

Mayka Castellano
Universidade Federal
Fluminense (UFF)
Niterói, RJ, Brasil

“ESSE É UM TERMO SEXISTA!”: O FEMINISMO IRÔNICO DA SÉRIE TELEVISIVA *CRAZY EX-GIRLFRIEND*

Luiza Costa
Universidade Federal
Fluminense (UFF)
Niterói, RJ, Brasil

“THAT’S A SEXIST TERM!”: THE IRONIC FEMINISM OF THE TELEVISION SERIES *CRAZY EX-GIRLFRIEND*

RESUMO

O artigo tem como objetivo explorar o que chamamos de “feminismo irônico” da série televisiva *Crazy Ex-Girlfriend* (The CW, 2015-2019), a partir da percepção de que a obra aciona a ironia como artifício para apresentar contrapontos críticos à própria narrativa. Nossa análise concentra-se nos números musicais, onde, como argumentam Ford & Macrossan (2019), se materializa essa estratégia. Nosso argumento parte da hipótese de que a ironia é um recurso narrativo complexo, utilizado a fim de incorporar a discussão sobre gênero de forma bem-humorada e amparada em um léxico de jargões candentes nos debates contemporâneos.

Palavras-chave: Feminismo; ironia; *Crazy Ex-Girlfriend*.

ABSTRACT

The present paper aims to explore what we call “ironic feminism” from the TV show *Crazy Ex-Girlfriend* (The CW, 2015-2019), from the perception that the series uses irony as a device to present critical counterpoints to the narrative itself. Our analysis focuses on the musical numbers of the show, where, as Ford & Macrossan (2019) argue, this irony materializes. Our argument starts from the hypothesis that irony is a complex narrative resource, used by the series to incorporate the debate about gender in a funny way and supported by a lexicon of jargon and burning themes in contemporary quarrels.

Keywords: Feminism; irony; *Crazy Ex-Girlfriend*.

Recebido: 20/07/2020 / Aprovado: 02/04/2021

Como citar: CASTELLANO, Mayka; COSTA, Luiza. “Esse é um termo sexista!”: o feminismo irônico da série televisiva *Crazy Ex-Girlfriend*. Revista GEMINIS, v. 12, n. 1, pp. 247-274, jan./abr. 2021.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

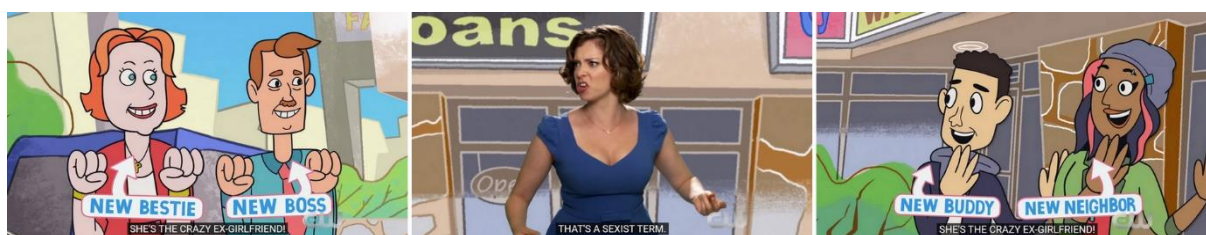
1. INTRODUÇÃO

[*Backing vocals*] Ela é a ex-namorada louca
[Rebecca] Quê? Não, eu não sou!
[*Backing vocals*] Ela é a ex-namorada louca
[Rebecca] Esse é um termo sexista!
[*Backing vocals*] Ela é a ex-namorada louca [...]
[Rebecca] A situação tem mais nuances que isso!¹

(*Crazy Ex-Girlfriend Theme Song*², tradução nossa)

A canção de abertura da primeira temporada da série televisiva *Crazy Ex-Girlfriend* (The CW, 2015-2019) resume, em segundos, a história contada pela obra: a protagonista Rebecca Bunch (Rachel Bloom, cocriadora da produção³) era uma bem-sucedida, porém infeliz, advogada em Nova Iorque que decide se mudar para West Covina, na Califórnia, a cidade em que mora Josh Chan (Vincent Rodriguez III), seu ex-namorado da adolescência. Logo após essa breve síntese da trajetória da personagem, o refrão da música intercala uma versão em desenho animado das pessoas com quem passa a conviver em sua nova cidade – Paula Proctor (Donna Lynne Champlin), sua melhor amiga; Darryl Whitefeather (Pete Gardner), seu chefe; Greg Serrano (Santino Fontana), seu *affair*; e Heather Davis (Vella Lovell), sua vizinha – cantando o verso “ex-namorada louca” enquanto Rebecca se defende com o argumento de que esse é um “termo sexista” (Fig. 1).

Fig. 1: Personagens se referem a Rebecca como “crazy ex-girlfriend” (“ex-namorada louca”, tradução nossa) na abertura da 1ª temporada da série



Fonte: Reprodução das autoras.

¹ “She’s the crazy ex-girlfriend / What? No, I’m not! / She’s the crazy ex-girlfriend / That’s a sexist term! / She’s the crazy ex-girlfriend / [...] / The situation’s a lot more nuanced than that!”

² Disponível em: <<https://youtu.be/qzY3EaJTujk>>. Acesso em: 1 de janeiro de 2020.

³ *Crazy Ex-Girlfriend* foi criada por Aline Brosh McKenna e Rachel Bloom. McKenna, “roteirista conhecida por *O Diabo Veste Prada* (Frankel, 2006)”, convidou Bloom, *youtuber* que produzia “videoclipes paródicos”, para desenvolver uma série musical após assistir a um dos vídeos de seu canal no YouTube (Ford & Macrossan, 2019, p. 59, tradução nossa).

CXG⁴ é uma dramédia⁵ musical. Se, por um lado, a carga dramática da série se revela nos arcos narrativos que concernem, sobretudo, à saúde mental de Rebecca⁶ (diagnosticada com um distúrbio de personalidade); por outro, o humor mordaz se faz presente nas situações absurdas que a protagonista vive com o objetivo de reconquistar seu ex-namorado e, especialmente, nos números musicais que parodiam ora clássicos de Hollywood e da Broadway (e até mesmo produções de Bollywood e animações da Disney), ora videoclipes característicos de diversos gêneros, como Pop, Rock e Rap, e de contextos específicos, como as décadas de 1980 e 1990⁷. A comédia é evocada não só pela proposta paródica dos números, como também pelas letras jocosas das canções originais que discorrem sobre temas que vão dos corriqueiros aos inusitados e polêmicos, passando por alguns bizarros e desconfortantes, tais como: sexo (tópico regular) durante o período menstrual⁸ ou com desconhecidos⁹; saúde mental (também recorrente), tanto o diagnóstico¹⁰ quanto o tratamento¹¹; amor romântico (igualmente frequente), de paixões não correspondidas¹² a triângulos amorosos¹³ (e “quadrados”¹⁴); bissexualidade¹⁵; amizades¹⁶; fenômenos climáticos¹⁷; banhos gelados¹⁸; infecções urinárias¹⁹; zoológicos²⁰; maternidade²¹; alcoolismo²²; holocausto²³ (Rebecca é judia); e uma miríade de assuntos.

A princípio, o título e, conseqüentemente, a série parecem reproduzir o estereótipo misógino da “ex-namorada louca”, frequentemente difundido na cultura midiática. Tal clichê sexista refere-se a um discurso, muitas vezes proferido por homens, que associa uma conduta obsessiva a mulheres

⁴ CXG é abreviação comumente utilizada para referenciar *Crazy Ex-Girlfriend*, uma vez que, na língua inglesa, a letra x e o termo ex compartilham a mesma pronúncia.

⁵ Dramédia é um gênero que, como o próprio termo explicita, une características da comédia e do drama (Pinho, 2018).

⁶ O tema da saúde mental da personagem é extremamente importante na obra. No entanto, devido às limitações espaciais do artigo e à complexidade do assunto, abordaremos essa questão em trabalhos futuros.

⁷ Em quatro temporadas, *Crazy Ex-Girlfriend* apresentou cerca de 160 números musicais. A maioria deles está disponível no canal de Rachel Bloom no YouTube, *racheldoesstuff* (o mesmo dos videoclipes paródicos que ela produzia antes de protagonizar a série). Disponível em: <<https://www.youtube.com/playlist?list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

⁸ *Period Sex*. Disponível em: <<https://youtu.be/Uab2BIDpPxQ>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

⁹ *Sex with a Stranger*. Disponível em: <https://youtu.be/iH3FPrI_Cuw>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

¹⁰ *A Diagnosis*. Disponível em: <https://youtu.be/uic_3vII5BE>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

¹¹ *Anti-Depressants Are So Not A Big Deal*. Disponível em: <<https://youtu.be/OG6HZMMDEYA>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

¹² *Love Kernels*. Disponível em: <https://youtu.be/bkAjUBtn_TM>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

¹³ *The Math of Love Triangles*. Disponível em: <<https://youtu.be/Ck-UhvbCDAk>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

¹⁴ *The Math of Love Quadrangles*. Disponível em: <<https://youtu.be/88QWRYHh4Vs>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

¹⁵ *Gettin' Bi*. Disponível em: <<https://youtu.be/5e7844P77Is>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

¹⁶ *Friendtopia*. Disponível em: <<https://youtu.be/erM-txyAVi4>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

¹⁷ *Santa Ana Winds*. Disponível em: <<https://youtu.be/J5XdQ5q2PIA>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

¹⁸ *Cold Showers Lead to Crack*. Disponível em: <<https://youtu.be/tDx6ai-HA1M>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

¹⁹ *I Gave You a UTI*. Disponível em: <https://youtu.be/W_pi8yBaooQ>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

²⁰ *I Go To The Zoo*. Disponível em: <<https://youtu.be/UEhTmETA9A>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

²¹ *The Miracle Of Birth*. Disponível em: <<https://youtu.be/VHIXduEblz0>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

²² *Greg's Drinking Song*. Disponível em: <https://youtu.be/OuTYrcnm_i4>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

²³ *Remember That We Suffered*. Disponível em: <<https://youtu.be/iLNa-ocdryY>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

que supostamente não superaram o fim de relacionamentos românticos²⁴. Uma dessas “loucuras” seria, por exemplo, o *stalk*, atividade ilícita de seguir e observar alguém que, atualmente, se materializa no meio digital a partir da vigilância das redes sociais do “ex” e até mesmo de pessoas com quem ele se relaciona. Em *CXG*, Rebecca faz jus à sua alcunha graças aos seus comportamentos irracionais, imorais e, inclusive, ilegais “em nome do amor” (Bernstein, 2018, s/p, tradução nossa), o que a consolida como “ex-namorada louca” de Josh: como se não bastasse ter se mudado para o outro lado do país atrás dele (o que nunca admite), Bunch *stalkeia* (tanto virtual quanto pessoalmente) o “ex” e sua atual namorada, Valencia Perez (Gabrielle Ruiz); forja um assalto à própria casa para justificar outras práticas ilícitas; investiga o serviço de abastecimento de água de todo o condado e entra com um processo judicial que envolve os moradores do prédio de Josh apenas para passar mais tempo com ele; planeja uma falsa *sex tape* com um sócio dele para ferir sua reputação; entope a pia de sua cozinha para ter uma desculpa para chamá-lo até lá; inventa um relacionamento para enciumá-lo; guarda álbuns de fotos dele, cartas de amor, pelúcias com seu rosto estampado e outros artefatos (como canecas, almofadas e calcinhas) com seu nome escrito; manobra encontros “casuais”; manipula e seduz sua família. Entre outras situações constrangedoras e problemáticas nas quais se envolve voluntariamente para conquistar o homem que ama, além de gastos exorbitantes para impressioná-lo (o que a leva à falência) e circunstâncias mais sombrias (por exemplo, uma tentativa de suicídio após ser abandonada por ele). No entanto, apesar do título controverso e das atitudes inconsequentes de sua protagonista, a proposta de *Crazy Ex-Girlfriend* não é ser mais um produto midiático que reproduz acriticamente o “termo sexista” (como a música de sua abertura destaca).

Embora algumas críticas tenham afirmado que o título problemático pode ter repellido “a maioria dos espectadores em potencial” (Horn, 2019, p. 1, tradução nossa), o que fica claro para aqueles que superaram o estranhamento quanto ao nome da série (principalmente com o desenvolvimento da narrativa e a evolução de Rebecca) é que a obra, assim como parodia musicais e videoclipes, subverte e desconstrói a representação de personagens femininas em narrativas românticas a partir da apropriação de clichês difundidos pela indústria do entretenimento (Rocha, 2017). *CXG* traz à tona o arquétipo da “ex-namorada louca” não só para criticar essa representação estereotipada, mas também para revelar os fatores que levaram a protagonista a incorporar tal rótulo

²⁴ É interessante apontar, conforme fez Rocha (2017), como o estereótipo de loucura em decorrência da não aceitação do término de uma união romântica é associado às mulheres, quando, na verdade, são os homens que, estatisticamente, cometem mais crimes de ódio por não admitirem o rompimento de uma relação. Neste sentido, podemos citar um trecho do esquete do comediante Donald Glover, intitulada *Why Are There No “Crazy Man” Stories?* (“Por que não existem histórias sobre ‘Homens Loucos?’”, tradução nossa): “Todo homem nessa plateia tem uma história sobre uma mulher louca. [...] E eu fiquei tipo, ‘por que as mulheres não têm histórias sobre homens loucos?’ [...] Eu realmente não as ouço. E, então, eu percebi e fiquei tipo, ‘Ah, é porque se você tem um namorado louco... você vai morrer.’” Disponível em: <https://youtu.be/ioSI3KsE2_k>. Acesso em: 3 de julho de 2020.

(principalmente a partir do quadro de doença mental, histórico de abandono paterno e carência afetiva materna) e o faz, como argumenta Rachel Bloom, contando essa história pela perspectiva da mulher - já que essas narrativas são protagonizadas e escritas quase sempre por homens, responsáveis por associar suas “exs” à “loucura” (Emami, 2015). Dessa forma, para devida fruição da produção, é necessário que o público compreenda sua proposta de se utilizar da paródia, do pastiche e da sátira (Ford & Macrossan, 2019) para discutir assuntos controversos (como saúde mental e sexismo) por meio, sobretudo, de seus números musicais cômicos.

Neste sentido, a despeito do que um olhar superficial sobre a premissa e o título da série possa indicar, *Crazy Ex-Girlfriend* se destaca por problematizar questões de gênero. Se, por um lado, “Rebecca parece passar longe do nosso ideal feminista” – afinal, ela desistiu de sua carreira promissora por um homem e faz de tudo para conquistar seu amor (o que acredita ser a única solução para seus problemas) – por outro, a protagonista é uma “feminista convicta, leu todos os livros [...] e até se inscreve para dar aulas de empoderamento feminino num acampamento para adolescentes” (Rocha, 2017, s/p) – o que proporciona à obra um léxico de jargões caros aos movimentos feministas. A partir do que foi exposto, apresentamos algumas indagações que mobilizam nosso interesse neste artigo: de que forma a produção equilibra, na trajetória da protagonista, a reivindicação de um discurso feminista com comportamentos tais como os supracitados? O que a escolha por humor e ironia na abordagem crítica da série revela sobre a relação entre a obra e a variedade dos discursos feministas contemporâneos e de que forma essa opção se relaciona com expectativas ligadas à permanência de uma sensibilidade pós-feminista?

Para responder a essas questões, partimos da existência de um “feminismo irônico” em *Crazy Ex-Girlfriend*. Em um livro fundamental para a compreensão das apropriações dessa figura de linguagem, Linda Hutcheon apresenta a ironia como uma “estranha forma de discurso onde você diz algo que, na verdade, você não quer dizer e espera que as pessoas não só entendam o que você quer dizer de verdade como também sua atitude em relação a isso” (2000, p. 16). Assim, entendemos como “feminismo irônico” a proposta da série de acionar tal artifício para criticar modelos de feminilidade amplamente difundidos, sobretudo, pela cultura audiovisual.

A utilização da ironia como forma de abordagem de temas “complexos”, no entanto, não é uma tarefa simples. Jankélévitch (apud Minois, 2003) destaca a questão dos riscos envolvidos na mobilização desse recurso: “a ironia que não teme surpresas brinca com o perigo. Desta vez, o perigo está em uma jaula, a ironia vai vê-lo, imita-o, provoca-o, torna-o ridículo e o entretém com recreação” (idem, p. 569). Embora a decodificação da mensagem sempre signifique uma ameaça para o conteúdo irônico, ela faz parte de sua própria essência e se manifesta, também, na relação que a ironia

estabelece com a moralidade, e que é distinta de outras estratégias humorísticas: “O ironista não é imoral: ao contrário, ele obriga a imoralidade a sair do esconderijo, imitando seus defeitos, provocando-os, parodiando sua hipocrisia, de forma que ninguém mais possa acreditar nela” (Minois, 2003, p. 570).

Como argumentam Jessica Ford & Phoebe Macrossan (2019), a ironia feminista da série se materializa, sobretudo, em seus números musicais. Neste artigo, estamos em diálogo com o trabalho dessas autoras, que defendem que os números de *Crazy Ex-Girlfriend* operam como “intervenções feministas” na obra à medida em que recorrem a ironia, paródia e pastiche para apresentar uma “crítica feminista” à própria narrativa e às personagens – apesar da concordância nas discussões sobre feminismo, tomamos divergentes rumos teóricos e, especialmente, empíricos²⁵. Assim, a partir da análise dos números, noções e condutas da protagonista que não se alinham ao que entendemos como um comportamento feminista são criticados – especialmente, o ferrenho investimento depositado no ideal de felicidade que se concretizaria com o amor romântico (heterossexual) e no atendimento às expectativas concernentes a padrões de beleza. Essa estratégia adotada por *CXG* é viabilizada por sua condição de série musical, uma vez que algumas obras do gênero apresentam uma divisão entre narrativa e número musical, que representam, respectivamente, “realidade” e “problema” (as atitudes “antifeministas” de Rebecca); “utopia” e “solução” (as críticas ironicamente feministas às práticas e discursos da personagem). Neste artigo, para os propósitos de investigação citados, analisamos os números musicais *The Sexy Getting Ready Song*, *I’m So Good At Yoga* e *Let’s Generalize About Men*, que abordam, respectivamente, padrão de beleza feminina, rivalidade entre mulheres e embate entre gêneros.

2. FEMINISMO MIDIÁTICO E PÓS-FEMINISMO EM *CRAZY EX-GIRLFRIEND*

Crazy Ex-Girlfriend foi proclamada como “uma das séries mais feministas da televisão” (O’Keeffe, 2015, s/p, tradução nossa) e aclamada por seu “conteúdo feminista progressivo e ousado” (Javalgekar, 2017, s/p, tradução nossa). As críticas à produção enaltecem a representação inovadora de personagens femininas e a proposta da obra de, por meio do humor, subverter estereótipos e desconstruir imperativos sociais impostos às mulheres (reforçados pela sociedade e difundidos no audiovisual). A começar por seu título, uma “reinterpretação feminista” de um termo misógino – como defendido por McKenna e Bloom (idem) –, e sua protagonista, uma mulher sarcástica,

²⁵ Ford & Macrossan (2019) abordam a série a partir da relação com a paródia e o pastiche.

egocêntrica, obsessiva, autodepreciativa, soberba (quando se trata de sua formação acadêmica em Harvard e Yale) e emocionalmente instável, mas também inteligente, culta, bem-sucedida, espirituosa, afetuosa e com contornos psicológicos não-estereotipados – características complexas geralmente vinculadas, na ficção seriada televisiva, a homens (Castellano & Meimaridis, 2018). Contudo, o viés feminista de *CXG* se faz explícito, de fato, em seu léxico.

A série apresenta um vocabulário que inclui expressões comuns nas contendas do feminismo e, inclusive, referências a autoras prestigiadas em diversas falas de Rebecca, feminista confessa que amiúde discursa sobre seus ideais para outras mulheres. Por exemplo: “É por isso que eu não leio essa bobagem, porque perpetua o mito muito *misógino* de que as mulheres não podem se dar bem” (1.2²⁶, tradução nossa²⁷); “Era *pole dance feminista*. Sim, e como minha professora, uma adorável mulher trans chamada Professora Deusa, disse, o verdadeiro *pole dance* [...] é sobre reapropriar o olhar masculino” (1.9, tradução nossa²⁸); “E que fardo pesado carregamos como mulheres na sociedade contemporânea. Somos como bois amarrados ao jugo do *patriarcado*. E juntas, como irmãs, devemos puxar o carrinho do *feminismo*” (idem, tradução nossa²⁹); “É hora de enfrentarmos o domínio hegemônico *patriarcal* e *cis-gênero* [...] Você precisa ler *Roxane Gay* [2014]. Comece com o Twitter dela. É muito provocativo” (2.5, tradução nossa³⁰); “Somos todas vadias. Vadia, vadia, vadia, vadia, vadia. Além disso, estamos libertando essa palavra de seus limites *misóginos*” (idem, tradução nossa³¹); “Srta. Perez, Susan Faludi na linha um. [...] *Susan Faludi*, autora de *Backlash* [1991]. Foi seminal” (3.9, tradução nossa³²); “A partir de agora minha vida receberá um 10 no *Teste de Bechdel*³³” (3.12, tradução nossa³⁴); entre outras. Há também falas de Heather, uma das amigas próximas de Rebecca – como “O momento que você almeja não está ancorado em emoções reais. É um roteiro imposto a você pela narrativa de *amor patriarcal* de nossa sociedade” (1.18, tradução nossa³⁵) – e de

²⁶ Utilizaremos o formato “temporada.episódio” para referenciar os episódios citados.

²⁷ “This is why I don't read this drivel, because it perpetuates the very misogynist myth that women can't get along”.

²⁸ “It was feminist pole dancing. Yeah, and as my teacher, a lovely trans woman named Professor Goddess, said that true pole [...] is about re-appropriating the male gaze.”

²⁹ “And what a heavy burden we bear as the women in contemporary society. We are like oxen strapped to the yoke of the patriarchy [...] And together, as sisters, we must pull the cart of feminism.”

³⁰ “It's time we stand up to his cis-gender patriarchal hegemonic hold [...]. You just need to read Roxane Gay. Start with her Twitter. It's very provocative.”

³¹ “We're all bitches. Bitch, bitch, bitch, bitch, bitch. Also, we're liberating that word from its misogynistic confines.” No final do episódio, Valencia, para quem Rebecca falou sobre Roxane Gay, diz ter lido um texto da autora sobre a palavra “vadia” – ou seja, a protagonista convence sua amiga a conhecer o trabalho da teórica feminista.

³² “Ms. Perez, I have Susan Faludi on line one. [...] Susan Faludi. She wrote *Backlash*. It was seminal.” Na ocasião, Rebecca simula uma falsa ligação telefônica para Valencia, como se a autora estivesse contatando sua amiga. A protagonista precisa explicar quem é Faludi para Perez, que demonstra não a conhecer.

³³ A didática da série se faz presente nessa cena a partir da explicação de Heather sobre o “teste”: “Como o Teste de Bechdel é uma medida da frequência com que as mulheres falam sobre homens, o ato de falar sobre o Teste de Bechdel meio que tecnicamente significa que você foi reprovada no teste de Bechdel” (tradução nossa).

³⁴ “From now on, my life is gonna get an A-plus on the Bechdel test.”

³⁵ “The moment you're craving isn't anchored in real emotion. It's a script dictated to you by our society's patriarchal love narrative.”

Maya (Esther Povitsky), estagiária no escritório onde a protagonista trabalha, que apresenta um discurso feminista típico da juventude contemporânea – como “Eu me amo e não compro periódicos que perpetuem vergonha sobre o próprio corpo” (3.2, tradução nossa³⁶).

Para Ford & Macrossan, a produção está inserida em um contexto de “ressurgimento de discursos explicitamente feministas na cultura popular” (2019, p. 57, tradução nossa) – o qual, segundo elas, define a chamada “quarta onda do feminismo”³⁷. Esta “onda” abarca diversos *feminismos*³⁸, inclusive, como argumentam, aquele que caracterizaria CXG (o “feminismo popular”) e aquele que seria criticado pela série (o chamado “pós-feminismo”).

Cunhado por Sarah Banet-Weiser (2018), o termo “feminismo popular” diz respeito aos vários *feminismos* que disputam por visibilidade no cenário contemporâneo, principalmente nas plataformas digitais³⁹. Segundo a autora, entre os sentidos de *popular* em “feminismo popular”, estão “visibilidade midiática” e “acessibilidade” (p. 6, tradução nossa) – ou seja, a ideologia feminista estaria agora à distância de um clique e não se restringiria mais aos “enclaves acadêmicos ou grupos de nicho” (p. 1, tradução nossa). É importante pontuar que o termo “popular” em português guarda significativas diferenças de sentido para a mesma expressão em inglês, por isso, acreditamos que o melhor termo, em nosso idioma, para dar conta do que Banet-Weiser analisa seria “feminismo midiático”. A noção de “popular” no Brasil é normalmente adotada levando em consideração a clivagem de classe social das chamadas “classes populares”, o que não é a intenção central do termo acionado pela autora, que, ao contrário, reflete sobre uma manifestação do feminismo fortemente atravessada por um *ethos* de classe média.

Este “tipo” de feminismo, completam Ford & Macrossan (2019), é *mainstream*, capitalista e conta com a divulgação de celebridades e a circulação na cultura de massa. Para Gill, se até alguns

³⁶ “I love myself, and I don’t purchase any periodicals which engage in body-shaming.”

³⁷ As “ondas do feminismo” são uma forma didática de organização cronológica, referentes aos períodos do chamado movimento feminista, caracterizados por certas reivindicações, pautas e conquistas ligadas a momentos históricos específicos. A nomenclatura é recusada por muitas autoras (sobretudo não-brancas) – principalmente por dar conta, essencialmente, de uma narrativa que tem início com o chamado “feminismo branco”, ou seja, uma luta feminista encampada, sobretudo, por mulheres europeias, brancas, das classes médias no contexto do século XIX, que tinham pautas muito ligadas às suas próprias vivências e aspirações (como, por exemplo, o direito ao voto e à educação). Além disso, alguns autores argumentam que a ideia de “onda” acaba por eclipsar a existência de diversas correntes que disputam sentido sobre a luta antissexista em um mesmo momento. Embora, tradicionalmente, a história do movimento feminista seja dividida em três ondas, algumas militantes e teóricas dos movimentos feministas vêm argumentando sobre a existência de uma quarta onda, que seria particularmente afetada pelas dinâmicas que se apresentam no ambiente da Internet, sobretudo em sites de redes sociais (Munro, 2013; Leal, 2019).

³⁸ “É preciso ressaltar que não é possível descrever apenas um feminismo contemporâneo, mas uma pluralidade de feminismos – diversas correntes e compreensões do movimento, por vezes contraditórias, que circulam em espaços acadêmicos, político-institucionais e midiáticos” (Leal, 2019, p. 20).

³⁹ Em seu livro, Banet-Weiser também discute o que denominou de “misoginia popular”, que seria uma “resposta” à popularidade do feminismo. Em suas palavras: “cada vez que eu investigava uma prática ou expressão feminista popular, sempre havia uma réplica hostil [...], independentemente do espaço mediado em que ocorria” (2018, p. 1-2, tradução nossa). Apesar de a oposição ao feminismo não ser uma novidade, a autora associa o termo popular à misoginia uma vez que, assim como o feminismo popular, essa também “é expressada e praticada em várias plataformas midiáticas” (p. 2, tradução nossa).

anos atrás era difícil fazer com que certos argumentos “colassem” na mídia, hoje parece que “tudo é uma questão feminista” (2016, p. 5, tradução nossa), tamanha a reverberação que determinados discursos conseguem em alguns espaços. *Crazy Ex-Girlfriend* é mais uma forma de feminismo midiático porque se configura como um produto audiovisual que perpetua ideais feministas: a série faz uso de referências como filmes musicais e videoclipes para trazer à luz algumas pautas a partir de sua crítica irônica a temas como padrão de beleza e estereótipos sexistas.

Rebecca Bunch é a mulher pós-feminista por excelência. Como advogada imobiliária de sucesso, formada em Harvard e Yale [...], ela colheu os benefícios dos esforços feministas pela igualdade no local de trabalho e na educação. No entanto, ela começa a duvidar de suas escolhas de vida, depois de ser confrontada repetidamente por um anúncio de margarina que pergunta: “Quando foi a última vez que você foi verdadeiramente feliz?” (Horn, 2019, p. 3, tradução nossa)

Neste sentido, alguns espectadores podem julgar Rebecca como uma “má feminista” – para utilizar o termo de Gay (2014), autora que ela mesma cita –, já que a protagonista se diz adepta do feminismo, mas reproduz comportamentos encorajados pela “misoginia internalizada na sociedade e nela mesma” (Javalekar, 2017, s/p, tradução nossa). Mas Bunch não é uma feminista falha; na verdade, ela está inserida em um contexto pós-feminista. O pós-feminismo não se configura como um *tipo* de feminismo e sim uma *reação* a ele, uma vez que é caracterizado como um momento marcado pelo imaginário (social, midiático) de que as demandas feministas já teriam sido alcançadas e que, agora, as mulheres poderiam se dedicar a outros propósitos, sobretudo de cunho individual. Embora tenha se popularizado na academia como um conceito crítico por volta de 1980 e 1990, há menções a essa perspectiva na imprensa dos EUA desde os anos 1920, como resposta à conquista do voto feminino no fim da década anterior (Faludi, 1991). O pós-feminismo, portanto, faz referência a um contexto em que, para o senso comum, o movimento feminista não seria mais necessário, uma noção amplamente refletida, também, em produções culturais (McRobbie, 2006; Lotz, 2001; Modleski, 1991).

É nesse cenário que surge, por exemplo, a imagem da mulher poderosa popularizada em obras como *Sex and the City* (HBO, 1998-2004⁴⁰), uma figura associada a ideias como independência financeira, autonomia e controle sobre a própria vida sexual; mas, ao mesmo tempo, amparada na aparência – no consumo, na moda – como veículo para ostentação de uma vida bem-sucedida (Messa, 2008, Leal, 2015). Arthurs (2003) percebe nessa série e em outras produções da mesma época, como *Ally McBeal* (FOX, 1997-2002) e o filme *O Diário de Briget Jones* (Maguire, 2001), uma ironia pós-

⁴⁰ A bem-sucedida série da HBO, baseada no livro homônimo de 1997 da escritora Candace Bushnell, teve 6 temporadas. Além da obra de ficção seriada, a história também rendeu dois filmes produzidos em 2008 e 2010.

feminista, que permite a concomitância de uma ênfase na desejabilidade sexual das mulheres, entendidas como fonte de valor, e de uma ridicularização desse mesmo processo, embora isso muitas vezes fique apenas latente nas narrativas.

Crazy Ex-Girlfriend é uma produção que se localiza exatamente nesse lugar contraditório, típico da contemporaneidade, em que ideias e símbolos do pós-feminismo convivem (mais ou menos pacificamente) com o forte ressurgimento do debate de gênero (e de outras pautas políticas e identitárias) na cultura digital, mas também nas ruas, em manifestações, atos, articulações e movimentos sociais. Para Gill (2016), não devemos entender a ascensão, na atualidade, de debates sobre sexismo e opressão de gênero como sintoma da superação do pós-feminismo, ou seja, como um “pós-pós-feminismo”. Os argumentos da autora giram em torno de duas questões: 1) a promoção das pautas feministas é paralela a um incremento nos discursos misóginos e sexistas igualmente compartilhados pelas mesmas redes indicadas como propulsoras do debate feminista - no caso do Brasil, não é difícil perceber a materialização disso na vasta divulgação de críticas ao que a direita conservadora nomeia como “ideologia de gênero”; 2) os símbolos do pós-feminismo, fortemente centrados em ideias neoliberais de ênfase nas saídas individuais para problemas coletivos, ainda continuam permeando o debate sobre gênero, a despeito do crescente interesse pelo ativismo feminista. Nas palavras da autora:

Assim como o aumento do ativismo anticapitalista não nos leva à falsa suposição de que o capitalismo não exista mais, também o aumento do ativismo feminista não significa que as ideias pré-feministas, antifeministas e pós-feministas não estejam em circulação e com uma força poderosa. (Gill, 2016, p. 12, tradução nossa)

Nesse sentido, é interessante assinalar que, por mais contraditório que possa parecer, o pós-feminismo ajuda a conformar, hoje, parte da mentalidade de algumas correntes dos movimentos feministas, bastante conectadas a noções como o “empoderamento feminino” ou à figura da “mulher poderosa” (Leal, 2015), presentes em diversas manifestações culturais do “feminismo popular” (Banet-Weiser, 2018), que aqui preferimos nomear como um “feminismo midiático”. Nesse tipo de manifestação, uma iconografia e um léxico emprestados dos ativismos de gênero são “postos a trabalhar a serviço de ideias e perspectivas que aparentemente oferecem pouco ou nenhum desafio real às relações de poder relativas a gênero – [...] um movimento distintamente pós-feminista (Gill, 2016, p. 14, tradução nossa).

Em *CXG*, o pós-feminismo se faz presente não só na decisão de Rebecca de desistir de seu emprego bem-sucedido por um homem, mas também na obsessão da protagonista em alcançar padrões de beleza tendo como objetivo a conquista do amor romântico. A própria premissa da série

revela uma espécie de reação às promessas do movimento feminista. Rebecca percebe que, a despeito do sucesso e da independência financeira, não está feliz. Ou seja, a igualdade de oportunidades e os avanços sociais prometidos às mulheres pelo feminismo não eram garantia de que essas se tornariam sujeitos realizados, e a cultura midiática sempre foi prolífica na divulgação de obras que tematizam exatamente essa questão.

Em 1991, Susan Faludi lançou o livro *Backlash: The Undeclared War Against American Women* (autora e obra lembradas por Rebecca), que logo se tornaria um *best-seller* e tratava, justamente, da ampla divulgação feita pela mídia do sentimento de frustração de boa parte das mulheres (brancas, de classe média) que amadureceram em um contexto em que algumas conquistas feministas já eram realidade, mas que, ao mesmo tempo, revelavam ser infelizes.

Segundo esses discursos, as norte-americanas nunca haviam alcançado tanto sucesso, no entanto, elas também estariam solitárias, depressivas, estressadas e inférteis. O movimento feminista teria enganado as mulheres com promessas de igualdade e emancipação que, no fim das contas, não teriam se traduzido em felicidade. Assim, em *Uma guerra não declarada contra as mulheres*, nas palavras de Faludi, a mídia orquestrava uma teia de discursos que negava o feminismo e invocava um novo tradicionalismo. (Leal, 2015, p. 37)

O *backlash* (que podemos traduzir como “reação” ou “retrocesso”) está, portanto, articulado à própria noção de pós-feminismo, embora este esteja mais conectado, como já afirmamos, a manifestações de um novo regime de gênero, “em que a mensagem tradicionalista e antifeminista é diluída em uma estética e em uma retórica da liberdade, da diversão e do poder feminino” (Leal, 2015, p. 40).

3. MUSICAL E IRONIA EM CRAZY EX-GIRLFRIEND

Como visto, o “feminismo irônico” de *Crazy Ex-Girlfriend* tem como lugar os números musicais: o *feminismo* se manifesta nas canções que criticam os discursos e comportamentos problemáticos das personagens e o *irônico*, na inversão discursiva e no humor pelos quais essas críticas são feitas. Para Ford & Macrossan (2019), a série se utiliza das convenções do musical para explorar a tensão entre o feminismo midiático e o pós-feminismo.

Os musicais são estruturados a partir de dicotomias (Altman, 1987; Feuer, 1993), sendo a principal delas a bifurcação da *narrativa* e dos *números musicais* em diegeses distintas (Dyer, 2002; Feuer, 1993). Enquanto a narrativa representa a *realidade* da personagem, tomada por problemas

personais e sociais (como o mundo *é*); os números simbolizam sua *imaginação*⁴¹, um universo utópico, onde as adversidades do cotidiano e da sociedade são superadas e as fantasias são materializadas (como o mundo *deveria ser*) (Dyer, 2002; Feuer, 1993; Souza, 2005)⁴². As canções dessas obras servem, muitas vezes, para expressar as emoções das personagens e avançar os arcos narrativos, mas também “interagem e comentam” sobre a história (Cohan, 2002, p. 18, tradução nossa). Além dessas funções, os números musicais também travam uma relação com a sociedade. Para Cohan, eles “funcionam como um modo de representação cultural com implicações ideológicas e históricas” e “evidenciam as contradições de uma sociedade capitalista e patriarcal⁴³” (2002, p. 17, tradução nossa). Já Dyer defende que a “sensibilidade utópica” evocada por essas cenas oferece “respostas temporárias às inadequações da sociedade” (2002, p. 22, tradução nossa). É exatamente isso que observamos em *Crazy Ex-Girlfriend*.

Os números musicais operam em um “espaço discursivo e ideológico diferente do restante da série” (Ford & Macrossan, 2019, p. 60, tradução nossa). Isso porque apresentam uma “crítica feminista” à “realidade pós-feminista” da narrativa e, portanto, funcionam como uma “intervenção feminista” na “diegese pós-feminista” (p. 57, tradução nossa). Neste sentido, muitas das canções oferecem contrapontos a modelos de conduta que incentivam a adequação a padrões de beleza, a conquista do amor romântico e a rivalidade entre mulheres, além de tratarem, também, da igualdade de gênero, principal pauta do movimento. Neste trabalho, optamos por analisar músicas em que a ironia subverte de forma mais absurda e cômica o feminismo de *CXG: The Sexy Getting Ready Song* (sobre padrões de beleza); *I’m So Good At Yoga* (sobre rivalidade feminina); e *Let’s Generalize About Men* (um hino contra os homens).

*The Sexy Getting Ready Song*⁴⁴ é o segundo número musical apresentado em *Crazy Ex-Girlfriend* (1.1)⁴⁵. No episódio piloto da série, Rebecca já está instalada em West Covina quando

⁴¹ Não aprofundaremos essa questão, mas é válido apontar que produções musicais são classificadas de acordo com o grau de integração de números à narrativa (Carrega, 2016; Dyer, 2002). O “subgênero” que nos interessa aqui é aquele que mantém a distinção entre narrativa como realidade e números como fantasia.

⁴² Os números musicais são ambientados no que Feuer (1993) chama de “mundo dos sonhos”. Assim, conclui-se que essas cenas, pelo menos nas produções do subgênero que estamos pensando aqui, são imaginados pelas personagens (Costa, 2019). Em *Crazy Ex-Girlfriend*, Rebecca admite que as performances musicais da obra são fantasias dela: “Quando as coisas ficam difíceis, é assim que eu entendo o mundo. *Eu imagino minha vida como uma série de números musicais*” (1.15, tradução nossa).

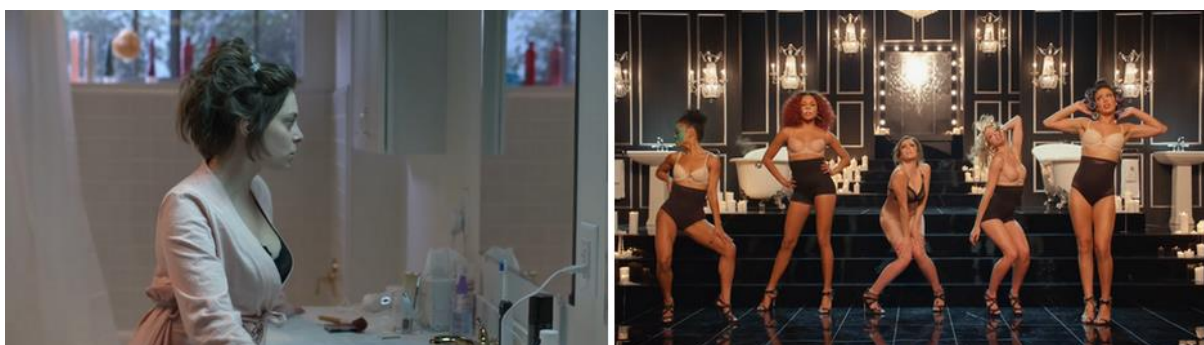
⁴³ Essas “contradições capitalistas e patriarcais” são personificadas no par romântico protagonista e heterossexual, que representa, sobretudo nos musicais clássicos, oposições não só de gênero, mas também de classe social, princípio, atitude etc. Essas narrativas, então, desfrutam de um “final feliz”, no qual o casal, por meio da música, supera suas diferenças e concretiza sua união romântica (Altman, 1987; Feuer, 1993).

⁴⁴ Disponível em: <<https://youtu.be/ky-BYK-f154>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2020.

⁴⁵ No momento em que este artigo estava sendo escrito, *The Sexy Getting Ready Song* era o vídeo oficial de *Crazy Ex-Girlfriend* mais assistido no canal de Rachel Bloom no YouTube, com quase 10 milhões de visualizações. Além disso, é o número musical mais citado em artigos online e acadêmicos sobre a produção (Ford & Macrossan, 2019; Horn, 2019), além de ser uma constante em *rankings* das melhores canções da série. Essa atenção dada à música pode ser explicada por ela ter sido apresentada no episódio piloto e por estabelecer, logo naquele momento inicial, o tom paródico e cômico da obra.

conhece Greg. O *bartender* a convida para uma festa e ela acaba aceitando o convite ao descobrir que Josh também iria. *TSGRS* mostra a personagem se arrumando para seu encontro com Greg – mas com intenção de rever o “ex” (e impressioná-lo). Esse número é uma paródia dos videoclipes de R&B, especialmente aqueles performados por cantoras como Mariah Carey nas décadas de 1990 e 2000 (Ford & Macrossan, 2019). O número acontece em dois espaços distintos: o banheiro da casa de Rebecca e um cenário luxuoso em que a protagonista é acompanhada por dançarinas – enquanto o primeiro apresenta uma luz baixa e fria, o segundo é excessivamente iluminado por velas e luzes quentes (Fig. 2). No banheiro, assistimos à personagem se submetendo a procedimentos estéticos dolorosos a fim de se embelezar para seu encontro: “fazendo” a sobrancelha, retirando pelos do nariz, lixando os pés, depilando suas partes íntimas, vestindo cintas, usando *curvex* e *babyliss*. Cada um deles causando um tipo de sofrimento diferente, o que fica estampado em suas expressões agonizantes e em imagens de queimaduras e sangramentos (Fig. 3).

Fig. 2: Banheiro vs. cenário



Fonte: Reprodução das autoras.

No cenário, Bunch está maquiada e com o cabelo penteado, veste *lingerie*, robe de cetim e salto alto enquanto reproduz uma coreografia sensual com suas dançarinas. Assim, no plano imagético, a ironia de *The Sexy Getting Ready Song* está no jogo de imagens que alterna duas situações contraditórias: as cenas “nada *sexy*” de Rebecca sofrendo com os aprimoramentos estéticos realizados em seu banheiro desconstroem e rompem a luxúria e a elegância das cenas “hipersexualizadas e glamorosas” da protagonista e das figurantes, ao mostrarem, sem pudor, as etapas de intenso trabalho e dor às quais as mulheres se sujeitam para alcançar a “beleza feminina idealizada” (Ford & Macrossan, 2019, p. 62, tradução nossa). Além disso, as bailarinas representam um imaginário idealizado de como as mulheres se arrumariam: com máscaras faciais, depilando seus buços, pintando seus cabelos e com bobes na cabeça, mas, ainda assim, atraentes e graciosas, como se todo o processo de embelezamento fosse um ritual prazeroso (Fig. 2).

Fig. 3: As dores causadas por procedimentos estéticos



Fonte: Reprodução das autoras.

A ironia desse jogo de imagens é ampliada na letra da canção, sobretudo neste fragmento:

Primeiro eu deixo
Tudo brilhante e suave (*oh, yeah*)
Porque eu quero que meu corpo
Esteja tão macio para você (*tchau, pele*)

Eu vou fazer essa noite
Uma que você nunca esquecerá (*sangue anal*)
Porque, garoto, eu sei que você gosta
De uma silhueta de ampulheta

[Falado] Vamos ver como os caras se preparam (Tradução nossa⁴⁶)

Na primeira estrofe do trecho supracitado, enquanto Rebecca-do-cenário-glamuroso canta sobre brilho, suavidade e maciez, assistimos à Rebecca-do-banheiro-caótico se ferindo ao remover pelos de seu rosto com uma pinça e lixando a sola de seu pé fervorosamente. As dançarinas que acompanham Bunch não só executam a coreografia sedutora, como também fazem *backing vocal* (cantando as expressões entre parênteses no excerto acima). Além de cantarem “tchau, pele” para as imagens em que a personagem extrai pelo e pele de seu corpo, o comentário mais cômico aparece na estrofe seguinte: “sangue anal” refere-se à cena em que ela depila, com um adesivo e cera quente, seu ânus e, ao arrancar violentamente a fita, gotas de sangue são espirradas na parede de seu banheiro. Logo depois, Rebecca-do-videoclipe canta sobre como homens gostam de uma “silhueta de ampulheta” (fazendo referência a um corpo feminino curvilíneo, com cintura fina), enquanto

⁴⁶ “First I make / Everything shiny and smooth (Oh, yeah) / ‘Cause I want my body / To be so soft for you (Bye-bye, skin) / I’m gonna make this night / One you’ll never forget (Ass blood) / ‘Cause, boy, I know you like / An hourglass silhouette / Let’s see how the guys get ready”.

Rebecca-da-vida-real tenta, com muita dificuldade, vestir uma cinta e, quando finalmente consegue, começa a chorar após tocar seu ainda sobressalente abdômen⁴⁷. Por fim, Bunch nos convida a ver como os homens se arrumam para um encontro. Em uma pausa na música, a cena muda para Greg: o *bartender* dorme e ronca em seu sofá, e provavelmente adormeceu depois de ter bebido uma cerveja e comido um hambúrguer (deixados na mesa à sua frente) – um processo muito mais tranquilo e agradável do que aquele doloroso e exaustivo ao qual a protagonista se subordina.

Depois de mais um refrão (no qual assistimos Rebecca ferindo sua pálpebra com um *curvex* e queimando seu pescoço com um *babyliss* [Fig. 3]), tem início a parte final de *The Sexy Getting Ready Song* e, talvez, a mais jocosa: a participação de Nipsey Hussle⁴⁸, cantando versos de *Rap*. É interessante notar que o *rapper* não aparece no cenário e, sim, no banheiro da personagem, o que, na verdade, é um pretexto para o humor de sua participação: Hussle interrompe seus versos misóginos (típicos das letras do gênero) ao se deparar com os diversos artefatos usados pelas mulheres para se prepararem para um encontro (Fig. 4). E, então, comenta:

Deus, o que... É assim que vocês se arrumam? Isso é um pouco... Isso é horrível, como um filme de terror ou algo assim. Como uma merda patriarcal nojenta. Quer saber? Tenho que pedir desculpas a algumas vadias. Estou mudado para sempre depois do que acabei de ver. (Tradução nossa⁴⁹)

Fig. 4: O *rapper* Nipsey Hussle se surpreende com o processo de preparação de Rebecca



Fonte: Reprodução das autoras.

⁴⁷ Vale destacar que Rachel Bloom não se encaixa nos padrões de beleza hollywoodianos: apesar de a atriz ser uma mulher branca não poder ser considerada gorda, seu corpo curvilíneo e com dobras (muitas vezes destacadas) não é algo comum na televisão estadunidense, especialmente em protagonistas. Essa é uma questão que se faz presente na narrativa da série de forma cômica, seja pelas piadas autodepreciativas de Rebecca ou por comentários (nem sempre negativos) de outras personagens, sobretudo sobre seus seios avantajados. Evidentemente, há um número musical que aborda esse tópico: em *Heavy Boobs*, a protagonista desconstrói a sexualização desse tipo de seio ao relatar os inúmeros incômodos e argumentar que eles são apenas “sacos de gordura amarela” (tradução nossa). Disponível em: <<https://youtu.be/aZx5zfkG6oU>>. Acesso em: 10 de julho de 2020.

⁴⁸ O *rapper* foi assassinado a tiros em 2019, em frente à sua loja de roupas em Los Angeles.

⁴⁹ “God, what... this is how you get ready? This is some... this is horrifying, like a scary movie or something. Like some nasty-ass patriarchal bullshit. You know what? I gotta go apologize to some bitches. I’m forever changed after what I’ve just seen.”

A piada ironicamente feminista da série se faz presente nesse trecho a partir da interrupção dos versos machistas, quando o *rapper* percebe o caos do cômodo, e da inserção do termo “patriarcado” em um Rap, gênero musical que constantemente se vale, lírica e imageticamente, de representações misóginas que objetificam corpos femininos – que, para atingir os padrões de beleza exigidos pela indústria audiovisual, precisam se submeter a esse “filme de terror” (nas palavras do cantor). O episódio em que esse número musical é apresentado termina com uma cena de Nipsey Hussle telefonando para várias mulheres e, de fato, se desculpendo por seus comportamentos misóginos (especialmente, pelo tratamento humilhante dispensado a elas durante gravações de videocliques) enquanto risca seus nomes da lista “Bitches to apologize to” (“Vadias para pedir desculpas”, tradução nossa). O *rapper* termina as mensagens de voz pedindo que elas retornem à ligação, pois ele quer discutir o livro *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (2014)⁵⁰. Outra cena cômica do episódio relacionada à música é aquela imediatamente subsequente ao número: Greg chega à casa de Rebecca para buscá-la para a festa e elogia a aparência da pretendente, que rebate dizendo que “acabou de acordar de um cochilo”, obliterando todas as horas de “tortura”. Para McKenna, *TSGRS* evidencia a “cegueira” da sociedade e dos homens sobre os sacrifícios físicos em prol do embelezamento feminino⁵¹.

The Sexy Getting Ready Song não é a único número musical de *Crazy Ex-Girlfriend* que explora essa temática. Podemos citar também *Put Yourself First* (1.10)⁵², *Makey Makeover* (2.4)⁵³ e *Where's Rebecca Bunch?* (3.1)⁵⁴. Enquanto em *TSGRS*, a protagonista se embeleza para (re)conquistar Josh; nesses outros números, ela aposta em transformações radicais em sua aparência e atitude como forma de superar a (e se vingar da) rejeição do “ex”. Todas essas músicas giram em torno do *makeover* (termo em inglês que se refere a uma mudança drástica no visual de uma pessoa para torná-la mais atraente) e salientam como a personagem entende esse processo como uma forma de “empoderamento”⁵⁵ – convicção encorajada pela conjuntura pós-feminista. O objetivo desses números é criticar, cômica e ironicamente, os padrões de beleza e feminilidade contemporâneos através da exposição dos procedimentos absurdos pelos quais as mulheres se sujeitam para atingir

⁵⁰ A cena pode ser assistida a partir de 0:30 do vídeo a seguir. “‘Crazy Ex Girlfriend’ - Nipsey Hussle is forever changed”. Disponível em: <<https://youtu.be/TJu4a-EuepU>>. Acesso em 31 de janeiro de 2020.

⁵¹ “The Sexy Getting-Ready Song [Explicit]”. **Genius**. Disponível em: <<https://bit.ly/2CBj3O8>>.

⁵² Disponível em: <<https://youtu.be/H2lmojePnA0>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

⁵³ Disponível em: <<https://youtu.be/Hm56FFsp-jw>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

⁵⁴ Disponível em: <<https://youtu.be/nvecuwh4kbo>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

⁵⁵ O que a personagem explicitamente confessa antes de uma de suas metamorfoses: “Eu preciso do que toda garota precisa depois de um término: Um *makeover!*” (2.4, tradução nossa).

esses modelos idealizados de comportamento e, sobretudo, aparência – esse último um elemento central no pós-feminismo (Ford & Macrossan, 2019; McRobbie, 2015)⁵⁶.

Além disso, é significativo que todo esse processo doloroso e elaborado de embelezamento tenha como objetivo final agradar a um homem. Rebecca, nesse sentido, não se submete a todos esses procedimentos porque entende essas práticas como “autocuidado” ou como modo de conquistar “autoestima”, termos normalmente acionados na tentativa de relacionar as práticas estéticas a algo como um bem-estar pessoal. A personagem, normalmente, veste roupas “básicas” e confortáveis – como jeans, tênis e blusas largas (no dia-a-dia) e trajes mais formais (no trabalho), além de pouca ou nenhuma maquiagem e cabelos soltos ou em penteados simples – e não parece ser obcecada por sua autoimagem, o que se torna um problema apenas quando ela precisa conquistar ou agradar seu pretendente, ou quando é confrontada por uma “rival”, como fica evidente na análise da próxima música.

No segundo episódio da série, a *ex*-namorada de Josh conhece sua *atual*. Em uma conversa constrangedora, Rebecca enaltece exageradamente a aparência de Valencia, especialmente seu corpo. Perez atribui sua “boa forma” ao fato de ser professora de ioga, Bunch reage a essa informação com excitação (contando que “ama” ioga) e, então, é convidada para uma aula, o que aceita sem hesitação. Em uma das cenas seguintes, a advogada está em seu escritório *stalkeando* (como toda típica “*ex*-namorada louca”) uma rede social da Valencia e comenta com Paula como ela é “tão legal” e “tão bonita” e como gostaria de ser sua amiga. Proctor responde ao comentário com um discurso sobre como Rebecca, na verdade, a “odeia”, porque, explica, “mulheres com o mesmo nível de viabilidade sexual se detestam, por mais que finjam gostar uma das outras. E é assim que o mundo funciona desde que vaginas foram *inventadas*” (tradução nossa⁵⁷) - e, para ilustrar seu argumento, mostra a capa de uma revista de fofoca que estampa Taylor Swift e Katy Perry (cantoras que mantiveram, por anos, uma rixa pública). Para Paula, Rebecca não quer se tornar amiga de Perez de forma sincera, apenas pretende se acercar de sua “inimiga” para, na verdade, se aproximar de Josh⁵⁸ (suposição que Bunch nega).

⁵⁶ Rebecca demonstra ser consciente que padrões de feminilidade são produtos da cultura midiática da sociedade contemporânea. Em uma ocasião, Valencia revela estar intermitentemente faminta devido às dietas que faz para se manter magra e Bunch argumenta que “essa é a mídia dizendo como seu corpo deveria ser” (1.6, tradução nossa).

⁵⁷ “Women of equal sexual viability hate each other, even if they pretend to like each other. And that is how it has worked since the day vaginas were invented”.

⁵⁸ Paula é uma personagem que não se relaciona com ideais feministas; inclusive, frequentemente, desdenha deles.

*I'm So Good At Yoga*⁵⁹ se passa na aula de ioga. O número parodia os filmes musicais de Bollywood⁶⁰ e é performado pela namorada de Josh. A música exalta Valencia e desdenha de Rebecca: enquanto a professora veste uma versão sexualizada de trajes indianos e realiza movimentos com o corpo “que nenhum humano deveria ser capaz de fazer” (como diz um verso da canção), a nova aluna está com cabelo desarrumado, sem maquiagem e usa roupas largas (Fig. 5), além de não conseguir reproduzir as posições mais básicas da ioga. É válido apontar, no entanto, que a protagonista usa uma camiseta de Harvard, uma das conceituadas universidades da Ivy League em que estudou. A escolha é notável, pois acentua o fato de que, a despeito de possuir um capital cultural considerável e uma carreira bem-sucedida, isso não a coloca em uma posição de vantagem em relação à sua rival. Pelo contrário, se as imagens contrastantes entre as duas já relegam Rebecca à humilhação, a letra da música vai além:

Estamos em uma aula de ioga
Agora é a hora de deixar sua mente em branco
E se concentrar em quão incrível
A professora de ioga é
Olhe para mim, olhe para mim
Eu sou tão boa na ioga [...]
[Falado] Expire em outro suspiro... (*Rebecca é uma merda...*) [...]
Dane-se, você é gorda [...]
(*Olhe para ela, olhe para ela*) Eu sou muito melhor que você [...]
(*Olhe para ela, olhe para ela*) Meu pai não me abandonou⁶¹

Como se não bastasse todo o aviltamento verbal proporcionado pela letra (que enfatiza suas inseguranças com o corpo e suas carências afetivas em decorrência do desamparo paterno), o número termina com Rebecca suada e em posição fetal enquanto Valencia e seus alunos (também dançarinos e *backing vocals*) reproduzem um canto infantilizado e implicante enquanto dançam comicamente em volta e em cima dela.

⁵⁹ Disponível em: <<https://youtu.be/wFuk79fBOiQ>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

⁶⁰ Bollywood é o centro da produção de filmes da Índia e a maior indústria cinematográfica do mundo, no que concerne à quantidade de filmes produzidos e às pessoas empregadas nas produções (mas não em termos de orçamento). Seus filmes são conhecidos pelas histórias épicas, romances dramáticos e, especialmente, pelos números musicais grandiosos (Matusitz & Payano, 2012). Apesar de dizer respeito à indústria de filmes indianos produzidos em Mumbai, o termo acaba sendo usado erroneamente para se referir a toda produção cinematográfica do país.

⁶¹ “We are in a yoga class / Now is the time to let your mind go blank / And focus instead on how awesome / The yoga teacher is / Look at me, look at me / I'm so good at yoga / Exhale on another sigh... / Rebecca sucks... / [...] / Screw you, you're fat / [...] / Look at her, look at her / I'm so much better than you / [...] / Look at her, look at her / My father didn't leave me”.

Fig. 5: Valencia vs. Rebecca



Fonte: Reprodução das autoras.

Neste sentido, *I'm So Good At Yoga* traz à tona “o mito muito misógino de que as mulheres não podem se dar bem” (nas palavras de Rebecca). Considerando que alguns números musicais de *Crazy Ex-Girlfriend* funcionam como contrapontos feministas aos discursos problemáticos apresentados na narrativa, a música critica o comentário sexista de Paula, que naturaliza a rivalidade feminina. Como também discutido, o humor dos números se dá por meio das letras e das imagens que salientam os absurdos das situações nas quais Bunch se envolve: assim como *The Sexy Getting Ready Song* mostra os sofrimentos físicos causados por procedimentos estéticos, *I'm So Good At Yoga* destaca a degradação de uma “disputa” entre duas mulheres, considerada desigual e, sobretudo, desnecessária, mas também quase instintiva (tamanho é a naturalização desse comportamento). Além disso, como as performances são imaginadas pela protagonista, podemos inferir que ambas as músicas refletem concepções da própria personagem: enquanto o primeiro número analisado evidencia que Rebecca tem consciência que padrões de beleza encorajados pela mídia são inalcançáveis e processos estéticos idealizados são, na verdade, extremadamente dolorosos; o segundo traz à tona suas inseguranças e traumas personificados na rival. No entanto, ambas expõem os danos físicos (*TSGRS*) e psicológicos (*ISGAY*) causados às mulheres pelas pressões da sociedade patriarcal (e misógina) e da cultura midiática.

Valencia também protagoniza outro número musical sobre rivalidade feminina: *Woman Gotta Stick Together*⁶² (1.9)⁶³. Embora o título encoraje as mulheres a se unirem, a letra da música destaca os “defeitos” de transeuntes aleatórias, como “Juntas podemos superar esses obstáculos /

⁶² Disponível em: <<https://youtu.be/P6B-r3QQw9M>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

⁶³ Além de Valencia, Rebecca tem outra adversária, a advogada Audra Levine (Rachel Grate). A protagonista e sua arqui-inimiga performam, na primeira temporada da série, um número que também tem como tema a rivalidade feminina: *JAP Battle* é uma batalha de Rap em que se depreciam. No entanto, também como uma evolução crítica, ambas protagonizam uma releitura da canção na quarta temporada: em *JAP Battle (Reprise)* superam sua hostilidade e exibem um duelo de elogios. Disponíveis em: <<https://youtu.be/-TQmo5TvZQY>> e <<https://youtu.be/swvzItnFtCw>>. Acessos em: 10 de julho de 2020.

Exceto Marissa porque ela tem um metro e oitenta / Nós podemos escalar todas as montanhas / Se a corda puder suportar o peso de Haley” (tradução nossa⁶⁴). O fato de a namorada de Josh performar esse tipo de música evidencia mais um tropo narrativo constantemente explorado pela cultura midiática e satirizado por *Crazy Ex-Girlfriend*: “o embate entre duas mulheres na disputa por um homem normalmente coloca de um lado a garota boazinha e vitimizada contra uma vilã insensível, bonita e sensual”, respectivamente Bunch e Perez (Rocha, 2017, s/p). Mas, se em filmes de *high school* hollywoodianos essa disputa costuma terminar com a superação (e, amiúde, vexação) da garota popular pela *ex-patinho feio*, que frequentemente sofre um processo de redenção cujo ápice ocorre no baile de formatura, na série, tal rivalidade é desconstruída não só por meio desses números, mas também pela amizade que as personagens acabam desenvolvendo. Inclusive, Rebecca e Valencia se unem a Paula e Heather para um repúdio musical aos homens em *Let’s Generalize About Men*, o próximo (e último) número analisado.

Let’s Generalize About Men (3.1)⁶⁵ faz referência à estética dos videoclipes característicos da década de 1980⁶⁶. A faixa tem início com as quatro amigas na casa da protagonista bebendo *drinks* e se queixando dos homens e, então, o número passa a intercalar essas cenas com imagens das personagens com penteados exagerados e trajes coloridos (típicos do contexto homenageado) em um cenário que emula um salão de beleza, onde estão sentadas em cadeiras de cabeleireiro enquanto leem a revista *Men Suck* (“Homens não Prestam”, tradução nossa) (Fig. 6).

Fig. 6: Personagens na sala de Rebecca e no cenário do “videoclipe”



Fonte: Reprodução das autoras.

⁶⁴ “Together we can clear these hurdles / Except Marissa ‘cause she’s four-foot-eight / We can climb every mountain / If the rope can support Haley’s weight”.

⁶⁵ Disponível em: <https://youtu.be/Oa_QtMf6aLU>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

⁶⁶ Segundo Rachel Bloom, o número foi inspirado nos videoclipes do grupo The Pointer Sisters (Ivie, 2018). Além disso, a sonoridade da música muito lembra a clássica *It’s Raining Men* (The Weather Girls, 1982); mas, enquanto na faixa da década de 1980 as mulheres dão “aleluia” pelos homens, na canção de *Crazy Ex-Girlfriend* as personagens estão fartas deles.

O humor presente nesse número está na temática recorrente em discussões sobre feminismo nas redes sociais. É comum, quando mulheres enumeram comportamentos sexistas, violentos ou problemáticos associados ao gênero masculino e a questões mais complexas como a cultura do estupro que homens reajam com discursos que começam com “Mas nem todo homem...”, uma estratégia para diminuir o peso das afirmações e tratar de forma individualizada uma pauta coletiva e social. Tal recurso já motivou diversos memes, além de vídeos e textos em blogs e sites feministas, assim como na grande mídia⁶⁷.

Em inglês, a expressão “But not all men” também é bastante popular e levou, por exemplo, à criação do personagem “Not-All-Man”, na série de quadrinhos *Please Listen To Me*, de Matt Lubchansky. Na história *Save Me*, o super-herói está a postos para defender homens de comportamento “misândricos” e generalistas das feministas (Fig. 7).

Fig. 7: O personagem Not-all-man de Matt Lubchansky



Fonte: www.listen-tomen.com

⁶⁷ Por exemplo: <https://notallmen.tumblr.com/>; <https://emais.estadao.com.br/blogs/nana-soares/nem-todo-homem/>; <https://medium.com/neworder/ah-mas-nem-todo-homem-7dde0c7ec284>; <https://medium.com/qg-feminista/nem-todo-homem-9cdce4f9a392>; <https://www.youtube.com/watch?v=OgOSA9xi7oI>; <https://www.youtube.com/watch?v=MdoJnJTEj88>; <https://www.geledes.org.br/nem-todo-homem-odeia-mulher-mas-todo-homem-se-beneficia-sexismo/>; <https://twitter.com/quebrandootabu/status/1143866500077408258>.

A letra da música *Let's Generalize About Men* se apropria dessa ideia e resolve assumir a generalização, de maneira irônica, afirmando que, sim, todos os homens exibem esses hábitos abomináveis:

[Todas]
Vamos generalizar sobre os homens!
Vamos pegar uma coisa ruim sobre um homem
E depois aplicar a todos eles [...]

[Rebecca]
Não há exceções
Todos os três bilhões de homens são assim
[Valencia, Heather e Paula] Todos os 3,6 bilhões de homens! [...]

[Todas]
Todos os homens são estúpidos e infantis
Mesmo aqueles que são inteligentes e maduros
Tudo que todo homem faz todos os dias
É assistir pornô, comer asas de frango, arrotar, peidar e roncar [...]

[Valencia] Todos eles são monstros!
[Paula] Eles são assassinos!
[Rebecca] Eles são estupradores! (Tradução nossa⁶⁸)

Além do humor proporcionado pelo tom enfático das “cantoras” e pelos termos chulos utilizados na letra, *Let's Generalize About Men* desfruta de dois momentos destacadamente cômicos. Em uma pausa na música, Rebecca indaga suas companheiras sobre homens gays, Paula responde que eles não são parte do problema e, então, as quatro voltam a cantar: “Homens gays são todos realmente ótimos / [...] Eles nunca são maldosos, apenas atrevidos / Eles são todos completamente adoráveis e divertidos / Então, vamos focar agora nos homens hétero / Vamos generalizá-los” (tradução nossa⁶⁹). Aqui, a letra repete a estratégia irônica que destaca o ridículo da generalização que, por um lado reforça, o estereótipo problemático do gay divertido e amigo de mulheres hétero (“o gay chaveirinho”) e, por outro, silencia a misoginia que também existe na comunidade LGBTQ+, sobretudo por parte de homens homossexuais.

Por fim, após Rebecca cantar que todos os homens hétero são estupradores, Paula se lembra que é mãe de dois garotos adolescentes e, por isso, o último verso da música é cantado pelas demais em direção a ela: “Seus filhos vão ser estupradores!” (tradução nossa⁷⁰). Enquanto as três amigas

⁶⁸ “Let’s generalize about men / Let’s take one bad thing about one man / And then apply it to all of them / [...] / There are no exceptions / All three billion men are like this / All 3.6 billion men / [...] / All men are stupid and childish / Even the ones who are smart and mature / All every man does each and every day / Is watch porn, eat wings, burp, fart, and snore / [...] / They’re all monsters/ They’re murderers / They’re rapists.”

⁶⁹ “Gay men are all really great / [...] / They’re never mean, just sassy / They’re all completely adorable and fun / So let’s focus for now on straight men / Let’s just generalize about them”

⁷⁰ “Your sons are gonna be rapists!”

finalizam o número em poses firmes e expressões alegres, Proctor tenta imitá-las enquanto exibe uma posição desconcertada e um semblante preocupado (Fig. 8).

Fig. 8: Paula fica desconcertada enquanto as outras cantam “Your sons are gonna be rapists!” (“Seus filhos serão estupradores!”, tradução nossa)



Fonte: Reprodução das autoras.

No show ao vivo de *Crazy Ex-Girlfriend*⁷¹, Rachel Bloom introduz *Let's Generalize About Men* como “uma canção que consegue ser feminista e antifeminista ao mesmo tempo” (tradução nossa⁷²) e no Twitter oficial da série, a música é divulgada como uma “canção antifeminista que vai te transformar em uma feminista” (tradução nossa⁷³). No senso comum, o feminismo é frequentemente interpretado de forma equivocada como um movimento que defende a supremacia das mulheres. Neste sentido, a ironia do número analisado se manifesta, também, no fato de a música incorporar essa má-interpretação e propagar a ideia de ascendência das mulheres sobre os homens – o que para atriz e criadora da série seria, na verdade, uma atitude “antifeminista”. Tal pretensa superioridade fica evidente, e é ridicularizada, no trecho da letra em que elas se perguntam “Por que os homens *nunca* ouvem e só pensam neles mesmos, ao contrário das mulheres que *sempre* ouvem e *nunca* pensam nelas mesmas?” (tradução nossa⁷⁴).

⁷¹ O show “Yes, It’s Really Us Singing: The Crazy Ex-Girlfriend Concert Special!” foi gravado no Orpheum Theatre, em Los Angeles, e exibido pela The CW após o último episódio da série.

⁷² “A song that managed to be both feminist and antifeminist at the same time”. Disponível em: <<https://youtu.be/PhhnEpSIR-0>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

⁷³ Disponível em: <<https://bit.ly/3j8peKu>>. Acesso em: 10 de julho de 2020.

⁷⁴ “Why do men never listen and only think about themselves, as opposed to women who always listen and never think about themselves?”

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre séries televisivas e os debates sobre gênero já desperta a atenção de pesquisadores há bastante tempo, sobretudo a partir do momento em que as personagens femininas foram complexificadas (Castellano & Meimaridis, 2018; Lotz, 2001; 2006). A discussão a respeito das representações mais ou menos problemáticas de mulheres na ficção seriada muitas vezes está focada no quanto as produções conseguem escapar de estereótipos sexistas ou, ainda, avaliam em que medida foram possíveis avanços, especialmente ligados à pressão dos movimentos feministas, que começaram a impor sua pauta, também, à elaboração dos artefatos midiáticos. Neste artigo, nos debruçamos sobre uma série que apresenta uma particularidade. Além de ser uma série musical, produto audiovisual que ainda recebe pouca atenção dos estudos acadêmicos (Costa, 2019), *Crazy Ex-Girlfriend* se utiliza das convenções do gênero e, principalmente, do humor para tratar de temas espinhosos dentro das contendas do feminismo.

O riso é um recurso utilizado para tratar temas considerados “sérios” desde, no mínimo, a antiguidade clássica. Em seu *História do riso e do escárnio*, Minois (2003) traça um longo percurso sobre a utilização de estratégias humorísticas desde a Grécia antiga, passando pela Idade Média (período já analisado por Bakhtin em seu famoso estudo sobre as manifestações da cultura popular) – época em que também encontramos a ascensão do riso parodístico, até chegar à contemporaneidade. No universo da ficção seriada televisiva, Lotz (2001) indica que as *sitcoms* já foram, sobretudo entre as décadas de 1970 e 1990, entendidas como o principal espaço para o desenvolvimento de perspectivas feministas. A explicação para isso estaria nas características narrativas da comédia, que conseguem, ao mesmo tempo, introduzir e conter o conteúdo potencialmente subversivo.

CXG, portanto, atualiza essa história, ao utilizar os números musicais carregados de ironia como tática para lidar com os problemas intrínsecos à própria obra – o que mostra seu elevado nível de autoconsciência. A partir das contribuições de Ford & Macrossan (2019), foi possível compreender como a produção põe essa estratégia em ação: alguns de números musicais apresentam “críticas feministas” à “realidade pós-feminista” da narrativa. Ou seja, a produção, assim como diversas outras obras de ficção seriada contemporâneas, negocia com esses códigos contraditórios, ora se alinhando à lógica pós-feminista, ora apresentando momentos de condenação de diversas práticas e motivações das personagens.

Crazy Ex-Girlfriend se situa na discussão sobre gênero desde a escolha do título, tendo em vista o atual contexto em que os temas ligados às chamadas “pautas identitárias” têm se mostrado bastante sensíveis, sobretudo no ambiente das redes sociais, substrato em que os feminismos, por

exemplo, têm florescido e se espalhado. Nesse sentido, a série se arriscou ao *cancelamento* (nas duas acepções do termo⁷⁵) e optou por trabalhar assuntos bastante complexos utilizando para isso a paródia e a ironia.

Para Minois (2003), a ironia é uma necessidade no mundo contemporâneo; citando Charles Lemert, o autor afirma que ela é, hoje, uma atitude necessária para uma teoria social. De acordo com Felinto, diversos teóricos ligados ao contexto da pós-modernidade vêm destacando “a centralidade da paródia como prática recorrente das poéticas contemporâneas” (2008, p.36). Nesse sentido, a paródia implicaria “a dessacralização do original, além da validação de uma forma de ‘criação’ baseada na repetição, na citação e na ironia” (Felinto, 2008, p. 37). Nosso argumento neste artigo é que a escolha pelo humor e pela paródia na abordagem de temas complexos (e aqui nos detemos ao debate sobre gênero) está associada não apenas à ideia de dessacralização dos objetos originais, uma vez que todos os elementos parodiados em *CXG* estão circunscritos à lógica da cultura de massa e, por isso, não gozam do status de autenticidade e originalidade normalmente designados aos objetos da arte erudita, mas, sim, à restituição do debate sobre gênero ao lugar da não-seriedade, ou seja, a algo passível de ser tratado, também, a partir do riso e da *mea-culpa*.

Ao utilizar uma linguagem corriqueira na cultura pop, presente em videocliques e outras obras audiovisuais, e, ao mesmo tempo, mobilizar discussões sobre gênero que pululam nas redes sociais, incorporando, inclusive, as ironias que já circulam por esses espaços (como mostramos no exemplo do meme “nem todo homem”), *CXG* consegue aderir a uma “face aceitável do feminismo” midiático, para usarmos um termo de Gill (2016, p. 9), ao mesmo tempo em que se localiza, também sem grandes problemas, em um contexto pós-feminista. É significativo, nesse sentido, que a série não trate de temas mais complexos da discussão sobre gênero, por exemplo aqueles relativos à intersecção com outras formas de opressão como de classe ou raça, que causariam, comparativamente, um desconforto maior do que temas já bastante difundidos e assimilados no *mainstream*. Assim, podemos afirmar que a crítica da série está centrada em pautas associadas ao “feminismo midiático branco”, o que se justificaria pela posição de privilégio ocupada Rebecca, uma mulher branca e de classe alta.

A possibilidade de atuar em duas frequências – uma da narrativa e outra dos números musicais – é o que permite a aparente contradição contida na série, resolvida na obra por meio da ironia. Se Rebecca, na história, é capaz de cometer os maiores absurdos tendo como objetivo a

⁷⁵ “Cancelamento” é um termo utilizado nas redes sociais para se referir a um suposto ostracismo e esquecimento a que deve ser legada uma pessoa pública ou celebridade que cometa algum erro ligado a comportamento ou afirmação. Normalmente, o “cancelamento” é colocado em pauta quando esse erro está associado a práticas como sexismo, homofobia, racismo, gordofobia ou alinhamento a qualquer outro tipo de opressão identitária. O outro sentido do termo está ligado ao cancelamento de séries, a finalização antes do previsto quando há baixa audiência ou quando a emissora entende que não vale a pena seguir com a produção.

conquista do amor de um homem, se Valencia faz julgamentos cruéis sobre a aparência de outras mulheres ou se Paula naturaliza a competição feminina – o que em uma série “normal” seria visto hoje com muitas ressalvas, é principalmente por meio das canções que problematizam suas decisões, e que funcionam como a consciência crítica da obra, que elas conseguem sua redenção.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTMAN, Rick. **The American film musical**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

ARTHURS, Jane. Sex and the city and consumer culture: remediating postfeminist drama. **Feminist Media Studies**, n. 3, v. 1, p. 83–98, 2003

BANET-WEISER, Sarah. **Empowered: Popular feminism and popular misogyny**. Durham & Londres: Duke University Press, 2018.

BERNSTEIN, Arielle. How Crazy Ex-Girlfriend became TV's most surprising feminist comedy. **The Guardian**, 13 de novembro de 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3tUO7yd>>. Acesso em: 7 de janeiro de 2020.

CARREGA, Jorge M. Neves. O integrated dance musical como “obra de arte total” no cinema clássico de Hollywood. **ALICERCES: Revista de Investigação, Ciência, Tecnologia e Arte**, n. 6, p. 149-159, 2016.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. “Mulheres difíceis”: a anti-heroína na ficção seriada televisiva americana. **Famecos**, v. 25, n. 1, p. 1-23, 2018.

COHAN, Steven. Part One: Generic Forms – Introduction. In: COHAN, Steven (ed.). **Hollywood Musicals, The Film Reader**. Londres & Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 17-18.

COSTA, Luiza. As séries musicais e a reconfiguração do musical na ficção seriada televisiva. In: **MEDIACOM**, 2019, São Paulo. *Anais...* São Paulo: 2019, p. 447-467.

DE BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

DYER, Richard. Entertainment and Utopia. In: COHAN, Steven (ed.). **Hollywood Musicals, The Film Reader**. Londres & Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 19-30.

EMAMI, Gazelle. Crazy Ex-Girlfriend’s Rachel Bloom on New Suburbia, Depression, and How One Comes to Be ‘Crazy’. **Vulture**, 12 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3eCOgQx>>. Acesso em: 9 de janeiro de 2020.

FALUDI, Susan. **Backlash: The Undeclared War Against American Women**. New York: Crown, 1991.

FELINTO, Erick. Videotrash: o YouTube e a cultura do “spoof” na internet. **Galáxia**, São Paulo, n. 16, p. 33-42, 2008.

FEUER, Jane. **The Hollywood Musical**. 2nd ed. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

FORD, Jessica; MACROSSAN, Phoebe. The musical number as feminist intervention in Crazy Ex-Girlfriend. **Australasian Journal of Popular Culture**, v. 8, n. 1, p. 55-69, 2019.

GAY, Roxane. **Bad Feminist: Essays**. Nova Iorque: Harper Perennial, 2014.

GILL, Rosalind. Post-postfeminism?: new feminist visibilities in postfeminist times. **Feminist Media Studies**, v. 16, n. 4, p.1-21, 2016.

HORN, Katrin. “Period Sex”: Crazy Ex-Girlfriend and the Feminist Politics of Offence. In: GRAEFER, Anne (ed.). **Media and the Politics of Offence**. Cham: Palgrave Macmillan, 2019, p. 127-145.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

IVIE, Devon. Crazy Ex-Girlfriend Creators Tell the Stories Behind 6 Songs From Season 3. **Vulture**, 28 de fevereiro de 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3vpbWOK>>. Acesso em: 31 de janeiro de 2020.

JAVALGEKAR, Aishwarya. Love, Mental Health And Feminism In “Crazy Ex-Girlfriend”. **Feminism In India**, 25 de agosto de 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2CzLoEI>>. Acesso em: 30 de janeiro de 2020.

LEAL, Tatiane. **A invenção da sororidade: sentimentos morais, feminismo e mídia**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, UFRJ, 2019.

_____. **A mulher poderosa: construções da vida bem-sucedida feminina no jornalismo brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura.), Escola de Comunicação, UFRJ, 2015.

LOTZ, Amanda. Postfeminist television criticism: rehabilitating critical terms and identifying postfeminist attributes. **Feminist Media Studies**, n. 1, v. 1, p. 105–121, 2001.

_____. **Redesigning women: television after the network era**. Champaign: University of Illinois Press, 2006.

MATUSITZ, Jonathan; PAYANO, Pam. Globalisation of popular culture: From Hollywood to Bollywood. **South Asia Research**, v. 32, n. 2, p. 123-138, 2012.

McROBBIE, Angela. Post-feminism and popular culture. **Feminist media studies**, v. 4, n. 3, p. 255-264, 2004.

_____. Notes on the perfect: Competitive femininity in neoliberal times, **Australian Feminist Studies**, v. 30, n.83, pp. 3–20, 2015.

MESSA, Márcia. As mulheres só querem ser salvas: produção, texto e recepção de Sex and the city. In: ESCOSTEGUY, Ana Carolina. (org.). **Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008. p. 131-168.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MODLESKI, Tania. **Feminism without women: culture and criticism in a “postfeminist” age**. New York: Routledge, 1991.

MUNRO, Ealasaid. Feminism: A Fourth Wave? **Political Insight**, v. 4, n. 2, p. 22-25, 2013.

O'KEEFFE, Kevin. Don't Let the Title Deceive You: 'Crazy Ex-Girlfriend' Is a Terrific, Feminist TV Series. **Mic**, 28 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3gWYf2A>>. Acesso em: 10 de julho de 2020.

PINHO, João Pedro. **A dramédia em Girls: Da euforia à disforia, do episódico ao serializado**. 68f. 2018. Monografia (Graduação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2018.

ROCHA, Anna Vitória. Crazy Ex-Girlfriend: Rebecca Bunch não é só uma garota apaixonada. **Valkírias**, 31 de março de 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/37CqNJU>>. Acesso em: 7 de janeiro de 2020.

SOUZA, Christine Veras de. **O show deve continuar: o gênero musical no cinema**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Escola de Belas Artes, UFMG, 2005.

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: Não se aplica.

Fontes de financiamento: FAPERJ.

Apresentação anterior: Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: Não se aplica.

Mayka Castellano

Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da Universidade Federal Fluminense.

E-mail: maykacastellano@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4401-5979>

Luiza Costa

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e bolsista FAPERJ.

E-mail: luizagc@id.uff.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9347-2610>