos: de que maneira a mudança de circunstâncias em que a obra se constitui interfere no ofício da interpretação?

Porém, além disso, a escolha deste tema, também supõe a conclusão do meu primeiro grande investimento a ser uma artista de cena. Sendo assim, julgo importante – neste primeiro momento, na introdução – ressaltar como e por que me relaciono com esse exercício de indagação e seu objeto de maneira tão particular.

## **Justificativa**

Comecei muito cedo a me relacionar intimamente com a Arte. Francamente, não encontro memórias em que ela não esteja, mesmo que minimamente, presente. Me aventurei por todos os seus cantos, suas expressões e telas, mas o Teatro, com sua grandiosidade de vida, apossou-se de meus afetos.

Inicialmente, busquei nas obras cinematográficas meus primeiros desejos de futuro. A inauguração do empenho pela concretização de tais anseios foi a decisão de estudar os processos do ator na Academia. Durante minha graduação, me transformei em uma grande admiradora dos palcos. Comecei a enxergar a beleza do “aqui e agora”; a complexidade da ilusão de um caráter efêmero – visto que aparenta encerrar-se ali, depois dos aplausos e das cortinas; o afago da renúncia a este pensamento, posto que uma encenação pode nos acompanhar por anos em forma de memória e reflexão.

Ainda dentro do espaço universitário, comecei a exercitar a elucubração e a contemplação crítica dentro do campo das Artes, e busquei referências que alicerçaram meus questionamentos em outro campo de meu interesse – que me levou a cursar a primeira metade de sua graduação concomitantemente com a das artes cênicas –: a psicologia.

A partir de um entendimento empírico das aulas e práticas, e de leituras acerca das conexões de Arte e sujeito para a Psicanálise, pude elencar algumas características que considero indispensáveis quando se trata dela. Defendo que a beleza da Arte existe por causa dos Artistas, e que todo efeito artístico é inevitavelmente, em sua essência, autobiográfico.

Justifico isso, primeiramente, porque todas as nossas escolhas são atravessadas por nossa *subjetividade* e acompanhadas de nosso *inconsciente*. Como disse Miriam Debieux em 2004 “[...] o inconsciente está presente como determinante nas mais variadas manifestações humanas, culturais e sociais.” (Alves & Marsillac, 2022, p. 90). Especialmente nas artes dramáticas, por mais que haja uma ilusão de abandono de *self*<sup>1</sup>, nunca poderemos deixar de ser quem somos e carregarmos conosco aquilo por que já passamos. Para explicar a noção de abandono a que me refiro, vou traçar um paralelo com as artes visuais. Muitos acreditam que um ator em seu ofício, ao dar espaço para uma encenação, instantaneamente se torna uma tela branca pronta para receber a tinta do pintor. Há a crença de neutralidade do indivíduo que se dispõe a ceder espaço para a vida ficcional de seu personagem, o que é uma falácia.

Esse caráter, ao meu ver, necessariamente acompanha outra característica que define a Arte: a generosidade. Aqueles que escolhem o caminho da Arte, através de seus corpos e fiéis instrumentos, dirigem-se a nós e nos fazem confidências antropológicas. Desse encontro verdadeiro e genuíno de quem apresenta e quem atenta, raiam alguns feixes de luz diante da escuridão do pessimismo contemporâneo.

Também gostaria de atentar para o fato de que Arte é transformação. Para mim, já em sua primeira instância, como observado por Sigmund Freud (1912-1914) o exercício das artes é a possibilidade de concretizar os imateriais desejos íntimos inibidos. Todavia, também pode trazer para a superfície o concreto através de denúncias e como um pilar da memória coletiva. Portanto, é também revolucionária. Por exemplo, a música escrita por Gilberto Gil e Chico Buarque, “Cálice” (1973), que através de jogo de palavras e metáforas denunciava a censura e a violência contra os cidadãos na época da ditadura militar (1964-1985). Em um cenário internacional a obra de Pablo Picasso, *Guernica* (1937) compõe um acervo concreto de memória histórica e coletiva, ao denunciar a Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

Ainda durante a formação, exercitei a valorização dos processos, dos abandonos e dos acolhimentos da criação artística. Entendi que o planejamento é de extrema relevância no período de composição, mas que as surpresas não antecipadas devem ser, ao menos, consideradas.

## Objetivo

Os instantes, agora finais, dentro do prédio de número 255 que me colocaram em ponderação quanto às epifanias da teatralidade, também me colocaram em questionamento

---

<sup>1</sup> termo que, na psicanálise, é descrito como uma instância psíquica fundamental (além de *id*, *ego* e *superego*) que compõe a personalidade de um indivíduo (Maria Izilda Soares Martão, 2008).

quanto a profissional que quero ser e a quais caminhos quero seguir adiante. Na tentativa de porventura profetizar as etapas seguintes de minha caminhada, busquei intenções em outros jovens artistas contemporâneos e de seus processos.

Phoebe Waller-Bridge –a autora e protagonista da obra que se coloca como objeto de indagação nas páginas a seguir– aflorou em mim, mais uma vez, a vontade de me aventurar por entre os sistemas de contação de histórias. Nela vi mais do que uma artista a quem admirar, vi possibilidades. Oportunidades de maneiras de pensar, de atuar, de criar. De caminhos ricos em novas perspectivas. Contemplei que a escolha entre as linguagens de cena não é limitante, pode ser acolhedora.

Creio, presentemente, que me encontro equitativamente seduzida pela investigação minuciosa dos dois discursos ficcionais: aquele que é captado pela lente externa e artificial, a câmera. E aquele que se constrói diante da nossa lente orgânica, o olho. Em uma intenção de, porventura, diminuir a distância entre eles, optei por, em meu trabalho de conclusão, comparar uma mesma obra, de mesma autora e protagonista em ambas as linguagens.

Ao longo do trabalho, me propus a discorrer sobre “*Fleabag*”, comentando desde seu surgimento até as premiações. Ademais, empenhei-me em comparar as versões teatral e do seriado, verificando suas semelhanças e diferenças. Para isso, trouxe informações de como se constroem os trabalhos para TV e para o palco, apontando as escolhas dos elementos cênicos de cada um, expondo o que foi dito pela criadora sobre os processos. Nesse movimento, busquei, principalmente, entender os procedimentos do trabalho do ator nas duas linguagens.

Segmentei a pesquisa em três grandes partes. Na primeira, ative-me a explicar sobre a obra aqui analisada, de forma a inicialmente relatar sobre sua trajetória, e depois sobre o enredo da narrativa. No segundo momento do trabalho propus-me a entender a epicidade e a dramaticidade dos textos nas duas versões de ocorrência. Por fim, comparei os elementos cênicos que as compõem.

Espero que minha pesquisa contribua à difusão geral do pensamento artístico, de modo que gere interesse e curiosidade também àqueles que não o estudam em primazia. Que seja acessível a estes, e que a leitura do trabalho por eles provoque engrandecimento referente ao consumo às criações artísticas. Viva a Arte. *Evoé.*<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Grito de celebração das Bacantes ao deus Dionísio. (Eurípedes, 405 a.C). Tradição, também, que eu e meus colegas de graduação direcionamos uns aos outros, durante os dias, as tardes e noites dentro departamento. Símbolo de alegria, coletividade e carinho. “A ti estimo boas descobertas artísticas. *Viva o Teatro, Evoé!*”

## 2. O QUE É “FLEABAG”?

### Trajatória

Para uma artista que várias vezes experimentou redefinições em seus processos, reconhecer concretamente que o mesmo aconteceu com o sucesso mundial de “*Fleabag*” é como uma carícia. O texto de Phoebe Waller-Bridge, antes de cativar uma audiência internacional através de seus episódios, era um evento dramaturgicamente, uma peça. Ainda, anteriormente, a matriz de uma sessão de contação de histórias que tinha um cenário que se assemelhava a um show de *Stand-up*. Independentemente de sua linguagem, a obra gerou tamanho fascínio, que felizmente seguiu em metamorfose.

Surgiu como um convite de uma colega escritora, Deborah Frances-White<sup>3</sup>. *London Storytelling Festival*<sup>4</sup>, 2012. Doze, também, minutos de introdução à incomparável personagem de nome que designou a obra. De acordo com a anfitriã que propôs a participação de Phoebe na segunda edição do festival, para a jovem e iniciante artista criadora aquele exercício significava um desconforto; que sua “quarta parede” lhe seria violentamente tomada, e hesitou antes de aceitar o desafio. No dia da apresentação sentou-se na beirada de um banco de madeira e conquistou fartas cúmplices risadas.

Mais tarde, com o apoio de arrecadações na campanha *Kickstarter*<sup>5</sup>, se consagrou como um monólogo teatral. *Edinburgh Fringe Festival*<sup>6</sup>, 2013. 80 minutos protagonizados pela criadora e dirigidos por sua amiga e, parceira de *DryWrite*<sup>7</sup>, Vicky Jones.

Foi fruto da combinação de um contexto histórico externo e de inquietações internas. Frances-White, em declaração da edição especial de “*Fleabag*”, avaliou a conjuntura que circundava a criação de Waller-Bridge:

“*Fleabag*” nasceu em 2012, e estreou em 2013, logo quando a quarta onda de feminismo começou a ganhar força. [...] Era um período com possibilidades latentes para mulheres que queriam mais e melhores tempos.[...] Um marco da quarta onda de feminismo é o aproveitamento da internet como ferramenta de resistência.

---

<sup>3</sup> Escritora e comedianta nascida na Austrália e cidadã britânica. Co-fundadora do *London Storytelling Festival* e apresentadora do programa do Podcast “*The Guilty Feminist*”.

<sup>4</sup> Festival de contação de histórias baseado em Londres e fundado por Deborah Frances-White e Sarah Bennetto. Link: <https://www.londonstorytellingfestival.co.uk/index2011.html>

<sup>5</sup> Projeto que ajuda criadores a dar vida a seus projetos a partir de incentivos financeiros da comunidade.

<sup>6</sup> Como consta no site oficial do evento, um dos maiores festivais de celebração das Artes e da Cultura que acontece em Agosto, anualmente em Edimburgo.

Link: <https://www.edfringe.com>

<sup>7</sup> Companhia de Teatro e produtora desde 2007, Londres. Fundada por Phoebe Waller Bridge e Vicky Jones.

*Fleabag* a usa para alimentar seu vício em pornografia e pedir *fast-food*. (2019, p. 9, tradução livre).

Também, surgiu diante de um período de incertezas artísticas internas de sua criadora. Phoebe afirma que aos vinte e sete anos sentia-se convencida de que seu trabalho e seu cérebro carregavam menos valor que sua deseabilidade (2019)<sup>8</sup>. Afirmou também, que sentia-se esgotada das advertências acerca de como ser mulher e como ser feminista, e que sentia que o valor feminino em geral era atribuído a aparências físicas. Cheia de esperança, constatou – tornando verdadeira uma premissa de Freud na qual proclamou que o artista, em suas criações, em primeira instância busca sua autoliberação (1912-1914, p. 359) – que quem a pôs em movimento diante da insatisfação da realidade foi uma imagem primária de *Fleabag*: do fundo do abismo, de batom vermelho e um símbolo de *Female Rage*<sup>9</sup>.

Os somados quase 100 minutos resultantes da criação da persona *Fleabag* geraram, ainda em 2013, comoção o suficiente para resultarem em inúmeras premiações<sup>10</sup>, e o texto ganhou mais uma faceta: a adaptação ao contexto audiovisual. Essa nova etapa da composição surgiu a partir do incentivo do serviço de difusão midiática da BBC3, que propôs à autora que escrevesse um piloto para a série. A mesma foi ao ar em julho de 2016 e obteve repercussão positiva dos seis episódios. Outros seis foram adicionados à trama posteriormente, iniciando a parceria com a Amazon em 2019. Para surpresa de poucos, foi reconhecida na premiação Emmy Awards no mesmo ano, ganhando seis estatuetas das onze indicações que recebeu.

Descobri por acaso que o texto também tinha uma versão gravada para os palcos, e busquei instantaneamente acesso a ela. Entrei em contato, então, com mais um nome parceiro da obra, o *National Theatre Live*<sup>11</sup>. O projeto propicia o encontro do espectador com diversas obras teatrais inglesas, e “*Fleabag*” foi um dos textos acolhidos pelo projeto. Gravaram, por conseguinte, as apresentações no West End londrino em 2019, ano em que a segunda parte da narrativa da série conquistava mais e mais entusiastas.

No ano seguinte, com a eclosão da pandemia de COVID-19, a equipe criadora avaliou alternativas para arrecadar fundos para a comunidade teatral e para a linha de frente de

---

<sup>8</sup> Em declaração por escrito na edição especial de “*Fleabag*” de 2019.

<sup>9</sup> Termo associado à raiva feminina, muitas vezes apresentada na indústria cinematográfica.

<sup>10</sup> Premiações que incluem *London’s Critics’ Circle Theatre Award*, *Fringe First Award* e *West End Theatre Awards*.

<sup>11</sup> *National Theatre Live* surgiu como companhia de Teatro da Grã-Bretanha, mas em meados dos anos 2000, sob a direção de Nicholas Hytner, começou com o projeto de difundir peças teatrais através das grandes telas em várias partes do Reino Unido e do mundo. Propõe-se em gravar no teatro as dramaturgias e depois exibir nos cinemas. Hoje, distribui peças para mais de 65 países.

Link: <https://www.ntlive.com>

combate ao vírus. Optaram, logo, por distribuir a gravação da peça através do serviço de streaming da Amazon. Assim, todos que estivessem cadastrados na Amazon Prime e pagassem o preço de cinco dólares, poderiam assistir à peça no conforto de seus lares. Além do valor em dinheiro, Phoebe afirma que a intenção de difusão da peça também significava uma tentativa de compartilhar, com as pessoas, entretenimento, alento e esperança através da sensibilidade artística diante do isolamento social (2020)<sup>12</sup>.

Atualmente, a adaptação ao audiovisual segue disponível na Amazon Prime e a gravação da peça da temporada de West End ainda circula pelos cinemas de Londres a Nova Iorque. Além disso, há uma profusão de conteúdo pela internet sobre a série e sobre a versão original teatral, com comentários e críticas de espectadores ao redor do mundo.

## Enredo

O caráter de transmutação constante ao longo do processo de criação de “*Fleabag*” é uma característica que marca presença também em seu enredo. Acompanhamos a protagonista *Fleabag* (30 anos, londrina) que passa por transformações decorrentes de questões triviais, mas complexas da vida. Uma delas é o luto – em suas diversas formas –, especialmente através das perdas repentinas e sequenciais, de sua mãe e sua melhor amiga chamada *Boo*.

Ambas as mortes foram violentas. A primeira causada pela temida doença terminal e sem cura, o Câncer. A segunda, um “suicídio acidental”, nas palavras da protagonista, após *Boo* descobrir uma traição do namorado. Além disso, *Fleabag* deve tentar salvar seu negócio em iminente falência, uma cafeteria temática de Porquinho-da-índia que inaugurou com a amiga. A morte de sua sócia introduz um período de grandes dificuldades econômicas para o café, e a personagem começa a acumular dívidas.

Também concomitante a isso, a personagem deve zelar pela relação familiar disfuncional e pouco afetiva após a grande perda de uma de suas integrantes. Seu pai, agora em um novo relacionamento com a madrinha das filhas, tem dificuldade de demonstrar afeto e de fazer aproximações carinhosas. Nunca termina uma frase. Na tentativa de se fazer presente, regala às meninas ingressos de uma palestra sobre feminismo.

Depois da morte da mãe, as irmãs se encontravam assídua e disciplinadamente em um auditório cheio de mulheres politicamente interessadas. *Claire* é o completo oposto da irmã:

---

<sup>12</sup> Em entrevista gravada no programa “*A Late Show with Stephen Colbert*”, disponível no Youtube. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=3sCz4gtazGQ>

“rígida e estressada, bem sucedida e linda, provavelmente anoréxica, mas as roupas lhe caem muito bem”<sup>13</sup>. Herdou todas as boas partes da mãe, nas palavras da própria protagonista. Ela é casada com *Martin*, um homem grosseiro, rude e inconveniente. A relação das irmãs é instável, elas discutem constantemente, mas sabemos que o amor de uma à outra é incondicional e recíproco.

“*Não sou obcecada por sexo. Só não consigo parar de pensar nele.*”<sup>14</sup>

A protagonista que tem um nome que em inglês é utilizado para qualificar aquilo e aqueles como sujos e desagradáveis, ao meu ver, recebe esse nome por sua relação declarada e livre com o sexo. Para ela, o que lhe encanta no ato sexual não é necessariamente a sensação física, mas sim o estranhamento, a performance e a sensação de controle através do conhecimento de que o outro a deseja<sup>15</sup>. Além disso, a indústria pornográfica e as fantasias eróticas são caracteres fundamentais na trama, e *Fleabag* compartilha conosco, sem pudor, suas aventuras e tentações sexuais.

Encantei-me pelas doses de humor e de drama meticulosamente organizados em capítulos, e pela quantidade e intensidade de verdade roteirizada – não por acaso, já que os exercícios de escrita de Phoebe (2020)<sup>16</sup> sempre envolviam algo que ela chamou, em entrevista, de “aproximar-se dos ossos”, no sentido de buscar a intimidade e a profundidade humana nos seus textos. Percebi-me ébria, emocionada pelas discussões, envergonhada pela clareza com que se trata de questões individuais. Nas palavras das criadoras Vicky Jones e Phoebe Waller-Bridge (2013)<sup>17</sup> podemos encontrar a intenção direta de retratar temáticas relativas à vida a partir de uma perspectiva feminina nas obras produzidas por sua Companhia:

Nossa ambição com a *DryWrite* é comissionar e produzir peças que apresentem mulheres inteligentemente e de maneira instigante e para com honestidade expressar suas experiências. Isso não ocorre às custas de personagens masculinos ou com a pretensão de palestrar a respeito de feminismo; nós queremos dar luz aos relacionamentos, ao poder, à família e ao amor com senso de justiça e com verdade a partir de uma voz feminina forte em tudo o que fazemos. (s/p, tradução livre)

Por fim, senti-me empenhada e orgulhosa por estar concluindo minha graduação em algo que me permite a intenção de proporcionar isso a outrem. A partir deste pensamento,

---

<sup>13</sup> Texto retirado da obra analisada no presente artigo.

<sup>14</sup> Frase dita pela protagonista e presente nas duas linguagens de narrativa, série e peça teatral.

<sup>15</sup> As palavras assim encontradas na obra.

<sup>16</sup> Em declaração em vídeo disponível no Youtube, uma entrevista de Stephen Colbert no seu *Talk Show* americano.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=H6rXQFfgqGI&t=610s>

<sup>17</sup> Disponível em Declaração em texto na apresentação de *Fleabag* para a campanha *Kickstarter*.

Link: <https://www.kickstarter.com/projects/drywrite/fleabag>

comecei a criar uma relação de intimidade com o fruto artístico inglês, tornando-se escolha de pesquisa de meu trabalho final.

### 3. A EPICIDADE E O DRAMA

A classificação de uma obra textual proposta em três gêneros principais por Platão em *A República* (380 a.C.) se faz útil aos exercícios de comparação entre objetos, visto que os que se encaixam melhor na mesma categoria tornam a análise entre eles mais acessível (ROSENFELD, p. 18, 1985). São os segmentos de gênero: O Lírico, O Épico e o Dramático.

Vou atentar-me aos dois últimos, pois eles, para mim, se encaixam melhor em uma análise referente à obra de Phoebe Waller-Bridge que nos apresenta *Fleabag*.

Para Anatol Rosenfeld (1985):

[...]Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior em que o narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. [...] Se nos é contada uma estória (em versos ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopéia, o romance, a novela, o conto. E se o texto se constituir principalmente de diálogos e se destinar a ser levado à cena por pessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco, saberemos que estamos diante de uma obra dramática (pertencente à Dramática). Neste gênero se integrariam, como espécies, por exemplo, a tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, etc. (p. 17-18).

Em contrapartida, para o romancista, essas regras de divisão não são exatas. Em suas palavras, são artificiais. Este argumento pode ser observado nas tragédias gregas, que, apesar de predominantemente dramáticas, contavam, por exemplo, com recursos líricos a partir do uso do Coro. E é partindo do ponto de vista de que pode haver uma hibridização dos substantivos, da negação de uma absoluta, que defendo que a dramaturgia de “*Fleabag*” é épico-dramática. Para melhor exemplificar e ilustrar meu pensamento, vou seccionar a análise em 3 grandes elementos, e apresentar objetivamente como ocorrem em ambas as apresentações da narrativa. Os selecionei, principalmente, porque dependendo de como se apresentam, configuram um ou outro gênero teatral. São eles:

#### 3.1. A Alocução

Começemos pela alocução. Peter Szondi discorre sobre a aproximação do público à encenação através do discurso direto e defende que esta não é uma característica de algo puramente dramático, mas sim que é uma qualidade presente no discurso épico:

Assim como a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma alocução dirigida ao público. Ao contrário, este assiste à conversão dramática: calado, com os braços cruzados, paralisado pela impressão de um segundo mundo. [...] A relação espectador-drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama (1880-1950, p. 31)

Sem restrição à linguagem, é frequente o direcionamento do olhar e da fala da protagonista ao espectador. Ela conta acontecimentos de sua vida fazendo uso de expressões faciais e de falas como forma de tecer comentários sobre eles para nós. Jean Pierre Sarrazac alega que na epicização do teatro “acontecimentos e pontos de vista sobre os acontecimentos dialogam” (p. 78, 2013), assim como acontece em “*Fleabag*”.

Na peça, o foco é dirigido ao público presente no momento da encenação, e ela assume, fortemente, o papel de narradora. Com a ausência de ilustrações reais com elementos alheios a seu corpo e voz, conhecemos a personagem pelo relato subjetivado da jovem inglesa.

Na série, o contato direto é lançado à lente artificial. Uma descoberta experimentada por Phoebe e sua amiga Vicky, que receosas, não sabiam como adaptar a narrativa para o modelo audiovisual. Testaram, portanto, em uma brincadeira na cozinha de Phoebe, que fazia um chá, a relação com a câmera. “Depois de cinco minutos ela abaixou o aparelho celular e sorriu: ‘Funciona.©’<sup>18</sup>. Tornou-se a forma convidativa e surpreendente da narrativa da série, apresentando coerência com o roteiro original da dramaturgia do monólogo.

*Fleabag*, já nos primeiros segundos de sua eflorescência, olha para a câmera e dialoga sobre um encontro amoroso e espontâneo no meio da noite. Para mim, um fator muito interessante e divertido, que nos faz, como espectadores, imergir nessa jornada com a personagem. Em contrapartida, é um recurso que para Mike Hale (2016), editor da aclamada *The New York Times* não funciona sempre:

Nem todas as ideias de Ms. Waller-Bridge funcionam. Ela acentua as inseguranças de *Fleabag* e sua teatralidade não só através do direcionamento da fala à câmera, mas também olhando silenciosamente para ela regularmente, elevando as sobrancelhas ou expressando incompreensão à infindável irritação que outros seres humanos causam nela. Em um primeiro momento isso é adorável, mas perde seu efeito, tornando-se uma espécie de “silent laugh track”<sup>19</sup>. (s/p, tradução livre)

---

<sup>18</sup> Excerto escrito por Phoebe retirado de *Fleabag The Scriptures*. (p. 410, 2019)

<sup>19</sup> *Laugh Track* é um termo que designa as gravações de risadas, muito comumente utilizadas em sitcoms e criada por Charles Douglas, designer de som.

Phoebe em entrevista para *BUILD* (2017)<sup>20</sup> comenta que o diálogo com a câmera se tornou muito particular para ela. Disse que quando se atua com outro ator, fazê-lo rir é um objetivo que alimenta o jogo da atuação. Explicou que com a exclusão do outro em cena nos momentos de relacionamento com a lente artificial, a atriz se via lembrando dos momentos em que o texto gravado era dito nos teatros. Lembrava das risadas daqueles que experimentaram a versão teatral, já que no set de gravação se deve fazer silêncio.

Na mesma entrevista, a artista comenta que a câmera não representa mais alguém com quem a personagem conversa e para quem confessa seus segredos. A escolha significa, então, que nós espectadores representamos testemunhas de suas ações, podendo refletir sobre as circunstâncias em que a personagem está inserida, e complexificando, assim, a relação da personagem conosco. A nova posição se faz necessária no modelo audiovisual, visto que acompanhamos não só o que nos é dito por *Fleabag*, a narradora não-confiável, e assumimos uma posição ativa no entendimento da narrativa. Observamos, e refletimos a respeito das escolhas e dos movimentos da personagens, traçando paralelos com nossas próprias trajetórias sobre aquilo que possivelmente já experienciamos nas nossas vidas. Uma noção presente no teatro épico, que por meio do drama-social, propõe um espectador observador e que reflete sobre seu contexto social através da experiência dramática (SZONDI, 1880-1950, P. 133).

### 3.2. O Espaço-tempo

Partamos, agora, para a espacialidade e a temporalidade. No drama absoluto proposto por Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno* (1880-1950) se apresenta o espaço e o tempo em unidades. “[...] sua [do drama] época é sempre o presente” e “seu decurso temporal é sempre uma sequência de presentes absolutos.” (p. 32). Ainda completa afirmando que a descontinuidade temporal implicaria necessidade da presença de um montador (p. 33) ou de recursos outros para que os fatos apresentados em cena se tornem compreensíveis.

Ademais, o crítico literário húngaro sobre a espacialidade esclarece:

[...] Algo análogo no que se refere ao espaço fundamenta a exigência de unidade de lugar. O entorno espacial deve (assim como os elementos temporais) ser eliminado da consciência do espectador. Só assim surge uma cena absoluta, isto é, dramática. [...] a descontinuidade espacial (como a temporal) pressupõe o eu-épico. (1880-1950, p 33)

---

<sup>20</sup> Disponível em no canal BUILD Series no Youtube.  
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=8bp-sWaMPVU&t=10s>

Os aspectos que constituem sentido quanto à espacialidade e a temporalidade no teatro e no audiovisual estão conectados à linguagem visual da cena. São, portanto, da responsabilidade do departamento artístico, que, por exemplo, faz uso de mudanças físicas no ator. Pode acontecer por alteração no comprimento dos cabelos ou pêlos faciais, como visto na série *Vórtex* (França, 2023)<sup>21</sup> em que o protagonista tem cabelos curtos e não tem barba quando jovem, mas usa cabelos mais longos e barba aos seus cinquenta e dois anos. Podemos notar, também, o uso de peças de roupa diferentes ou ferimentos para compor o entendimento de passagem de tempo, como visto no curta-metragem *Stalled* (Estados Unidos, 2022)<sup>22</sup>, em que o protagonista encontra diferentes versões suas, e a diferenciação acontece através do uso ou não de paletó, e por machucados nos rostos. Ainda, um olhar atento, percebe a diferença de tratamento de cor na montagem de uma série, como ocorre em *Dark* (Alemanha, 2017)<sup>23</sup>, uma narrativa que ao mostrar o ano de 1953 os tons na tela são mais quentes, e no presente, em 2019 a paleta de cores é mais fria.

Em todos os exemplos citados acima, há alternativas de composição de narrativa temporal não-linear. Mesmo que alguns sejam mais diretos que outros, a intenção de colocar o espectador como observador pensador é verdadeira integralmente. O mesmo ocorre em “*Fleabag*”, que nos obriga a refletir sobre os momentos que são *flashbacks* e os que compõem o presente. Entendemos, logo, que o fluxo de tempo não é contínuo nem direto.

A protagonista, por vezes, faz comentários que evidenciam a passagem do tempo através da oralidade direta, e por ora é transportada – quase como inevitavelmente pelo peso emocional da culpa – para lembranças com sua falecida amiga *Boo*. Estas são, sem exceção, sempre ilustrações do passado, e essa concepção por parte do espectador é concluída com facilidade. Justifico isso através do argumento de que a série constrói-se baseada na realidade humana, e a jovem morre antes do início da narrativa, descartando a possibilidade de elementos sobrenaturais presentes na história.

O montador – como em citação de Szondi anteriormente referida– da série é a protagonista, que através da fala direta enuncia as passagens de tempo. Na peça, as mudanças são também tocadas através da fala nos momentos em que *Fleabag* comunica, por exemplo, o horário em que a cena acontece. Mas também, através de movimentações de iluminação e de sons que juntos compõem 20 diferentes horas e locais diferentes (p. 88, 2019)<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> Disponível no serviço de streaming da *Netflix*.

<sup>22</sup> Disponível no Youtube.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=7mSH86O2qzA>

<sup>23</sup> Disponível no serviço de streaming da *Netflix*.

<sup>24</sup> Informação compartilhada pelo iluminador Eliot Griggs, em declaração escrita em *Fleabag The Special Edition*.

### 3.3. O diálogo

Atenhamo-nos, agora, para tratar do diálogo. Na peça, os momentos de narração da personagem são interrompidos pelos momentos que, para mim, tangenciam mais fortemente o caráter dramático do texto. Por mais que seja um monólogo – apenas a atriz e criadora no palco – o texto conta com diálogos, que é um dos pilares do drama absoluto eleito por Peter Szondi em *A Teoria do Drama Moderno* (1880-1950). Eles acontecem através de intervenções sonoras de gravações com as vozes de outros indivíduos.

Curiosamente, por motivos financeiros, a tarefa ficou sob a responsabilidade de alguns que compunham a equipe e de seus familiares não atores profissionais, incluindo a mãe de Phoebe – voz da palestrante na peça, e que voltou à produção na versão da Amazon como a mesma personagem – e Vicky Jones que gravou a mensagem de voz do telefone de *Boo*. Encontramos outro exemplo no início do espetáculo quando há a inesquecível cena da entrevista de emprego, em que a protagonista contracenava com a voz de um homem, o entrevistador.

Também aparecem os diálogos, exclusivamente pela habilidade da atriz criadora; Waller-Bridge faz uso de nuances de trabalho vocal e corporal para nos apresentar outros personagens. Podemos notar este exercício em momentos da peça como os divertidos instantes em que conhecemos o personagem denominado *Tube Rodent*<sup>25</sup>, já que a atriz mobiliza seus lábios com a intenção de diminuir e escancarar uma característica física marcante do homem que tinha lábios pequenos.

Notamos, ainda, a mudança da postura corporal e vocal da atriz quando o personagem *Joe* está em cena, pois sua postura se torna mais relaxada – diferenciando-se da coluna alinhada e rígida de *Fleabag* – e fluida, e sua voz ganha uma tonalidade mais grave. Ademais, a atriz brinca com a diversidade de sotaques da língua inglesa na região europeia, e o cunhado escocês Martin, quando representado por ela, ganha um acento referente a sua nacionalidade.

Sobre este segundo ponto, Craig Simpson da Press Association UK disse:

[...Waller Bridge tem] uma habilidade esplêndida gestual mímica e de fazer imitações o que difere a versão dos palcos quanto à restrição de um programa de Tv, onde as personificações cômicas da protagonista se transforma em cenas com outros

---

<sup>25</sup> Roedor do Metrô, em inglês.

personagens, atores com suas próprias expressões faciais. (2019, s/p, tradução livre)<sup>26</sup>

Além dos três elementos listados acima, o teatro épico de Brecht é chamado por Peter Szondi de um drama-social que, não mais focado nas relações intersubjetivas, foca no coletivo e nas questões da sociedade. O encenador alemão, entretanto, fazia uso de uma abordagem político-social muito fortemente de outras formas, mas tinha uma característica da qual Phoebe abusa em seu texto: as ironias e o sarcasmo como maneiras de escancarar dilemas complexos das civilizações modernas. O recurso é utilizado por Phoebe em uma cena do primeiro episódio da série. A protagonista está em um ônibus, lendo um jornal que no canto superior direito apresenta uma reportagem sobre o termo “feminismo” ter se tornado “dirty”<sup>27</sup>, e no canto inferior esquerdo, uma foto sensual de uma mulher seminua em um anúncio de hipoteca.<sup>28</sup>



Imagem 1

A ocorrência faz alusão à insatisfação da autora em relação à dessensibilização da imagem do corpo de uma mulher como objeto de desejo é comentado por ela como um dos motivadores para a criação de “*Fleabag*”. Em declaração escrita em “*Fleabag: The Scriptures*”, Waller-B alega:

Eu li um artigo que uma vez afirmou que o ápice de uma mulher era quando atingia seus vinte e cinco anos, porque nesse período é quando ela é considerada mais sexualmente atraente. Em todos os lugares que eu olhava havia inexplicavelmente mulheres nuas – posters no metrô, propagandas de pasta de dente ou de comida de cachorros. Alguém teria seus peitos expostos. [...] Nós estávamos anestesiados. (s/p, 2019, tradução livre)

<sup>26</sup> Em artigo para a revista BBC NEWS.

Link: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-49482752>

<sup>27</sup> O termo pode significar sujo, obsceno ou vil em inglês.

<sup>28</sup> Imagem 1.

Concluo que a obra é concomitantemente épica e dramática. Consigo identificar a construção do drama e da epicidade em ambas as linguagens da obra, ainda que defenda que ocorrem em proporções contrárias. Meu argumento pode ser explicado pela avaliação de que o diálogo é predominante na série por causa da presença de mais atores. No palco, a atriz faz uso da narração muito frequentemente, mais vezes que na série.

## 4. A ADAPTAÇÃO DOS ELEMENTOS DO PROCESSO CRIATIVO

Os elementos cênicos que compõem a narrativa são essenciais para a construção da obra, seja ela de cunho teatral ou cinematográfico. Os principais elementos que organizei para a análise na corrente pesquisa são: Iluminação; Cenografia; Trilha Sonora; Indumentária. No espaço que segue, vou comentar sobre como eles aparecem na série e na peça, e apresentar comentários daqueles que assinam sua composição<sup>29</sup>.



Imagem 2



Imagem 3



Imagem 4

### ILUMINAÇÃO<sup>30</sup>

#### PEÇA

Iluminador *Elliot Griggs*.

Falou sobre a experiência de fazer a iluminação das apresentações. Comentou que eles inicialmente tinham poucos recursos, não só financeiros, mas também de quantidade de refletores. Eram 24, para 20 diferentes horas e locações.

Disse também, que as mudanças de espaço-tempo, por não serem um grande estúdio, deveriam ser todas resolvidas por ele e Isobel (designer de som). O desenho da luz formou-se com o uso de algumas cores: luzes branca, amarela, azul e vermelha; e de diferentes angulações: luz zenital, frontal e lateral.

<sup>29</sup> Todos os comentários da equipe de criação da peça foram retirados do livro “*Fleabag The Especial Edition*” (2019).

<sup>30</sup> As informações objetivas acerca dos elementos e como eles aparecem em cada linguagem aparecem em quadros. Nos quadros, coloco também comentários dos criadores, e abaixo deles –fora dos limites das linhas– teço comentários.

Ele alega que a peça é simples e que isso cativou o público inicialmente, por isso, não fez modificações mesmo depois de “*Fleabag*” conquistar sua legião de fãs.

Percebi, assistindo à peça luzes características aos espaços, uma alternativa de comunicar a movimentação espacial, pois a cenografia é imutável e mínima ao longo da narrativa. A luz amarela, na lateral esquerda, aparece sempre que *Fleabag* está em seu apartamento. Já a luz branca zenital é usada para a espacialidade do metrô. A luz azul junto com a vermelha colocavam a personagem dentro de um bar. Também houve mudança na iluminação como tentativa de revelar as horas do dia. Quando a luz era predominantemente azul e baixa, era noite na narrativa.

As escolhas relatadas pelo iluminador referem-se a o que Dusan Szabo, em “*Traité de la Mise em Scène.Méthode des actions scéniques paradoxales*” (2001) chamou de luz ativa, uma luz que não só delimita o espaço cênico, como participa dramaturgicamente. Ela não só atua sobre o jogo, mas também com ele. O exemplo disso é a cena em que *Fleabag* vai embriagada durante a madrugada à casa do pai. Uma luz em formato retangular, longa, que enquadra a atriz em cena e representa a abertura da porta da casa. A atriz joga com a presença proposta pelo desenho da luz, imaginando a figura paterna com quem dialoga.

## SÉRIE

Diretor de fotografia ***Tony Miller***.

A facilidade de ter uma câmera e sua mobilidade significa que os atores atuam em um set ou uma locação. Na série, as personagens se encontram em ambientes que transmitem informações de espaço e tempo na intenção de reproduzir algo natural e realista.

As escolhas de cenografia e iluminação da série, em minha opinião, estão relacionadas à expressão francesa “*tranche de vie*”. Como disse Dusan Szabo a respeito de cenografia em *Traité de la Mise em Scène.Méthode des actions scéniques paradoxales* em 2001, “Muitas vezes, os cenógrafos tentam de maneira fotográfica recriar com precisão o ambiente cênico em relação ao modelo, tal como ele existe ou tal como ele existiu na vida.”

## CENOGRAFIA

### PEÇA

Designer **Holly Pigott**.

“Refrescantemente honesta!” ©. Holly entrou no processo quando o texto não estava em sua completude e pôde entrar no processo e colaborar com ele nos seus momentos iniciais. Ela falou que o design para a peça se baseia na seguinte sigla: KISS, ou, *Keep It Simple, Stupid*. Dessa forma, explicou que manter o palco mínimo e simples para dar a *Fleabag* uma plataforma em que o que ela falava deveria se sobressair. A importância do texto sobre qualquer outro elemento. Apenas uma cadeira em cima de uma plataforma no centro do palco.

A cadeira central em um palco vazio pode ser uma homenagem ao começo de *Fleabag*: o festival de contação de histórias proposto por Deborah. Phoebe só aceitou o convite depois da amiga escritora a convencê-la de que “não seria Stand-up, porque ela poderia lhe oferecer um banco”. Um trocadilho da língua inglesa, já que *stand-up* significa “ficar de pé”.

### SÉRIE

Diretora de arte **Joanna King**  
Cenógrafa **Lucy Gardetto**  
Designer de produção<sup>31</sup> **Jonathan Paul Green**.

A cenografia se deu em diversas locações erguidas e modificadas através da união destes profissionais, atentos aos escritos de Phoebe. A personagem transita por paisagens externas da capital inglesa, bem como, internamente, algumas construções como seu apartamento; a casa do pai; a casa da irmã; a igreja; o apartamento da melhor amiga e o seu café temático de Porquinho-da-Índia.

Entendi que o trabalho dos profissionais que citei acima é ajudar a compor esse mundo presente no roteiro através de detalhes e de proposições que adicionem à história. Em depoimento gravado<sup>32</sup> – uma reunião de reencontro da equipe de Arte com Phoebe – aprendi muito sobre como a escrita influencia o trabalho dos cenógrafos e figurinistas, e surpreendentemente, como a recíproca pode ser verdadeira. Waller-Bridge relatou que quando

<sup>31</sup> A tarefa de um designer de produção é criar a identidade visual de um trabalho cinematográfico, atuando próximo do diretor, do autor, do fotógrafo e do departamento de arte.

<sup>32</sup> Disponível no canal *British Film Designers Guild no Youtube* (2020).  
Link: [https://www.youtube.com/watch?v=6rQ\\_wlYUL14&t=2827s](https://www.youtube.com/watch?v=6rQ_wlYUL14&t=2827s)

tinha reuniões com a equipe de arte, saía impressionada com as ideias que lhe apresentavam, e que ficava sempre admirada com os caminhos inusuais de resoluções às adversidades da criação de um ambiente cênico. Por exemplo, ficou fascinada ao descobrir que construíram o quarto de *Fleabag* em três diferentes locações, incluindo uma quadra de *Squash*. O banheiro que é o espaço que abre a segunda temporada foi construído em uma grande sala. A magia do cinema. Tudo pode ser, e a partir dele, é.

Phoebe comentou, também, que um espaço que mais a surpreendeu era o do café. Não colocou muitos elementos sobre o espaço na escrita do roteiro, mas imaginava que deveria ser um espaço pequeno para transmitir dramaturgicamente a intimidade e proximidade entre *Boo* e *Fleabag* nas memórias e momentos felizes em que estão juntas. Depois, desconforto e estranhamento quando esse mesmo ambiente fosse ocupado por estranhos. A criadora também comentou sobre as imagens de Porquinho-da-Índia: representavam momentos felizes e, ao mesmo tempo, as muitas imagens que cobrem o espaço eram uma lembrança constante da culpa e do acontecimento que levou à morte da melhor amiga.

No passado, acreditava que deveria parecer um lugar feliz e aconchegante, e no presente bastante solitário sem mexer muito no espaço. Para evidenciar esses detalhes, a equipe de arte usou plantas nas cenas de flashback, e as manteve ausentes no presente. O trabalho da equipe de arte é mais do que informações concretas, é a energia e temperatura do mundo que se está criando artisticamente através de uma dramaturgia.

Um dos espaços que mais gostei da série foi o do quarto de *Boo*<sup>33</sup>. Ele aparece apenas em um momento, porém o achei encantador. Na reunião gravada a que assisti, os três profissionais comentaram sobre o processo de criação deste espaço, e como acreditavam que ele era conexo com a personagem alegre e divertida. É um espaço colorido, bagunçado, repleto de pequenos objetos. Me chamou a atenção um detalhe: Jonathan não recordava se foi pela falta de financiamento, ou se pela proibição do local. Mas não poderiam pintar as paredes do ambiente em que criaram este espaço. Portanto, criativamente elaboraram – algo dramaturgicamente coerente com o espaço e com a história da personagem – na superfície da parede um pequeno local em que há pontos de tintas de cores diferentes. Representava, então, que a personagem estaria escolhendo cores para o apartamento. Essa característica, ao meu ver, contribui à criação do trabalho do ator, que recebe mais um elemento para com que se relacionar.

---

<sup>33</sup> Imagem 5.



Imagem 5

## TRILHA SONORA

### PEÇA

Designer de som e música **Isobel Waller-Bridge**. Irmã de Phoebe.

A artista também comentou sobre terem poucos recursos e isso levou a gravações embaixo de um edredom com atores sendo substituídos pela equipe. Também comentou sobre a dificuldade de fazer um trabalho que conta com muitas locações diferentes, e que todos prezavam por uma construção simples e natural de transição espacial. Comentou sobre as nuances das sonoridades das personagens: os sinos da porta do café de *Fleabag* toca alegre e agitadamente quando *Joe* entra assim; e devagar e mais leve quando está angustiado. A principal característica é que sons são usados para ambientação mais do que para simbologia.

### SÉRIE

A compositora para a série é a mesma que trabalhou na versão da peça, a irmã de Phoebe. Sem a necessidade de pensar a sonografia como ambientação, Isobel pôde pensar em uma trilha sonora que fosse compatível com a narrativa de Phoebe. Escolheu, para a primeira temporada, uma combinação barulhenta e intensa de guitarra com bateria, e essa trilha foi usada também no vídeo da campanha do Kickstarter de divulgação da peça.

## ELENCO

### PEÇA

É um monólogo estrelado por **Phoebe Waller-Bridge**, mas tem a participação de algumas vozes em Off.

**Francesca Moody** como Recepcionista

**Adam Brace** como Entrevistador

**Teresa Waller-Bridge** como Palestrante

**Vicky Jones** como *Boo*

Francesca e Vicky são da equipe de criação, sendo a primeira a produtora e a segunda a diretora.

### SÉRIE

**Phoebe Waller-Bridge** como *Fleabag*

**Sian Clifford** como *Claire*

**Brett Gelman** como *Martin*

**Olivia Colman** como *Godmother*

**Bill Paterson** como *Dad*

**Jenny Rainsford** como *Boo*

**Hugh Dennis** como *Bank Manager*

**Ben Aldridge** como *Arsehole Guy*

**Hugh Skinner** como *Harry*

**Jamie Demetriou** como *Bus Rodent*

Ainda que muitas das personagens existam em ambas as linguagens da narrativa, alguns deles se destacam por haver mudanças marcantes em suas aparições. Por exemplo, na peça, as personagens *Hilary* e *Joe* ganham protagonismo. A Porquinho-da-Índia de *Fleabag* e *Boo* tem muito mais participações na versão dos palcos, incluindo a cena marcante de sua morte. A personagem na série simboliza a incapacidade da protagonista de criar relações afetivas e demonstrar carinho.

Na peça, *Joe* é um senhor de idade que frequenta a cafeteria de maneira assídua, e protagoniza o, para mim inolvidável, momento em que *Fleabag* tenta seduzi-lo dentro do estabelecimento. O instante é extremamente evocativo e informativo à respeito da personagem de *Fleabag*, demonstrando a conflitante relação da jovem com o ato sexual. Ela o usa como tentativa de obtenção de controle, e o faz quando tira suas roupas na frente do idoso. Na versão audiovisual, ele faz apenas pequenas participações que contribuem ao entendimento de desenvolvimento da cafeteria na trama.

Em contrapartida, os personagens de *Claire* e da *Godmother*, na série são salientes. A relação das duas irmãs deixou muitos apaixonados, e Ray Holman, figurinista da segunda temporada, sustenta que *Fleabag* pode ser resumida em uma história de amor entre elas<sup>34</sup>. Na verdade, Olivia Colman pediu pessoalmente a Phoebe que escrevesse algum papel para ela interpretar, e assim surgiram os intoleráveis comentários da madrasta.<sup>35</sup>

Alguns personagens sofrem alterações específicas de suas características, mas mantêm suas linhas de ação na trama. *Harry*, por exemplo, é um personagem que sofre alteração referente a sua aparência física: na peça tem sobrepeso, mas na série, é esguio. Algo parecido ocorre com *Martin* tem sua nacionalidade alterada na adaptação à série, ocorrência advinda do resultado da produção de elenco que apresentou o ator americano Bret Gelman.

Não encontrei depoimentos da atriz acerca da dinâmica de sair de um trabalho em que ocupava o espaço de cena exclusivamente para entrar em um trabalho com um elenco grande e talentoso. Porém, posso afirmar, que a performance de atores que conosco dividem o espaço de interpretação influencia nas nossas reações. O jogo cênico se dá a partir da ação e da reação entre os atores. É preciso, pois, estar atento às intenções, pronto para apoiar o jogo alheio, e estar disposto, ao mesmo tempo que faz proposições, a acolher as dos colegas de cena.

## INDUMENTÁRIA

PEÇA
Também assinado por <b>Holly Pigott</b> . Não há troca de figurino. Ela usa um blusão de tricot bordô e calças jeans.

---

<sup>34</sup> Em declaração em Podcast *The Fleabag Situation*. (2020)

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=TW56sfiItYA>

<sup>35</sup> Phoebe relata em declaração em vídeo de BUILD. 2017

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=8bp-sWaMPVU&t=10s>

## SÉRIE

O figurino é também um componente que reforça a ideia de que a série constrói uma trama realista. Quem assina o figurino na primeira temporada é **Jo Thompson**, e na segunda quem assume é **Ray Holman**.

Acredito que no piloto da série haja mais uma referência ao produto que antecede a produção audiovisual. A escolha do figurino da cena em que *Fleabag* conversa com o agente do banco é muito parecida com a escolha do figurino da peça: um blusão de tricô bordô e calças jeans.

Todos os elementos citados podem influenciar o trabalho de um ator. Pergunto-me, pois: de que forma os elementos apontados acima alteraram o decurso da atuação de Phoebe? Em minhas experiências de atuação com trilha sonora durante o acontecimento teatral o uso de músicas e sons foram influentes no resultado: senti que ancoravam a imersão aos sentimentos e às ações das personagens a que interpretava. No caso de meus processos com audiovisual, os sons eram adicionados apenas no período de montagem, sendo omissos ao meu trabalho de atriz.

O mesmo ocorreu com *Waller-Bridge*. Na peça, as vozes em *Off* contracenam com Phoebe. O uso do som, nesse caso, faz com que a atriz tenha uma escuta apurada e reaja de acordo com a ação criada pela voz alheia. A gravação é sempre a mesma, então a intenção é igual sempre, fazendo com que a atuação da atriz em palco seja padronizada e pouco variável por não haver a espontaneidade e organicidade humana. Em contrapartida, na série contamos com o uso do som como algo que só é recebido pelo espectador, e não pelos atores. A trilha entrou somente na etapa de montagem e não estava presente nos momentos de gravação.

Encontrei algumas menções de Phoebe a respeito da cenografia. A atriz, ao falar sobre o pequeno espaço do café evidencia que o espaço agia sobre ela, interferindo na sua atuação. Disse que sentia que as incontáveis figuras de *Porquinho-da-Índia* eram angustiantes para a personagem.

Mais um fator que interferiu no processo da atriz foi o da construção do texto. Francesca Moody, a produtora da peça contou que teve dificuldade porque a peça não tinha roteiro ainda, e que muitas vezes teve que apresentar um postura de frieza na frente do restante da equipe com relação ao projeto. Depois disso, saía para chorar. Phoebe contou também que o texto da peça foi finalizado no metrô a caminho do teatro. Isso significa que

houve menos tempo de experimentação, então menos alternativas, agindo sobre o trabalho da atriz.

A criadora do texto em entrevista também comentou que a obra não é autobiográfica. Em contrapartida, ela revela que algumas das cenas de humor vistas em *Fleabag* foram adaptações de situações de sua vida. Por exemplo, a cena em que *Boo* aparece no quarto da amiga vestindo suas roupas e pedindo por xingamentos, aconteceu com Phoebe e Vicky durante a escrita<sup>36</sup>. A atriz estava insegura com a produção, e Vicky vestiu as roupas da atriz como fez *Boo* na série. Ou, por exemplo, a cena em que *Fleabag* assustou seu namorado *Harry* no banheiro. A autora contou que se inspirou em um susto que seu marido na época deu nela enquanto se banhava.

Sendo assim, os processos da atuação nesses momentos eram bastante pessoais para a atriz, que fez uso de memórias afetivas acionadas durante as gravações. Aqui, um exemplo de como um ator escritor pode se beneficiar em sua escrita.

---

<sup>36</sup> Em declaração escrita (2019)

## 5. CONCLUSÕES

Concluo, pois que os elementos cênicos podem influenciar no trabalho do ator para palcos e para telas. Além dele, o gênero em que a narrativa se constitui, já que o gênero épico marcante na peça e presente na adaptação obrigou a atriz a criar uma relação direta não só com seus colegas de cena, mas também com a câmera. Entretanto, as maiores conclusões a que cheguei no projeto de pesquisa acerca do trabalho da atriz na adaptação de "*Fleabag*" foram referentes aos processos do ator.

### **Para a jovem atriz em seus processos**

Aprendi muito sobre o teatro, sobre os processos e sobre o trabalho do ator. Absorvi comentários dos criadores como se estivesse presente no momento da criação. Podemos aprender com as adequações e com as inadequações dos projetos alheios.

Entendi que as adversidades são ativas e inevitáveis, e que não deverei afligir-me quando me deparar com elas. A pesquisa sobre o processo de construção de "*Fleabag*" se deu durante um processo de montagem de minha concepção, o que me deu forças e inspiração para continuar tentando.

Também entendi que a criação de Phoebe me tocou tão fortemente, pois enxerguei nela uma artista como eu: empenhada em expor, através da Arte, seus afetos e seus receios. Com muita coragem. A escrita de Waller-Bridge é sincera e genuína. É sensível e importante. É transformadora e reflexiva. Vi a série mais de cinco vezes, e toda vez que a ela assisto novamente me apaixono um pouco mais.

Outro ponto com que me relaciono muito fortemente depois de pesquisar sobre o processo: as mensagens do Teatro e do Cinema só podem ser efetivas – serem compreendidas e fontes de reflexão – quando são testemunhadas por outrem. Para isso, é interessante pensar em temáticas atuais, sensações genuínas e frutos das profundezas humanas que possam instigar o público. As estratégias desenvolvidas pela produtora Francesca Moody se relacionam com o caráter comercial da peça. Ela afirma<sup>37</sup> que é importante confiar nos seus instintos e não entrar em pânico. Que a campanha de divulgação foi pensada para que a peça chamasse a atenção do público. Propôs, então, pôsteres de divulgação com fotos de Phoebe vestindo uma fantasia de Batman. As fotos foram tiradas às cinco da manhã no terraço de um edifício londrino. Francesca ainda trouxe para a reflexão as escolhas de local e horário em

---

<sup>37</sup> Em declaração escrita em *Fleabag The Special Edition* (p. 86, 2019)

que a encenação aconteceram, e também comunicou outras estratégias de Marketing que fizeram parte do processo.

O pensamento sobre todas as etapas de uma criação me colocaram em ponderação quanto as minhas participações nos projetos dos quais faço parte. É válido pensar em ampliar nossas capacidades, buscar aprender novas habilidades dentro dos outros campos de uma produção. Phoebe foi escritora, dramaturga, criadora e protagonista de uma obra que conquistou muitos fanáticos. Algo que posso considerar.

A última conclusão que tirei, foi novamente ao trabalho de um artista. Devemos estar atentos à realidade para que possamos transformá-la. É nosso dever com consciência fazer uso de nossa sensibilidade. Finalizo meus pensamentos citando dois artistas. O primeiro, brasileiro, grandioso, Zé Celso. Em entrevista a Antônio Abujamra<sup>38</sup> alegou “o pior é querer fazer sem enfrentar o ódio e o amor”. A segunda frase foi dita pela renomada atriz australiana Cate Blanchett<sup>39</sup> que refletiu que o trabalho do ator é afetar o público. Completou dizendo que deve ser um ato generoso, e que não sabe se faz por si ou pelos outros.

Evoé.

---

<sup>38</sup> Disponível no canal *Provocações* postada em Julho de 2023.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=y7vPsKzSIWI&t=11s>

<sup>39</sup> Em declaração em vídeo.

Link: <https://www.tiktok.com/@bookitstudio/video/7238816647472090410>

## BIBLIOGRAFIA

ALVES & MARSILLAC. Políticas do Método: pesquisa entre psicanálise e arte. **Revista de Psicanálise da Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre**. Porto Alegre, 29(1), 85-105, julho 2022.

Disponível em:

<<https://revista.sppa.org.br/RPdaSPPA/article/view/1028>>

AVILA ARAUJO, C-A. **A ciência como forma de conhecimento**. Rio de Janeiro, 2006 .

Disponível em:

<[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1806-58212006000200014&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1806-58212006000200014&lng=pt&nrm=iso)>

FREUD, S. **Totem e Tabu, Contribuição à história do Movimento Psicanalítico e Outros Textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017

MCINTOSH, S. Fleabag: six things to know about the original play. **BBC NEWS**, 29 de agosto de 2019

Disponível em:

<<https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-49482752>>

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985

SARRAZAC, J-P. **Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo**. São Paulo: Cosac e Naify, 2011

SZABO, D. *Traité de la Mise em Scène.Méthode des actions scéniques paradoxales*. França: L'Harmattan, 2001.

SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001

WALLER-BRIDGE, P. *Fleabag The Special Edition*. Londres: TCG, 2019

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

BORGE, J. How 'Fleabag' got made. **Backstage**, 25 de junho de 2020

Disponível em:

<<https://www.backstage.com/magazine/article/how-fleabag-got-made-70994/>>