

VAMPIRAS E A SEXUALIDADE LIVRE DAS MULHERES: UMA ANÁLISE A PARTIR DO SERIADO TELEVISIVO “*THE VAMPIRE DIARIES*”

Patrícia Maia Quitschal¹
Luís Paulo de Carvalho Piassi²

Resumo: Nosso objetivo é verificar a negatividade atribuída à liberação sexual feminina na mídia, focando no seriado “*The Vampire Diaries*”, considerando a concepção de feminino predominante na cultura ocidental e os significados que a figura da vampira nela adquirem. Consideramos a cultura de violência contra a mulher, os preconceitos que a justificam e como isso aparece em produtos culturais como parâmetro para comparar a vampira Katherine Pierce e seu duplo, a humana Elena Gilbert, a partir da semiótica. Verificamos que a mensagem é que Katherine e sua sexualidade representam o mal, enquanto Elena e sua conduta recatada representam o bem, e a sexualidade feminina é apresentada de forma. A conduta sexual é utilizada como definidor do caráter feminino em produtos culturais, sendo que a atividade sexual “excessiva” acarreta punições.

Palavras-chave: Seriados Televisivos, Misoginia, Vampiros.

VAMPIRES AND WOMEN'S FREE SEXUALITY: AN ANALYSIS FROM THE TV SHOW “*THE VAMPIRE DIARIES*”

Abstract: Our goal is to check the assignment of a level of negativity to the female sexual liberation in media, focusing on “*The Vampire Diaries*” TV series, whereas the female design prevalent in Western culture and the meanings that the figure of the vampire drives within it. We consider the culture of violence against women, prejudices which justify it and how it appears in cultural products as parameter to compare the vampire Katherine Pierce and her doppelganger human Elena Gilbert, by using semiotics. The veiled message is that Katherine and your exuberant sexuality represent the evilness, while Elena and conduct your demure represent goodness, concluding that female sexuality is presented in a negative light, reflection of values rooted in Western culture. Sexual conduct is used as the defining character of female characters in cultural products, and sexual activity “excessive” predominantly led to punishment.

Keywords: Audiovisual, Misogyny, Vampires.

¹ Mestra em Filosofia no programa Estudos Culturais pela EACH-USP e Bacharela em Têxtil e Moda pela EACH-USP. Cursa atualmente Licenciatura em Filosofia na Uninter. Tem experiência na área de Letras, com ênfase nas Línguas Portuguesa e Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura fantástica, fantasia urbana e ação. Realiza estudos sobre a forma como mulheres são apresentadas, incluindo corpo, figurino e sexualidade, em diferentes tipos de produtos culturais, especialmente em mídia audiovisual e escrita. Também tem experiência com fotografia, principalmente experimental, tanto digital como analógica. Atua como educadora sexual em vídeos publicados na internet e também oferece oficinas sobre o tema.

² Professor Associado da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP. Bacharel e Licenciado em Física pela USP (1990), Mestre em Ensino de Ciências pela USP (1995), Doutor em Educação pela Faculdade de Educação da USP, Livre-Docente em Artes, Cultura e Lazer pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP (2012). Orientador do programa de pós-graduação em Educação da Faculdade de Educação USP e do programa Estudos Culturais da EACH/USP. Realiza pesquisa em estudos culturais da comunicação e educação em ciências, com foco em ficção científica e fantasia, culturas juvenis e infantis. É líder do grupo de pesquisa INTERFACES - Interfaces e Núcleos Temáticos de Estudos e Recursos da Fantasia nas Artes, Ciências, Educação e Sociedade e do projeto Banca da Ciência.

A misoginia e sua invisibilidade

O preconceito contra a mulher está naturalizado na história da humanidade há muito tempo. Após mais de cem anos de lutas do movimento feminista, as mulheres ainda não conquistaram um lugar de igualdade na grande maioria das sociedades do mundo. Embora do ponto de vista legal a igualdade de gênero seja oficial em vários países, na prática, os valores das sociedades são estruturados ainda sobre práticas culturais que quase sempre pressupõem o feminino como inferior. Tal desvalorização se estende à sexualidade feminina, historicamente alvo de controle e repressão, exercidos socialmente por meio de sanções, insultos e até mesmo violência física e sexual, com a atribuição de significados negativos ao prazer e ao desejo sexual feminino, frequentemente qualificados como perigosos. Esse fenômeno é denominado por muitos autores como *misoginia*, que consiste em um desprezo pelo feminino, que aparece de diversas formas, e se estende a vários segmentos, num constante processo de desqualificação de meninas, mulheres, bem como de elementos considerados femininos, conforme apontam Allan Johnson (1997, p. 149) e Michael Flood e colaboradores (FLOOD et al. 2007, p. 443). Esses autores defendem que misoginia é uma ideologia ou uma atitude cultural e não um distúrbio psicológico, como às vezes é manifestado no senso comum, constituindo um fenômeno muito mais social que patológico, consolidado por meio do tratamento discriminatório que meninas e mulheres enfrentam diariamente.

O corpo feminino também é objeto de manifestações misóginas, cuja face mais visível talvez seja uma espécie de culto que coisifica o corpo, atribuindo-lhe características de um produto a ser exibido, vendido, consumido, inspecionado e aprovado ou reprovado. Nessa perspectiva, são estabelecidas diversas práticas de cerceamento do comportamento feminino, como a interdição do direito de despir os seios em público, a proibição do aborto como medida reguladora do comportamento sexual feminino e a expressão da gravidez como punição pelo ato sexual. Marta Carvalho e Antonia Furegato (CARVALHO; FUREGATO, 2001) fizeram uma pesquisa junto a mulheres sobre o exame ginecológico, onde observam que “a mulher evita submeter-se ao exame ginecológico por vergonha de expor sua genitália, essa parte do corpo que ela considera 'nada bonita’”. Enquanto o corpo feminino é rejeitado, o masculino é respeitado. O pênis é entendido como um símbolo de poder do qual meninos e homens são estimulados a terem orgulho. É possível notar esse falocentrismo inclusive na teoria de Freud, em seu conceito de inveja do pênis (FREUD, 2006, p.184). Para Simone de Beauvoir (BEAUVOIR, 1967, p.14), “a hipervalorização da genitália masculina reflete um mundo em que homens são considerados superiores e é essa

crença que leva a imaginar uma tendência falocêntrica natural nas crianças, ignorando todo um contexto sociocultural”. Parte fundamental do processo misógino, são os padrões de beleza estabelecidos como exemplo a ser seguido por todas as mulheres, conforme sugere Naomi Wolf (WOLF, 1992, p.15): “ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, de acordo com um padrão físico imposto culturalmente, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram”. É interessante observar que várias das exigências em torno do corpo feminino exigem uma supressão dos apetites, seja através do corte de calorias para manter o corpo magro ou da abstinência de determinados alimentos supostamente prejudiciais à beleza, abrir mão do prazer de comer aparece como condição para se atingir um ideal de aparência constantemente cobrado de modo que a esmagadora maioria entre as vítimas de transtornos alimentares são meninas ou mulheres.

Embora a misoginia seja claramente um processo construído culturalmente, sempre foi comum a justificativa ideológica de diferenças entre direitos serem atribuídas a supostas diferenças fisiológicas. Silvia Nunes (NUNES, 1999, p.132) aponta que o filósofo Augusto Comte acreditava na inferioridade natural da mulher, justificadas pelas diferenças biológicas. Freud também teorizou sobre uma suposta predisposição feminina para desenvolver neuroses, em particular, a histeria, causada, segundo ele, pela anatomia e peculiaridades da sexualidade feminina. A ideia da histeria como algo natural do gênero feminino é profundamente danosa, pois estabelece que mulheres não devem ser levadas a sério, que o que dizem é fruto de uma visão distorcida e exagerada da realidade, já que sofrem de um 'desequilíbrio psíquico'. Tais diferenças fisiológicas, como afirma Pierre Bourdieu, são frequentemente vistas “como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os gêneros e, principalmente, da divisão social do trabalho” (BOURDIEU, 2012, p. 20). As diferenças biológicas são reiteradas por expectativas de diferenças comportamentais, como aponta, Johnson (JOHNSON, 1997, p. 205). Existe um aprendizado de gênero, ou seja, através da educação é transmitido para cada ser humano o que se espera dele de acordo com seu sexo biológico: “a masculinidade costumeiramente inclui agressividade, lógica, frieza emocional e dominação, ao passo que a feminilidade é associada à paz, intuição, expressividade emocional e submissão” (JOHNSON, 1995, p.205). A esse respeito, Simone de Beauvoir (BEAUVOIR, 1967, p. 9) afirma que “nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino”.

Embora a prática de misoginia se mostre bastante comum, existe uma constante depreciação do movimento feminista diferente da que recai contra outros movimentos pelos direitos de minorias. O termo misoginia não costuma ser utilizado, e o ódio por mulheres é ignorado, inclusive por grupos que lutam por direitos humanos. Atualmente, existem reações contrárias ao feminismo e até grupos organizados contra o feminismo. Como afirma Flood: “homens de grupos antifeministas têm frequentado a onda das reações de direita contra o ‘politicamente correto’ e esforços para a justiça social” (FLOOD, 2004, p. 268). A agressividade é muitas vezes associada a uma suposta natureza própria da sexualidade masculina. Segundo Nunes, Freud sustentava que a sexualidade do menino tem um elemento de agressividade e um desejo de subjugar que o ligaria às pulsões sádicas (NUNES, 2000, p. 210). A violência e a opressão contra a mulher, tanto simbólicas quanto físicas, sempre foram utilizadas no controle do comportamento feminino. Ao mesmo tempo, parece existir uma espécie de fobia social em relação à manifestação sexual feminina. Uma relação ideológica arbitrária estabelecida entre sexualidade ativa e deficiência de caráter determina boa parte dos insultos direcionados a mulheres. Termos como “vaca”, “cadela”, “vadia”, “cachorra”, “piranha”, “puta”, “galinha”, “vagabunda”, entre outros, são ofensivos contra mulheres porque carregam o peso de uma sexualidade supostamente “promíscua”, o que é culturalmente entendido como negativo na conduta feminina, como mostra Valeska Zanello (ZANELLO, 2008). Tal agressividade porém, não se restringe a xingamentos. Para Dijkstra, “inevitavelmente a mentalidade do estupro, seja pessoal e físico ou cultural e intelectual, requer que culpa e tentação, e assim a justificativa para a punição, sejam vistas no outro, nesse caso, a mulher” (DIJKSTRA, 1988, p. 104). Em uma crença de que o corpo feminino é extremamente sexualizado, o estupro acaba sendo visto como uma espécie de sedução brusca: uma prática que vence uma resistência inicial, mas que leva a mulher a se entregar a seus reais desejos. Ao mesmo tempo, parece existir uma valorização da ideia de que diante da negação feminina, há aumento da excitação sexual, como propõe Freud, ao argumentar sobre “a supervalorização sexual, que só aparece plenamente diante da mulher que recusa, que renega sua sexualidade” (FREUD, 2006, p. 209).

Dentro desse contexto também pode ser acrescentado o tabu do prazer sexual. Como afirma a linguista Josênia Vieira, “certos tabus cristalizados no discurso são estendidos às questões sexuais em geral, mas de modo muito mais rigoroso ao gênero feminino e à sua sexualidade, que, por sua suposta natureza frágil e dependente, tem sido alvo frequente da repressão e dos cuidados morais da sociedade em geral” (VIEIRA, 2005,

p.222). Então se torna esperado de uma mulher que ela não goste de pornografia, que ela não deseje fazer sexo casual, mas principalmente, que ela não assuma uma postura dominadora na relação. Existe ainda, uma ligação arbitrária entre as ideias de “mulher honesta” e “mulher pudica”, inclusive através de leis, como mostra Marina Regis Cavicchioli (CAVICCHIOLI, 2011, p.145). O conceito de honestidade esperado de uma mulher era ligado à continência sexual, diferente do esperado de um homem, que consistia em ser respeitável e leal. São inúmeros os exemplos nessa linha, mas de um modo ou de outro, o que observamos aqui é que, em primeiro lugar, o controle social sobre o gênero feminino tem como suporte fundamental o controle da sexualidade. Em segundo lugar, que manifestações de autonomia feminina sobre o corpo e a sexualidade são reprimidas por diversos meios, sendo a mulher que ousa exercer sua sexualidade de forma relativamente livre é rapidamente considerada doente, criminosa, desonesta e até demoníaca.

A mulher vilã: misoginia na mídia e na ficção

Segundo Phillips, a “construção social da subjetividade também é formada através de mensagens culturais que contextualizam as percepções” (PHILLIPS, 2000, p. 36). Nesse sentido, podemos entender que o produto de mídia ao mesmo tempo consolida, reproduz e veicula determinados valores e, por conta disso, ajuda-nos a compreender, a partir de seus discursos, os embates sociais em que estão imersos. Conforme aponta Rosa Fischer (FISCHER, 2001, p.3), as imagens midiáticas têm um papel importante na formação das concepções sobre gêneros e na construção da misoginia. A atriz Geena Davis, com vasta experiência na luta contra estereótipos femininos negativos na mídia, ressalta que a questão de gênero praticamente não mudou desde a metade do século passado (DAVIS, 2012). Um levantamento do Instituto Geena Davis revelou ser mais frequente em filmes a representação da mulher em relacionamentos monogâmicos e os papéis de mães aparecem com mais frequência que os de pais, disparidade mais prevalente em filmes de classificação livre, o que pode indicar tentativas de educar crianças e adolescentes sobre o papel esperado das mulheres (COOK; SMITH, 2008, p.3). Segundo a pesquisa, mulheres e meninas também tendem a aparecer com roupas que exibem zonas erotizadas do corpo, com corpos irrealmente magros (COOK; SMITH, 2008, p.3).

Assim como a Eva bíblica, é comum no universo midiático as mulheres serem responsabilizadas por decisões de seus cônjuges. Dois exemplos famosos na música pop

são Yoko Ono, esposa do John Lennon, frequentemente responsabilizada pelo término da banda The Beatles (WHY THE BEATLES, 2013), e Courtney Love, pelo suicídio de Kurt Cobain, da banda Nirvana. Muito em voga no Brasil e propalada na mídia, a gíria “periguete”, derivação de “perigo”, se refere a moças que supostamente têm um comportamento sexual não aceito pelas normas tradicionais (CERQUEIRA et al, 2012, p. 133). A partir da ideia de que é da natureza feminina provocar o mal e que a raiz do problema está no descontrole da sexualidade feminina, podemos interpretar a defesa da imagem da mulher recatada, alheia e passiva em relação às questões sexuais e fundamentalmente dócil e passiva em seu comportamento em geral. Ao mesmo tempo, obrigada a apresentar-se bela, de acordo com padrões estabelecidos socialmente, muito embora, curiosamente, essa mesma beleza seja, na maioria dos casos, apontada como a própria causa do mal representado pelas mulheres.

Personagens ficcionais são caracterizados de forma consistente com a visão ou mensagens subjacentes ao discurso. Suas relações na história quase sempre passam por significações positivas e negativas ou, para empregar a terminologia da semiótica, “eufórica” ou “disfórica”, conforme aponta Diana Barros (BARROS, 2002, p. 23). Tais axiologias, portanto, não são apenas descrições, mas valores assumidos pela narrativa, virtualizados em nível abstrato, concretizados por meio da constituição dos sujeitos da narrativa. Em geral, o que se entende por “positivo” (valores eufóricos) numa história é constituído no papel do protagonista, que semioticamente se associa à noção abstrata de sujeito, e ao destinador, que é “aquele que determina a competência e os valores do sujeito que age, aquele que, em suma, estabelece as regras do jogo” (BARROS, 2002, p. 15). Nessa lógica, o que é considerado “negativo” (valores disfóricos), é frequentemente vinculado ao papel do personagem antagonista, associado ao conceito de antissujeito. Essa sensibilização predispõe uma construção de caráter para os personagens.

Nesse sentido, é importante verificar o quanto o entendimento do que é positivo ou negativo muda de acordo com o gênero do personagem. No caso de personagens femininos, entendemos que a caracterização positiva quase sempre inclui uma conduta de continência sexual, o que não acontece com personagens masculinos. Em se tratando de uma vilã, é bastante frequente que ela seja sexualmente ativa e não monogâmica, o que é quase sempre irrelevante em um vilão masculino, ou até estar associado a valores eufóricos na narrativa. Situações como essa podem ser encontrados em abundância, por exemplo, na produção audiovisual seriada, como as telenovelas, conforme mostramos em trabalho anterior (AUTORA, 2014). É possível deduzir a valoração em torno do caráter das

mulheres na ficção pela forma como elas relacionam o ato sexual e o sentimento do amor. Podemos inferir que fazer sexo somente com homens por quem se está apaixonada parece ser um requisito básico na definição de uma mocinha; enquanto que praticá-lo pelo mero prazer sexual, sem sentimentos afetivos envolvidos, parece ser um requisito na definição de uma vilã.

Dado que a atividade sexual livre e autônoma da mulher é considerada um perigo e um mal e, mais do que isso, um indício de distúrbios de comportamento, podendo inclusive ter origem sobrenatural, é de se esperar a busca de uma “solução” para erradicar esse suposto mal, seja pela eliminação física da transgressora, seja por meio das diversas punições materiais e simbólicas, que aplicadas à pessoa individual, representam socialmente a reafirmação da sujeição de todo o gênero feminino. Estupro terapêutico é o termo utilizado por Bram Dijkstra para se referir à prática de estupro simbólico em produtos culturais ou de estupro real com finalidade de se educar uma mulher. Dijkstra identificou um padrão no qual personagens femininas entendidas como lascivas acabam sendo punidas através de estupros simbólicos (DIJKSTRA, 1998, p. 119). O estupro de mulheres, além de utilizado como ferramenta de controle do comportamento feminino, também parece fazer parte de uma fantasia masculina na qual é entendido como um recurso para tornar a mulher submissa ao homem que a estupra, conforme mostra Dijkstra (1998, p. 106). Em resumo, o que temos é a representação, validada socialmente, do processo de julgamento e punição da mulher com base em sua conduta sexual como justificativa de todo um sistema de opressão, que é reiterado, veiculado e naturalizado nos mais diversos artefatos culturais, desde as manifestações mais antigas até os modernos produtos de mídia. Um dos recursos narrativos mais empregados para representar essa dualidade entre o bem (a mulher pudica, passiva e emotiva) e o mal (a mulher devassa, ativa e racional) é o duplo, que discutiremos a seguir, procurando verificar de que modo ele se configura diversamente em personagens femininos e masculinos.

Na ficção, o duplo é um recurso que visa a relacionar dois lados de uma mesma personalidade. Em geral, é apresentado na condição de gêmea ou sócia, mas também pode ser a mesma pessoa após uma transformação o que, em muitas narrativas, pode ser associado à figura do vampiro. Segundo o enfoque psicanalítico, o duplo aparece como uma representação de um lado reprimido de uma personalidade, um instinto entendido como “estranho” que se manifesta. Ou seja, um personagem e seu duplo seriam como dois lados de uma mesma moeda: quando se vê um, não se vê o outro, conforme aponta Mattos (2005, p.06). Entendemos que a construção ficcional do duplo pode ser interpretada em

termos das três instâncias do percurso gerativo da semiótica greimasiana: a primeira, “a das estruturas fundamentais, instância mais profunda, em que são determinadas as estruturas elementares do discurso”, a segunda, “das estruturas narrativas, nível sintático-semântico intermediário” e finalmente “a das estruturas discursivas, mais próximas da manifestação textual” (BARROS, 2002, p. 14). É no nível abstrato das estruturas fundamentais que se abrigam as contrariedades semânticas de valores que contrapõem dois termos que se opõem e, por suas relações, definem um ao outro: “a estrutura elementar define-se, em primeiro lugar, como a relação que se estabelece entre dois termos-objetos (...), devendo a relação manifestar sua dupla natureza de conjunção e de disjunção” (BARROS, 2002, p. 14). Desse modo, os duplos podem concretizar, no nível discursivo mais concreto, por meio de seus personagens, contrariedades mais abstratas presentes no nível fundamental, frequentemente o bem e o mal. Enquanto um deles configura aquilo que se associa arbitrariamente à noção de bem, o outro, por contrariedade, estabelece o valor do mal. É em torno desse ponto que vale a pena atentar para as diferenças pelas quais a sexualidade aparece de forma bastante incisiva na construção de duplos masculinos e femininos na ficção. Como recurso narrativo, é particularmente interessante verificar como o duplo opera em uma personagem mulher, pois nesse caso frequentemente a sexualidade reprimida de uma, se manifesta sem culpas na outra. Existe um padrão na representação de duplos de personagens femininos no qual a parte “má” exerce sua sexualidade de forma livre, enquanto no caso de personagens masculinos isso não acontece: a porção má de um duplo masculino não é necessariamente um estuprador ou um homem que troca de parceiras com frequência, por exemplo. O conceito semiótico de objeto-valor é interessante para contrapormos as duas figuras do duplo. No nível narrativo, há uma sintaxe elementar que pode ser descrita como a busca de um sujeito abstrato por um objeto-valor. Ao mesmo tempo, podemos situar o duplo do sujeito como aquele que o contrapõe, ou antissujeito (BARROS, 2002, p. 42). Analisando as características e o papel do duplo na ficção, desenvolvemos a hipótese de que a figura dos vampiros desempenha um papel similar. Embora ao longo do tempo, tal construção ficcional tenha adquirido diversas características e dimensões, entendemos que é difícil negar que uma de suas principais funções é apresentar uma contraparte do humano normal, sujeito aos limites, regras e moralidades socialmente impostos. Assim, não é incomum que histórias de vampiros possuam elementos muito similares àquelas que envolvem os duplos e, particularmente, há algumas na qual o vampiro é explicitamente um duplo de um humano normal, como é o caso da obra que analisaremos.

Vampiro: um humano livre de suas amarras

Vampiros e vampiras aparecem na imaginação humana há milênios. Diversos povos ao longo da história conviveram com lendas em torno de criaturas que se alimentavam de sangue. Esses personagens já foram chamados de demônios, espíritos, bruxas, entre outros nomes. É interessante observar que muitos desses primeiros registros se referem a personagens femininos. A lenda da Lilitu, conhecida na antiga Babilônia e na Assíria, se refere a um demônio que se alimentava do sangue de bebês. Segundo Judith Blair (2009, p. 24), devido à semelhança do nome, acredita-se que Lilitu seja Lilith, da mitologia hebraica, citada na Cabala como a primeira esposa de Adão. Segundo Ruben Norte (1996), ela teria se recusado a permanecer por baixo dele durante o ato sexual e, como não houve acordo, fugiu do paraíso, tornando-se um ser que bebe sangue humano e passou a perseguir os filhos que Adão teve com sua segunda esposa. Nas antigas mitologias grega e romana também há descrição de bruxas e demônios bebedores de sangue, como Espusa, filha de Hécate, conhecida por se transformar numa jovem mulher para seduzir homens e beber seu sangue, como aponta Robert Graves (1990, p. 189).

O responsável pela ideia contemporânea de vampiros é John Polidori (1819), que em seu conto “O Vampiro” estabeleceu o modelo atraente e aristocrático, porém egoísta, poderoso e amoral, capaz de qualquer sordidez em sua busca pelo prazer. Outro dos primeiros vampiros abordados na ficção foi, na verdade, uma vampira: “Carmilla” (LE FANU, 1872), personagem não simplesmente lasciva, mas lésbica: escolhe apenas mulheres como suas vítimas, com forte ligação entre seu desejo por sangue e sua sexualidade. Vinte e cinco anos depois Bram Stoker (1994) lançou seu romance “Drácula”, onde um proprietário de um enorme castelo é obcecado por uma mulher chamada Mina, sendo capaz de qualquer crueldade para chegar até ela. Nessa história também há vampiras, as noivas de Drácula, lascivas, porém submissas a seu mestre. E há Lucy, a única humana transformada em vampira ao longo da história e que sofre um realce em seu comportamento sexual após a transformação. “Drácula” teve várias adaptações para o cinema, sendo “Nosferatu” (MURNAU, 1922), de 1922 e dirigido por Murnau, uma das que mais fielmente manteve o teor monstruoso do personagem original. Bela Lugosi ficou famoso por sua atuação como Drácula na versão de Tod Browning em 1931, mas vários outros atores já viveram esse mesmo personagem. Depois disso, foram produzidos outros filmes, criando novos enredos e levando o conflito para outros momentos históricos. Em

1992, Coppola lançou “Drácula de Bram Stoker” (COPPOLA, 1992), assim intitulado por supostamente ser fiel ao livro, mas onde Drácula aparece como um homem sedutor e de boa aparência, o que não condiz com a história original. Seu enfoque na sensualidade das vampiras é bastante interessante: o personagem Jonathan Harker encontra as noivas de Drácula no castelo e se vê mergulhado em intenso terror erótico. Belas mulheres com seios nus o atacam, num paralelo entre sexo e morte, medo e prazer.

Em 2005 seria publicado “Crepúsculo” (MEYER, 2005), livro que teria um impacto significativo no mercado da literatura fantástica. Stephenie Meyer escreveu um longo romance em que Bella Swan, uma adolescente de pais separados, resolve ir morar com seu pai em uma pequena cidade onde conhece Edward Cullen, o rapaz mais cobiçado da escola, que é na verdade um vampiro. Já haviam sido publicados vários livros sobre vampiros adolescentes lindos e misteriosos, alguns *best-sellers*, mas, no final de 2008, a adaptação de Crepúsculo (HARDWICKE, 2008) para o cinema trouxe a temática sobre vampiros de volta à mídia com força total, conforme aponta Rita Ribeiro (RIBEIRO, 2009, p. 1). Além da série “Crepúsculo”, os seriados “The Vampire Diaries” (PLEC; SIEGA; WILLIANSO, 2009), adaptação da série de livros de mesmo nome de L. J. Smith, e “True Blood” (BALL, 2008), adaptação da série de livros “Sookie Stackhouse” de Charlaine Harris, foram responsáveis pela manutenção do vampiro na mídia nos últimos anos.

Os vampiros dispõem de um dos fatores limitantes da humanidade: o tempo. Vencem o fantasma da velhice, ostentando um corpo eternamente jovem. Também podem conseguir dinheiro utilizando seus poderes de manipulação e violência. Podendo desfrutar sem remorso dos prazeres mais básicos, vampiros e vampiras gozam de uma vida libertina, excessiva e despótica, na qual podem fazer tudo o que desejam com poucas limitações. Apesar do poder de atração, o vampiro em geral representa o mal. Ainda que seja protagonista, ele simboliza o hedonismo. Por isso, a destruição do vampiro representa o ápice do horror nos romances góticos, onde, segundo Camila Santos: “estratégias como a escrita e o imaginário excessivos, o sublime, o terror, o horror, o simbolismo sexual, são aliadas fundamentais. Todos estes elementos terão efeito emocional no leitor, mas para que tudo isto seja viável, a racionalidade é deixada de lado” (SANTOS, 2008, p.7). A proibição fixa o prazer. Exercitar emoções reprimidas e viver o que a sociedade interdita é atraente.

Segundo Dijkstra (1998), no início do século XX, foi estabelecida uma intensa relação entre a vampira e a mulher humana. Existiam argumentos supostamente científicos que culminavam na ideia da sexualidade feminina como nociva: o desejo sexual seria algo

próprio da natureza feminina, o que tornaria as mulheres violentamente lascivas e assim, o melhor é que se voltassem apenas para a reprodução. A vampira foi uma das figuras mais escolhidas como representação dessa imagem. As vampiras, diferentemente das mulheres humanas, não têm medo de serem dominadoras. Elas fazem o que desejam, empregam sua beleza para a sedução, levando os homens à ruína, respaldadas não só pelo poder conferido por suas próprias características sobrenaturais, mas por uma forte consciência de independência e liberdade. A destruição de tais personagens se dá pelo estupro terapêutico, empregado para eliminar os instintos lascivos das mulheres. Um exemplo claro aparece no filme “Matadores de Vampiras Lésbicas” (CLAYDON, 2009), sobre uma pequena cidade amaldiçoada por uma vampira lésbica. Aos dezoito anos, todas as moças da cidade estão condenadas a se tornarem vampiras. Os personagens masculinos associam a beleza feminina das vampiras ao seu caráter traiçoeiro. A única personagem do núcleo principal que não é destruída é a moça virgem que usa calça comprida. Todas as demais personagens usavam saias curtas ou shorts quando foram transformadas em vampiras e são destruídas pouco tempo após sua transformação. Uma delas, citada por um dos personagens como a garota que “não fala e tem seios grandes”, é morta de forma particularmente agressiva.

A liberdade sexual feminina em “The Vampire Diaries”

A fim de analisar as representações nas modernas vampiras, escolhemos o seriado televisivo “The Vampire Diaries” (THE VAMPIRES, 2017), baseado na série homônima de livros de L. J. Smith (1991), que mistura sobrenatural, terror, fantasia e romance. A adaptação para a televisão fez várias alterações na história dos livros a fim de torná-la um sucesso comercial. Conta a história de Elena Gilbert, uma adolescente que acaba de perder os pais num acidente de carro. Ela volta às aulas e conhece o vampiro Stefan Salvatore, um misterioso aluno novo. Além de Stefan, seu irmão vampiro Damon Salvatore também aparece na cidade. Os irmãos possuem uma rivalidade de 145 anos por terem amado a mesma mulher no passado, a vampira que os transformou, conhecida como Katherine Pierce, que é um duplo de Elena Gilbert, protagonizada pela mesma atriz, Nina Dobrev. Essa rivalidade se repete em relação a Elena, que também se vê atraída por Damon, mas acaba não se relacionando com ele enquanto namora Stefan.

A história de Katherine começa em 1473 na Bulgária, quando ainda humana engravida adolescente e solteira, sofrendo uma cruel punição: seu pai tira sua filha de seus

braços logo após o parto, sem que ela tenha chance de ver a bebê, e a entrega para adoção. Banida da Bulgária, Katherine conhece a liberdade de não ter nenhuma amarra por justamente não ter o acolhimento da família. Tentando prosseguir com sua vida, encontra Klaus, vampiro que deseja sacrificá-la num ritual. Klaus inicialmente a seduz, mas quando Katherine volta para a Bulgária, encontra toda sua família assassinada de maneira cruel e entende que foi uma ação de Klaus. A partir daí fica condenada a passar toda a eternidade fugindo de Klaus, que jamais desistirá de matá-la. Observamos portanto, que ela é punida nos dois momentos em que fez sexo. Na primeira, pela perda da família e banimento e na segunda, com a perda da liberdade pelo envolvimento com Klaus. A partir daí a sexualidade é algo que Katherine domina muito bem. Ela aprende a usar seu talento para sedução e sua prática no exercício da sexualidade para ajudá-la a sobreviver. Seus poderes de vampira também passam a ser seus recursos nesse processo. Lexi³, antiga amiga vampira de Stefan, comenta com ele o quanto sexo com vampiros é prazeroso e indaga se ele já havia feito sexo com Elena, pois ela certamente se apaixonaria após conhecer o êxtase que iria lhe proporcionar. Em sua resposta, Stefan diz que o sexo é um dos truques que vampiros empregam para manipular pessoas, semelhante ao dom da hipnose. Sendo assim, é possível entender a sexualidade de Katherine após sua transformação como um de seus poderes de vampira, ao lado de sua força, inteligência e dom da hipnose. A vida de Katherine é bastante centrada em sua sexualidade. Na segunda temporada ela decide voltar para Stefan e se mostra capaz de várias atrocidades para conseguir que ele volte para ela.

Stefan aparece na história como o irmão bom (categoria eufórica). Conheceu Katherine quando ela se hospedou em sua casa durante a Guerra Civil dos EUA. Damon servia então na guerra, mas retornou após uma deserção, encontrando Katherine como hóspede. Stefan e Katherine já flertavam quando Damon apareceu, mesmo assim ele não teve nenhum pudor de se relacionar com ela. Katherine transformou ambos em vampiros e forjou sua própria morte. Damon se tornou muito amargo por tê-la perdido e passou a odiar Stefan. Passou vários anos brigando e reatando com o irmão, e, nesse meio tempo, descobriu que Katherine estava na verdade presa no porão de uma igreja. Damon passa a primeira temporada inteira fazendo qualquer coisa por mais imoral que fosse para libertar Katherine, mas quando consegue abrir o porão da igreja, ela não está lá. Ela havia na verdade forjado sua prisão ali junto com outros vinte e sete vampiros, que foram na verdade traídos por ela. Além disso, Katherine sabia onde ele estava, mas não se

³ 1ª temporada, episódio 8. Neste trabalho usaremos o formato T1:Ep08 para indicar temporada e episódio.

importava. Stefan, no entanto, consegue superar seus sentimentos por Katherine e segue em frente. Quando reencontra Damon tenta convencê-lo de que o amor deles por Katherine não era verdadeiro, mas apenas fruto da hipnose que ela constantemente praticava. Damon rejeita essa versão e permanece firme. Stefan consegue escapar da danosa paixão por Katherine, e controla seu desejo por sangue humano, bebendo apenas sangue de animais. Também não faz sexo com qualquer parceira, reservando sua sexualidade para sua amada Elena.

Quando volta às aulas recuperada do acidente, Elena ainda triste pela perda dos pais, conhece Stefan, o misterioso aluno novo. No início da aproximação ele diz a Elena: “Você não vai ficar triste para sempre”. Mais tarde, sabemos que Stefan a salvara no acidente, pois o carro havia caído num rio, mas ele conseguiu retirá-la da água antes que se afogasse. Elena só sobreviveu porque Stefan interveio, e só superou a dor da perda porque passou a se relacionar com ele. Mais tarde ela enfrenta problemas porque Klaus deseja sacrificá-la no mesmo ritual em que desejava matar Katherine no passado. Com a ajuda de seu irmão Damon, Stefan a protege. A vida de Elena vai ficando cada vez mais misturada à dos irmãos vampiros, e seus problemas acabam sendo sempre relacionados a vampiros. Ser o duplo de Katherine lhe traz problemas ao longo da trama, impulsionando os conflitos que mantêm o enredo do seriado. Após o acidente, acabou tomando para si responsabilidade sobre seu irmão mais novo, Jeremy, usuário de drogas. A história vai mostrando uma adolescente obrigada a amadurecer depressa e se comportar como mãe do irmão caçula e Stefan de certa forma age como pai, assumindo um papel precoce de marido de Elena. No diálogo entre Stefan e Lexi, ela deixa claro que sua opinião sobre Katherine é bastante negativa e emprega um termo pejorativo, "bitch", que, em português, pode significar vários insultos como "cadela", por exemplo. Lexi é uma personagem de valoração eufórica: melhor amiga de Stefan, vampira que não é assassina, seu discurso aparece na história como legítimo. Stefan, por sua vez, faz questão de frisar que Elena não é como Katherine, embora a aparência seja semelhante.

A semiótica define uma rede de relações a fim de gerar sentido através de oposições semânticas: “termos contrários, euforia vs. disforia formam a categoria fórica que (...) estrutura o nível fundamental.” (PIETROFORTE, 2007, p. 15). No contexto do seriado, as características de Elena são apresentadas como eufóricas, enquanto as de Katherine, como disfóricas. Elena é constituída como a Katherine que deu certo ou a segunda chance de um relacionamento para Stefan. Já Katherine é constituída como aquilo que Elena não deve ser. Nas análises a seguir procuramos explorar tais oposições

empregando elementos da semiótica greimasiana a diferentes aspectos do produto audiovisual.

Elena versus Katherine: oposições de sentido na caracterização visual

A construção de personagens em produtos culturais inclui o estabelecimento de elementos apropriados para a mensagem que se deseja transmitir. No caso específico de produtos audiovisuais, essa construção é mais concreta, pois existem os atores, bem como um figurino, que representam não apenas personagens mas as ideias que se deseja transmitir sobre eles, como afirma Carlos Gardin (GARDIN, 2008, p.75). Conforme aponta Solange Wajnman, o figurino serve como instrumento de relação entre o corpo e o sistema de representação, contextualizando o corpo (WAJNMAN, 2008, p.207). Tais proposições podem nos ajudar na análise da contraposição entre as duas personagens femininas principais de *“The Vampire Diaries”*. Analisemos algumas cenas:

1. Elena cuida de ferida de Stefan no episódio The Return (T2:Ep01): Elena é caracterizada com cabelos lisos, colar que Stefan deu, blusa verde oliva, casaco azul escuro e calça jeans índigo. Apresenta olhar preocupado diante de Stefan enquanto cuida do ferimento que Katherine fez.
2. Stefan confronta Katherine no episódio The Return (T2:Ep01): Katherine tem cabelos volumosos, roupa toda preta e encara Stefan de forma desafiadora.
3. Katherine no episódio The Return (T2:Ep01): A frente da roupa de Katherine exibe um cinto preto com enorme e chamativa fivela que não fica no centro. As mangas do casaco são assimétricas. A expressão do rosto não é de preocupação, pelo contrário. Ela parece esboçar um sorriso tranquilo.
4. Katherine no episódio Klaus (T2:Ep19): Katherine ainda humana usa um vestido verde condizente com os costumes da época. Seus cabelos já eram ondulados. Expressão do rosto é divertida.
5. Katherine no episódio Memory Lane (T2:Ep04): Katherine já como vampira usa botas de salto fino pretas. A calça e o casaco são pretos, sendo que o único ponto de cor é a blusa lilás. Sua postura é relaxada, mas ao mesmo tempo desafiadora diante de Damon. Ela apoia a bota na parede a fim de evidenciar os saltos de suas botas.
6. Elena em cativo no episódio Rose (T2:Ep08): Elena usa blusa rosa sobre regata branca rendada. O tom de rosa é diferente do lilás visto na blusa de Katherine. A expressão do rosto é de medo.

Na tabela a seguir podemos resumir alguns traços de contraste entre as duas personagens, no que se refere ao figurino e à personalidade.

Tabela 1. Oposições visuais entre Elena e Katherine

Elena	Katherine
Calça jeans índigo	Calça jeans preta
Camisete rosa	Sutiã preto
Cabelo liso	Cabelo cacheado
Tênis All Star	Bota de salto alto

Considerando o figurino, é possível tentar associar características atribuídas às personagens. Na cena do episódio *Plan B* (T2:Ep:06), Elena aparece com um sutiã branco sob um camiseta rosa, está sem brincos, usa o colar que Stefan lhe deu além de cabelos lisos. A fotografia da cena é clara, mostra a luz entrando pela janela e a roupa de cama é branca com detalhe rosa. Também existe ênfase no romantismo da relação. Katherine aparece com um sutiã preto cruzado no meio das costas, anel no dedo médio esquerdo e no indicador direito, e pratica sexo de forma intensa e lasciva. Seus cabelos são cacheados, e a fotografia da cena é escura. No senso comum existem ideias acerca das cores da lingerie feminino. Os trechos a seguir, extraídos de uma matéria publicada no portal R7, exemplificam isso (COR DA LINGERIE, 2013):

- Um sutiã rosa mostra uma personalidade romântica, gentil e que precisa de afeto. Ela é bastante feminina e evita tomar a iniciativa;
- Um sutiã branco revela uma personalidade que é inocente, mas aberta a sugestões. Uma mulher que escolhe uma peça desta cor geralmente tem bastante vontade de aprender coisas novas;
- Um sutiã preto demonstra uma personalidade individualista e poderosa. Essa mulher tem um charme sutil e é profundamente apaixonada;

Elena representa o que é desejável numa mulher, que são as traduções dos códigos lingerie branca e lingerie rosa. Pode-se entender que Elena representa então uma mulher inocente, mas aberta a sugestões, devido ao sutiã branco. Com relação ao camiseta rosa, ela seria romântica, gentil, que precisa de afeto, bastante feminina e que evita tomar a iniciativa. Katherine definitivamente não encontra nenhuma dificuldade em tomar a iniciativa. Segundo o código do sutiã preto, ela demonstraria uma personalidade individualista e poderosa. o que de fato aparece no seriado quando ela é descrita como egoísta e não demonstra nenhum remorso ao lutar por seus desejos. Outra possível associação ocorre no uso frequente da calça jeans preta de Katherine, que poderia se associar a significados culturais do sombrio e obscuro. Por outro lado, talvez Katherine utilize-o por não ser o regular, para parecer diferente da regra. Nesse caso, Elena pode usar calça índigo por ser mais comum. Em relação aos calçados, poderíamos pensar nos tênis *All Star* como ligados à juventude, enquanto os saltos altos poderiam expressar ideias de

feminilidade, sensualidade e poder. Em ensaios sensuais publicados em revistas masculinas, por exemplo, é bastante comum ver modelos nuas usando apenas saltos altos. Também é preciso considerar que Katherine viveu muito mais tempo que Elena, embora seu corpo físico tenha a mesma idade. Pode ser que a oposição desses calçados tenha como intenção evidenciar o caráter adolescente de Elena e apresentar Katherine como uma mulher adulta.

O fato de Elena usar cabelo liso enquanto Katherine usa cabelo cacheado pode ter relação com a mera necessidade de diferenciá-las, visto que são interpretadas pela mesma atriz. Entretanto, resta questionar por que foi feita essa opção, e não a possibilidade oposta. Uma hipótese é o fato de que a gestualidade de Katherine é mais fluida; Katherine apresenta mais molejo, enquanto Elena é mais contida. Cabelos ondulados têm mais volume e ocupam mais espaço, são até chamados de “rebeldes”, assim como Katherine. Cabelos lisos são “domados”, “controlados”, assim como Elena. Os cabelos de um personagem são parte importante da caracterização, pois têm uma significação social simbólica, como aponta Malysse (2008, p. 11). Em “Matadores de Vampiras Lésbicas” (CLAYDON, 2009), uma das personagens tem os cabelos lisos quando humana, mas quando reaparece como vampira, tem os cabelos crespos e armados. Dijkstra menciona o quanto a aparência supostamente exótica associada à mulher africana é entendida como assustadora e de sexualidade selvagem e dominadora, especialmente no início do século XX (DIJKSTRA, 1998, p.129). Assim sendo, o cabelo mais ondulado poderia dar uma conotação de malícia, apropriado à personagem Katherine. Em todos os casos, o recato visual apresentado por Elena parece configurar o ponto de euforia oposto à libertinagem ousada de Katherine, e nesse sentido temos uma representação axiológica da sexualidade feminina.

Elena e Katharine na cama: comparações atitudinais e gestuais

Através da análise de uma cena de *Plano B*, é possível extrair diversos aspectos das personalidades de Elena e Katherine. Essa cena foi escolhida pela peculiaridade de alternar as personagens Katherine e Elena em momentos de manifestação da sexualidade. Elena e Stefan estão sozinhos no quarto dela. Ao mesmo tempo, Katherine está com o lobisomem Mason Lockwood em seu quarto, na pensão da Sra. Flowers. No momento da cena, a humana Elena e Stefan fingiram brigar, pois a vampira Katherine exigiu, mediante ameaças, que eles se separassem. Stefan passou a noite no quarto de Elena em segredo.

Enquanto isso, a vampira Katherine Pierce está na cama com Mason Lockwood. Ela precisa que ele a entregue uma selenita, uma pedra necessária para a realização de um ritual, mas, embora esteja apaixonado, ele não confia plenamente nela.

O papel da gestualidade é bastante relevante na transmissão de um discurso. Através dela, é possível perceber quais os objetivos da comunicação verbal utilizada por quem transmite a mensagem. Ou seja, a gestualidade por si só já constitui um ato comunicativo, como afirma Barros (2010, p. 6). O diálogo entre Elena e Stefan foca na necessidade de encontrarem formas de superar os obstáculos da relação. É repleta de demonstrações de carinho e confiança. Quando Elena fura o dedo para oferecer uma gota de seu sangue a Stefan, ele se preocupa com a dor que ela demonstra ter experimentado. Mas ela está firme em sua resolução de fazer esse sacrifício por ele. Já a conversa entre Katherine e Mason é repleta de sutilezas que denotam desconfiança. Ela quer algo que ele não está seguro de entregar a ela, e o teor de manipulação está o tempo inteiro presente. Quando morde Mason, Katherine demonstra não se importar com a dor que lhe infligiu; ela reage com evidente desdém à sua queixa.

Tabela 2. Oposições atitudinais entre Elena e Katherine

Elena	Katherine
Assustada	Desafiadora
Preocupada	Descontraída
Recato	Libertinagem

A gestualidade utilizada pela atriz em Katherine tem como intencionalidade ostentar o caráter dominador e malicioso da personagem. Em muitos momentos, fica evidente que ela utiliza sua sexualidade para manipulação. Ela também não sente culpa por manifestar sua sexualidade e obter prazer com ela. A ideia que fica em torno da personagem é que ela literalmente pode destruir a vida de um homem, pois ela entra em relações afetivas e mantém relações sexuais com homens cuja vida não significa nada para ela. Os perigos de se envolver com essa mulher tão voluptuosa vão muito além do risco de ter o coração partido. Elena aparece frequentemente com expressão de preocupação ou medo, o que denota uma certa fragilidade, mas também dificuldade de sentir prazer, o que não acontece com Katherine. Para interpretar Elena, entretanto, Nina Dobrev utiliza uma gestualidade que denota delicadeza e carinho. Em muitos momentos ela parece preocupada e não consegue se entregar ao prazer da relação sexual. Procura interromper em vários momentos e nunca toma a iniciativa, representando o que é esperado socialmente de uma “mocinha”.

Conclusões

No presente trabalho procuramos mostrar como a sexualidade feminina é apresentada de maneira negativa por meio da figura da vampira. O caso de “The Vampire Diaries” é especialmente expressivo por ser um seriado de sucesso direcionado ao público jovem feminino. Katherine e Elena, cada qual a seu modo, passam uma mensagem acerca da sexualidade feminina, pois têm diferenças de personalidade que são primariamente apresentadas ao público através da sexualidade. Katherine se define como aquela que optou por se relacionar com os irmãos Stefan e Damon ao mesmo tempo quando teve a chance. Elena, no entanto, se define como uma “Katherine boa”: tem a mesma aparência física, mas namora apenas Stefan, resistindo firmemente às investidas de Damon. E isso é apenas o início de um argumento que prossegue ao longo do seriado, que mostra Katherine cruelmente torturando e matando pessoas apenas para provar seu poder, enquanto Elena busca paz de maneira altruísta. A questão é que colocar a “mocinha” como recatada e a “bandida” como libertina configura, no nosso entender, um processo institucionalizado de misoginia, no qual a sexualidade feminina é rejeitada, por mais divertida que possa parecer. Katherine entretém à medida que traz conflito para a trama, mas o seriado deixa a mensagem de que fazer sexo com vários homens é típico de mulheres malvadas. A sexualidade de Katherine é exibida como intensa, desprovida de culpa e não necessariamente ligada a sentimentos afetivos. Ela é egoísta, manipuladora e se relaciona com vários homens ao mesmo tempo, seja para obter o que deseja ou por mera diversão. Seu figurino é marcado por símbolos de poder e sensualidade, utilizados para ratificar a personalidade dominadora de Katherine e seu elevado nível de desejo sexual. Seu discurso ostenta uma grande preocupação com a autopreservação e pouca preocupação com afeto. Ela tem consciência de sua beleza e se utiliza dela para seduzir quando é interessante para ela. Já o discurso de Elena é ético e altruísta. Ela não acredita que seduz por diversão, logo se apresenta de forma mais discreta. Sua sexualidade é ligada a seus sentimentos afetivos e a opção pelo recato é uma constante em seu comportamento, pois ela está o tempo todo sendo convencida por Stefan a continuar na relação sexual e sua conduta é monogâmica. A personagem tem muito orgulho de ser diferente de Katherine. A conduta da vampira Katherine não é a esperada de uma mulher.

Stefan representa todo um ideal na história. Ele é o caminho seguro, o marido ideal que vai garantir uma vida com a continência moral possível num relacionamento com

um vampiro. Ele é um símbolo do que é esperado de uma mulher: ter uma família, ser feliz com a vida de dona de casa, buscar o acolhimento da sociedade. Ele e tudo que ele representa são as buscas de Elena. O teor de inovação e transgressão na trama fica por conta de apresentar uma mulher na condição de sujeito dominador numa relação com dois homens, não sentindo culpa nem vergonha por se relacionar sexualmente com ambos. E essa mesma mulher troca de parceiro frequentemente, não enfrentando julgamentos morais por conta disso. Como o seriado é direcionado a mulheres jovens e adolescentes, existe uma comunicação com esse público através da identificação com as personagens. É esperado que a audiência crie identificação com a protagonista, que pode até cometer erros, mas representa um ideal de comportamento. Por outro lado, Katherine como antagonista mostra o caminho que a audiência não deve seguir por mais divertido que pareça. Ela representa a “garota má”, aquela que deve sofrer *slut-shaming*, ou seja, deve ser julgada por não manter a sexualidade sob controle.

REFERÊNCIAS DE OBRAS DE FICÇÃO CITADAS

BALL, Allan. **True Blood – Frenzy**. Baton Rouge, 2009. DVD 60 min.

BROWNING, Tod. **Drácula**. Chatham, 1931. DVD 85 min. Mono, P&B.

CLAYDON, Phil. **Matadores de Vampiras Lésbicas**. Luton, 2009. DVD 86 min. Son. Color.

COPPOLA, Francis. F. **Drácula de Bram Stoker**. Culver City, 1992. DVD 128 min. Son. Color.

HARDWICKE, Catherine. **Crepúsculo**. Portland, 2008. DVD 122 min. Son. Color.

KLEIN, Bonnie. S. **Not a Love Story: A Film About Pornography**. Los Angeles, 1981. DVD 69min. Disponível em Son. Color.

MEYER, Stephenie. **Twilight**. 1. ed. Nova Iorque: Little Brown, 2005.

MURNAU, Friedrich.W. **Nosferatu**. Helgoland, 1922. DVD 94 min. Mudo, P&B.

PLEC, Julie; SIEGA, Marcos; WILLIANSO, Kevin. **The Vampire Diaries - Children of the Damned**. Atlanta, 2010. DVD 42 min. Son. Color.

_____. **The Vampire Diaries - Klaus**. Atlanta, 2011. DVD 42 min. Son. Color.

SMITH, Lisa. J.. **The Vampire Diaries - Plan B**. Atlanta, 2011. DVD 42 min. Son. Color.

_____. **Black Dawn**. 2. ed. Nova Iorque: Simon Pulse, 2009.

_____. **Soulmate**. 2.ed. Nova Iorque: Simon Pulse, 2009.

_____. **The Chosen**. 2.ed. Nova Iorque: Simon Pulse, 2009.

_____. **The Vampire Diaries: The Return: Nightfall**. 1. ed. Nova Iorque: Simon Pulse, 2009.

SCHUMACHER, Joel. **Os Garotos Perdidos**. Mobile, 1987. DVD 97 min. Son. Color.

STOKER, Bram. **Dracula**. Londres: Penguin, 1994.

The Vampire Diaries - A Série Completa. 1ª a 8ª Temporada. DVD. Warner Home Video, 2017

Referências

BARROS, Diana. L. P. **Os Sentidos da Gestualidade**: Transposição e Representação Gestual Cadernos de Semiótica Aplicada São Paulo, v. 8, n. 2, dez. 2010.

_____. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2002.

_____. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 2005.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**: A Experiência vivida. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BLAIR, Judit. M. **De-demonising the Old Testament**. Nehren: Laupp & Göbel. 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

CAVICCHIOLI, Marina R. Sexualidades antigas e preocupações modernas: a moral e as leis sobre a conduta sexual feminina. In: GRILLO; GARRAFFONI; FUNARI (Org.). **Sexo e Violência: Realidades antigas e questões contemporâneas**. São Paulo: Annablume, 2011.

CERQUEIRA, Lígia C.; CORRÊA, Laura G; ROSA, Maitê G. A cartilha da mulher adequada: ser piriguete e ser feminina no Esquadrão da Moda. **Contracampo**, v. 24, n. 1, ed. julho 2012, p. 120-139.

COOK, Crystal.; SMITH, Stacy. **Gender Stereotypes: An Analysis of Popular Films and TV**. 2008. Disponível <https://seejane.org/wp-content/uploads/GDIGM_Gender_Stereotypes.pdf>. Acesso 12/11/2017.

COR da lingerie revela que tipo de amante você é. **R7**. 2010. Disponível em <<http://entretenimento.r7.com/moda-e-beleza/noticias/cor-da-lingerie-revela-que-tipo-de-amante-voce-e-20101014.html>>. Acesso 12/11/2017.

CREPÚSCULO. **ADOROCINEMA**. Rio de Janeiro. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-131377/curiosidades/>>. Acesso 12/11/2017.

DIJKSTRA, Bram. **Evil Sisters**. 1.ed. New York: Henry Holt and Company. 1998.

_____. **Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture**. Oxford University Press, 1988.

FIORIN, Jose Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

FISCHER, Rosa M. B. Mídia e educação da mulher: uma discussão teórica sobre modos de enunciar o feminino na TV. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 586-599, 2001.

FLOOD, Michael. Backlash: angry men's movements. In: ROSSI, S. E. **The battle and backlash rage on: why feminism cannot be obsolete**. Philadelphia, Pennsylvania: Xlibris, pp. 261–278.

_____. **The Harms of Pornography Exposure**. Child Abuse Review Vol. **18**: 384–400 (2009)

FLOOD, Michael; GARDINER, Judith .K.; PEASE, Bob.; PRINGLE, Keith.

International Encyclopedia of Men and Masculinities. New York: Taylor & Francis Group LLC, 2007.

FREUD, Sigmund. **Um caso de histeria, Três Ensaio sobre Sexualidade e outros trabalhos (1901-1905).** Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GARDIN, Carlos. **O Corpo Mídia: modos e moda.** In Ana Cláudia de Oliveira; Káthia Castilho (Org.). **Corpo e Moda: por uma compreensão do contemporâneo.** Barueri, SP: Estação das Letras e Cores Editora, 2008.

GEENA Davis: "Gender Inequalities Are Deeply Entrenched". **Denver Business Journal.** 2012, Disponível em <http://www.bizjournals.com/denver/blog/finance_etc/2012/09/actor-geena-davis-in-denver-gender.html>. Acesso 12/11/2017.

GENDER inequality in film. **New York Film Academy.** 2013 Disponível em <<http://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film/>>. Acesso 12/11/2017.

GRAVES, Robert. **The Greek Myths.** Londres: Penguin, 1990

HARRIS, Charlaine. **Dead Until Dark.** New York: Ace Books, 2008.

JENSEN, Robert. Knowing Pornography. In: CARTER, Cynthia; STEINER, Linda. **Critical Readings: Media and Gender.** Mandeville: Open University Press, 2004, p. 246-264.

JOHNSON, Allan G. **Dicionário de Sociologia: Guia Prático da Linguagem Sociológica.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MALYSSE, Stéphane. R. G. A moda incorporada: antropologia das aparências corporais e megahair. In: CASTILHO, K.; OLIVEIRA, A. C.. (Org.). **Corpo e moda: Por uma compreensão do contemporâneo.** Barueri: Estação das letras e cores, 2008, v. 1.

MATTOS, Marília. O Duplo em Frankenstein. **Revista Inventário.** 4. ed., jul/2005.

NASCIMENTO, Clebemilton G. **“Piriguetes e putões”: representações de gênero nas letras de pagode baiano.** Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder, Florianópolis, de 25 a 28 de agosto de 2008.

NORTE, Ruben. **Vampires: Thirst for the Truth.** Los Angeles, 1996. 118 min. Son. Color. Disponível em <http://youtu.be/p1Tazv3_kHg>. Acesso em: 06 jun. 2012.

NUNES, Sílvia A. **O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: Um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PHILLIPS, Lynn M. **Flirting with Danger: Young Women's Reflections on Sexuality and Domination**. New York: New York University Press, 2000.

PIETROFORTE, Antônio V. **Semiótica Visual: os percursos do olhar**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

POLIDORI, Jonh W. **The Vampyre**. Forgotten Books, 1819.

RIBEIRO, Rita A. C. Do vermelho-sangue ao rosa-choque: o mito do vampiro e suas transformações no imaginário midiático do século XXI. In: **XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 32, 2009.

SANTOS, Camilla M. Gótico: O vampiro da literatura. **Revista Vozes em Diálogo** (CEH/UERJ) - nº1, jan-jun/2008.

VIEIRA, Josênia A. A identidade da mulher na modernidade. **DELTA**, São Paulo , v. 21, n. spe, p. 207-238, 2005 .

WAJNMAN, Solange. **Moda, contemporaneidade e figurino: emergência de intertextualidade na minissérie**. In: Kathia Castilho e Ana Claudia de Oliveira. (Org.). **Corpo e moda: Por uma compreensão do contemporâneo**. Barueri: Estação das letras e cores. 2008, v.1.

WHY THE BEATLES SPLIT UP. **Today I Found Out**. 2013. Disponível <<http://www.todayifoundout.com/index.php/2013/04/why-did-the-beatles-split-up/>>. Acesso 12/11/2017.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ZANELLO, Valeska. Xingamentos: entre a ofensa e a erótica. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero 8 - Corpo, Violência e Poder**, Florianópolis, 2008. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.