PATRÍCIA MAIA QUITSCHAL

**Os Diários de Vampira: a sexualidade livre e dominadora das
vampiras e o tratamento dado pela mídia**

Orientador: Prof. Dr. Luís Paulo de Carvalho Piassi

São Paulo

2014

PATRÍCIA MAIA QUITSCHAL

**Os Diários de Vampira: a sexualidade livre e dominadora das
vampiras e o tratamento dado pela mídia**

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Filosofia do Programa de Pós-Graduação Estudos Culturais

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 24 de abril de 2014. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração:

Estudos Culturais

Orientador:

Prof. Dr. Luís Paulo de Carvalho Piassi

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO
Biblioteca
Escola de Artes, Ciências e Humanidades da
Universidade de São Paulo

Quitschal, Patrícia Maia

Os Diários de Vampira : a sexualidade livre e dominadora das vampiras e o tratamento dado pela mídia / Patrícia Maia Quitschal ; orientador, Luís Paulo de Carvalho Piassi. – São Paulo, 2014

165 f. : il. + 1 CD-ROM

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, em 2014

Conteúdo do CD-ROM: Sites citados na referência em formato PDF.

Versão corrigida

1. Sexualidade – Aspectos sociais. 2. Seriado (Gênero) – Aspectos semiológicos. 3. Mulheres. 4. Vampiros. I. Piassi, Luís Paulo de Carvalho, orient. II. Título

CDD 22.ed. – 306.7

QUITSCHAL, P. M. Os Diários de Vampira: a sexualidade livre e dominadora das vampiras e o tratamento dado pela mídia. Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestra em Filosofia do Programa de Pós-Graduação Estudos Culturais

Aprovada em: 24/04/2014

Banca Examinadora

Prof. Dr. Luis Paulo de Carvalho Piassi

Escola de Artes, Ciências e Humanidades - Universidade de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Marília da Silva Franco

Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Fábio Fernandes

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Dedicatória

Para minha querida irmã Rafaela

RESUMO

QUITSCHAL, P. M. **Os Diários de Vampira:** a sexualidade livre e dominadora das vampiras e o tratamento dado pela mídia. 2014. 165f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Objetivo: Verificar a atribuição de um teor de negatividade para a liberação sexual feminina em produtos culturais, focando no caso do seriado estadunidense *The Vampire Diaries*, levando em consideração a concepção de feminino predominante na cultura ocidental e os significados que a figura da vampira adquirem dentro dela. **Metodologia:** Analisar a cultura de violência contra a mulher, os preconceitos que a justificam e como isso aparece de forma ideológica em produtos culturais; comparar a vampira Katherine Pierce e seu duplo, a humana Elena Gilbert, ambas do seriado *The Vampire Diaries*, utilizando teoria semiótica francesa; comparar as contrapartes masculinas Damon e Stefan Salvatore e verificar reações do público alvo, predominantemente feminino, diante de suas condutas; observar o tratamento dado à sexualidade feminina em diversos produtos culturais. **Resultados:** A mensagem ideológica velada no seriado é de que a vampira Katherine e sua sexualidade exuberante representam o mal, enquanto a humana Elena e sua conduta recatada representam o bem. Entretanto, a conduta sexual violenta de Damon Salvatore não é representada como algo passível de punições. **Conclusão:** O presente estudo conclui que a sexualidade feminina é apresentada de forma negativa no seriado, e que isso é um reflexo de valores arraigados na cultura ocidental. A conduta sexual é, de modo geral, utilizada como um dado definidor do caráter de personagens femininos em produtos culturais, sendo que a atividade sexual "excessiva" predominantemente acarreta punições.

Palavras-chave: Vampiros. Misoginia. Gênero. Sexualidade. Audiovisual.

ABSTRACT

QUITSCHAL, P. M. **The Vampire Diaries:** female vampires' free and domineering sexuality and the treatment given by the media. 2014. 165 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Purpose: Determining the attribution of a level of negativity towards sexual liberation of women in cultural products, focusing on the case of the U.S. series *The Vampire Diaries*, considering the prevailing conception of women in Western culture and the meanings that the figure of the female vampire acquires within it. **Methods:** Analyzing the culture of violence against women, the prejudices justifying it and how it is displayed in ideological ways in cultural products; comparing the vampire Katherine Pierce and her doppelganger, the human Elena Gilbert, both of the series *The Vampire Diaries*, using French semiotic theory; comparing the male counterparts Damon and Stefan Salvatore and verifying reactions by the target audience, predominantly female, in the face of their conduct; observing the treatment given to female sexuality in different cultural products. **Results:** The ideological message veiled on the series is that the vampire Katherine and her exuberant sexuality represent the evil, while the human Elena and her modest demeanor represent the good. However, Damon Salvatore's violent sexual conduct is not represented as something liable to punishment. **Conclusions:** This study concludes that female sexuality is presented in a negative way on the show, and that is a reflection of values entrenched in Western culture. Sexual conduct is in general used as a defining of the character in female characters in cultural products, and the "excessive" sexual activity predominantly entails punishment.

Keywords: Vampires. Misogyny. Gender. Sexuality. Audiovisual.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Imagens publicitárias de moda veiculadas em revistas.....	49
Figura 2- Declarações de fãs do casal "Delena"	127
Figura 3- Katherine em <i>Children of the Damned</i> (1x12).....	140
Figura 4- Katherine em <i>Children of the Damned</i> (1x12).....	140
Figura 5- Katherine em <i>Klaus</i> (2x19).....	141
Figura 6- Katherine em <i>Klaus</i> (2x19).....	142
Figura 7- Aline na página da novela <i>Amor à Vida</i> no site Wikipédia.....	149

LISTA DE TABELAS

Tabela 1-Dados apresentados em um levantamento do governo britânico sobre violência contra a mulher.....	52
Tabela 2- Elena x Katherine: Análise de Fotogramas.....	118
Tabela 3- Elena x Katherine: Oposições de Sentido.....	120
Tabela 4- Elena x Katherine: Análise da Gestualidade.....	132

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
I - A MISOGINIA, SUA INVISIBILIDADE E SUAS CONSEQUÊNCIAS	15
1. Introdução	15
2. Definindo misoginia.....	15
3. A influência do cristianismo	17
4. Sexismo, machismo e misoginia	20
5. A rejeição ao corpo feminino	22
6. A desqualificação do feminino.....	28
7. A negação e a invisibilidade da misoginia	42
8. A naturalização da agressividade masculina contra a mulher	46
9. A cultura da violência contra a mulher	51
II - AS VAMPIRAS E A LIBERDADE SEXUAL: DESEJOS E PUNIÇÕES	56
1. Introdução	56
2. O julgamento sexual da mulher.....	59
a) A culpa e o perigo	59
b) As normas e o controle	61
c) O estupro terapêutico	68
3. O duplo e a moral dupla	71
4. Vampiro: um humano livre de suas amarras	77
5. Vampira: a ameaçadora sexualidade feminina.....	92
III – A LIBERDADE SEXUAL FEMININA EM <i>THE VAMPIRE DIARIES</i>	101
1. Introdução	101
2. O seriado <i>The Vampire Diaries</i>	102
3. Critérios de análise	106
4. A trajetória de Katherine	108
5. A trajetória de Elena.....	111
6. Elena versus Katherine: oposições de sentido.....	114
7. As contrapartes masculinas: Damon e Stefan	123
8. Katherine Pierce e Elena Gilbert na cama: diferenças marcantes	129
9. A personalidade dominadora de Katherine Pierce em duas cenas	139
CONCLUSÕES.....	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	151
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	163

INTRODUÇÃO

Ainda durante a infância, eu já percebia que meninas e mulheres eram tratadas como se fossem inferiores. Os meninos me agrediam verbalmente quando eu empinava pipa ou andava de bicicleta pelo bairro, e eu sabia que isso feria meus direitos. Eu também já questionava o modelo de família no qual o homem saía para trabalhar e a mulher fazia serviço doméstico, tampouco conseguia entender por que via sempre homens conduzindo veículos, mesmo quando acompanhados por mulheres que sabiam dirigir. Eu não havia completado sete anos de idade quando minha mãe me explicou que eu era feminista.

Depois de adulta, escolhi o curso Bacharelado em Têxtil e Moda porque, além de ser uma pessoa muito visual, eu já imaginava que a indumentária é um tipo de linguagem. Tentei fazer iniciação científica durante a graduação, mas não consegui por falta de orientador(a). Na época não percebi, mas minha ideia de projeto já tinha um recorte por gênero. Eu pretendia investigar o hábito de uso de calça jeans por mulheres. Em entrevistas iniciais, eu já havia formado uma suspeita de que muitas moças deixavam de usar saia por medo de violência sexual.

Sempre gostei muito de ficção, principalmente de livros e filmes. Tenho especial interesse por vampiros e vampiras desde a adolescência, mas meu vínculo com literatura fantástica se consolidou na graduação, quando também comecei a escrever ficção. Inicialmente escrevi *fanfics*, depois comecei a criar minhas próprias histórias. A maioria de meus textos estão disponíveis em meu blog (Patty Kirsche - Quebrando o silêncio), onde também publico textos feministas, todos assinados por meu nome literário "Patty Kirsche".

No final da graduação comecei a escrever um romance de fantasia urbana chamado "Pimenta e Cereja: Doce Ardor" (publicado de forma independente), cuja história versa sobre uma agente secreta vivendo num mundo fantástico, em que vampiros(as), fadas, bruxas, entre outras criaturas fantásticas existem.

Ao mesmo tempo, escrevi meu projeto de pesquisa para o mestrado. O tema já estava relacionado a vampiros e sexualidade, mas não havia ainda o recorte pela questão de gênero. A ideia inicial era investigar a representação da manifestação sexual de

vampiros através do desejo por sangue. Conversando com meu orientador sobre a necessidade de estabelecer um recorte para a pesquisa, ele sugeriu que eu optasse por investigar vampiras. A partir dessa definição, pensei em Katherine do seriado *The Vampire Diaries*.

Katherine é uma vampira profundamente lasciva, mas também representa uma mulher forte, independente, sofrida, perseguida por sua conduta sexual e endurecida pelos calvários que enfrentou ao longo de sua longa história. Analisá-la junto a seu duplo, a humana Elena, foi uma gratificante jornada de autoconhecimento. Percebi que certamente me identifico muito mais com Katherine que com Elena, o que até dificultou a análise de Elena em alguns momentos.

Ao longo do trabalho, ficou evidente o quanto a sexualidade é um fator importante na definição, não apenas de personagens femininos na ficção, mas de mulheres na vida real. O controle da sexualidade feminina aparece tanto na realidade como na ficção de forma altamente perversa por ser naturalizada. Todo esse mecanismo mantém uma ideologia de que o desejo sexual feminino é uma deficiência de caráter que justifica a violência de gênero.

Esta dissertação documenta o processo de descobrimento de algumas mensagens sobre o feminino em produtos culturais. Como percebemos uma forte relação entre os valores culturais das sociedades ocidentais e o que é representado em produtos culturais, tornou-se imprescindível abordar um histórico da discriminação das mulheres, bem como algumas visões da sexualidade feminina.

No primeiro capítulo, abordamos a questão da misoginia demonstrando suas implicações práticas, não deixando de chamar atenção para o quanto o preconceito contra as mulheres é tratado como não existente socialmente. Também pontuamos a cultura da violência contra a mulher.

Em seguida, abordamos no segundo capítulo a construção ideológica da "mulher boa" como uma mulher com conduta sexual pacata, mencionando também a questão do que se entendeu como mulher honesta legalmente no Brasil até alterações recentes na legislação. Definimos nesse capítulo o termo "estupro terapêutico", e também falamos sobre o duplo, uma das entidades que utilizamos no presente trabalho. Também buscamos caracterizar o vampiro, num primeiro momento descrevendo o mito

genericamente, para logo em seguida abordar a mulher vampira especificamente e sua ameaçadora sexualidade feminina.

No terceiro capítulo, discutimos o seriado como produto cultural, justificamos a escolha de *The Vampire Diaries* como objeto e apresentamos então os critérios de análise. Em seguida, apresentamos as trajetórias de Katherine e Elena, fazemos oposições de sentido entre as personagens, e apresentamos as contrapartes masculinas Damon e Stefan. Considerando que a sexualidade é um fator importante nesse trabalho, também analisamos as diferenças marcantes entre Katherine Pierce e Elena Gilbert na cama e a personalidade dominadora de Katherine em duas cenas.

Finalmente, apresentamos no capítulo seguinte as conclusões do trabalho e as referências bibliográficas no último.

Neste trabalho, quando identificamos os episódios de seriados, utilizamos o nome e o número, que é representado na forma genérica AxBC, onde A é o número da temporada e BC é o número do episódio dentro da temporada. A análise se restringiu às duas primeiras temporadas da série, pois as temporadas não acabaram antes do fim do trabalho, e era necessário delimitar um trecho da história.

I - A MISOGINIA, SUA INVISIBILIDADE E SUAS CONSEQUÊNCIAS

1. Introdução

O preconceito contra a mulher está naturalizado na história da humanidade há milênios. Atualmente, após mais de cem anos de lutas do movimento feminista, as mulheres ainda não conquistaram um lugar de igualdade com os homens na maioria das sociedades do mundo. Embora do ponto de vista legal a igualdade de gênero seja oficial em vários países, sendo a Constituição do Brasil um desses exemplos, na prática, os valores das sociedades são estruturados ainda sobre construções culturais profundamente arraigadas, que, na maioria das vezes, entendem o que é feminino como inferior.

Considerando que a feminilidade é constantemente desqualificada, é correto pensar que essa rejeição se estende à sexualidade feminina. Também foram atribuídos significados simbólicos ao prazer e ao desejo sexual feminino que os qualificaram como "perigosos". Historicamente, ideologias de controle da sexualidade foram aplicadas com maior rigor em mulheres que em homens, e esse padrão duplo persiste até hoje, diluído no cotidiano.

2. Definindo misoginia

A sexualidade feminina tem sido historicamente alvo de controle e repressão. Esse controle, exercido socialmente, é imposto à mulher através de sanções, insultos e até mesmo violência física e sexual. Sua base é a prática da 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.

No presente estudo, empregamos as definições de misoginia dos sociólogos Allan Johnson e Michael Flood, que consideramos compatíveis e complementares. Na definição de Johnson,

Misoginia é uma atitude cultural de ódio às mulheres simplesmente porque elas são mulheres. Trata-se de uma parte fundamental do preconceito e da ideologia sexistas e, como tal, constitui uma base importante para a opressão das mulheres em sociedades dominadas pelos homens. A misoginia se manifesta de várias maneiras diferentes, de piadas e pornografia à violência e ao autodesprezo que mulheres podem ser ensinadas a sentir em relação ao próprio corpo. (JOHNSON, 1997, p. 149).

Flood segue uma linha similar, mas acrescenta alguns novos elementos:

Misoginia é o ódio por mulheres. Embora mais comum em homens, a misoginia também existe e é praticada por mulheres contra outras mulheres ou mesmo elas próprias. A misoginia funciona como uma ideologia ou sistema de crença que tem acompanhado o patriarcado ou sociedades dominadas pelo homem por milhares de anos e continua colocando mulheres em posições subordinadas com acesso limitado ao poder e tomada de decisões. Esse ódio por mulheres mais frequentemente foca em seus corpos, os objetificando e os coisificando e construindo mulheres metonimicamente através de partes do corpo ou como uma fusão de partes. Aristóteles sustentou que mulheres existem como deformidades naturais e homens imperfeitos [...] Desde então, as mulheres em culturas ocidentais têm internalizado seu papel como bodes expiatórios da sociedade, influenciadas no século XXI pela objetificação das mesmas pela mídia com seu autodesprezo culturalmente sancionado e fixações em cirurgia plástica, anorexia e bulimia (FLOOD et al. 2007, p. 443).

Ambas as definições se complementam. A primeira enfatiza o quanto a misoginia está presente num processo social constante de desvalorização do feminino. A segunda menciona a questão do transtorno alimentar e da cirurgia plástica, manifestações de autodesprezo pelo corpo que consomem recursos psicológicos e financeiros das mulheres. Sendo assim, ambas destacam o tratamento dado ao corpo feminino como fundamental no processo de inferiorização de mulheres. Além disso, as duas definições deixam claro que misoginia é uma ideologia ou uma atitude cultural e não um distúrbio psicológico, como às vezes pode ser observado em manifestações de senso comum. No blog *Telhado de Vidro*, por exemplo, encontramos esse tipo de concepção, na postagem *Da síndrome da misoginia involuntária*:

Misoginia, como vocês sabem (ou não, sei lá), é o termo que define a aversão e /ou desprezo masculino pelas mulheres – não confundam como viadagem, por favor! É uma patologia, um distúrbio mental no qual o camarada, mesmo mantendo sua sexualidade, não consegue controlar seu ódio ao sexo oposto. Cogita-se, por exemplo, que Jack, o Estripador tenha sido um misógino radical ([DA SÍNDROME DA MISOGINIA](#))¹.

O que Johnson e Flood nos mostram é que misoginia é um fenômeno muito mais social que patológico. A prática da misoginia é consolidada socialmente através do tratamento discriminatório que meninas e mulheres enfrentam diariamente, como aponta Flood, no assédio de rua, nas piadas de colegas de trabalho, e também na mídia, onde partes de corpos femininos aparecem anônimos como peças de carne decorativas. Em textos em inglês, são utilizados o termo sexismo para definir expectativas rígidas em torno dos gêneros e o termo misoginia para definir a rejeição ao feminino e o preconceito contra mulheres.

3. A influência do cristianismo

As origens dessa visão são influenciadas historicamente pelas doutrinas religiosas. O cristianismo repudia o sexo, pois se estabeleceu tendo como um de seus princípios a forte rejeição aos prazeres da vida terrena. Assim, o prazer sexual acabou ocupando um lugar de pecado, visto que é uma sensação mundana. Como afirma Nathaniel Branden:

A hostilidade ao prazer – acima de tudo o prazer sexual – não era apenas um dos muitos princípios desta nova religião; era sua base central. A hostilidade cristã ao sexo era fundamentada na hostilidade à existência física – terrena – e o aproveitamento da vida na Terra significava necessariamente pecado espiritual (BRANDEN, 1980, p. 32).

¹ Dada a efemeridade de determinados conteúdos na internet, optamos por apresentá-los em um apêndice, em mídia digital anexa ao presente volume, para eventuais consultas. A referência da busca é indicada em caixa alta entre parêntesis, correspondendo ao nome do arquivo eletrônico disponível na mídia. No final deste volume, apresentamos um índice com a referência de cada um destes materiais.

É preciso considerar que o cristianismo surgiu numa sociedade profundamente patriarcal. Foi difundido por homens para homens, ainda que mulheres também estivessem envolvidas em sua prática. Nesse sentido, ele trouxe várias regras sob uma ótica masculina e heteronormativa. Seguindo essa lógica, o cristianismo determinou a necessidade de se evitar mulheres a fim de se evitar sexo. Jean-Philippe Catonné coloca a perspectiva do cristianismo com as outras religiões monoteístas que lhe são próximas:

Afinal, a tradição judaica do Eclesiastes não exprimiria o desprezo pelo sexo feminino, ao dizer: 'declarei que a mulher é mais amarga que a morte, que seu corpo é uma rede e uma armadilha, e que seus braços são correntes... um homem em mil, eu encontrei, mas uma mulher, por entre a totalidade dessas criaturas, eu nunca encontrei'? Quanto ao Corão, ele organiza a primazia do macho e até justifica a violência: 'Os homens são superiores às mulheres e têm autoridade sobre elas, pela preeminência que Deus lhes concedeu... As mulheres cuja rebelião temeis, vós podeis repreendê-las, deixá-las sós (ou mesmo) espancá-las (As mulheres, IV, 38). (CATONNÉ, 1993, p. 77)

Para o autor, “as religiões do ‘Livro’ constituem uma fonte essencial de opressão sobre as mulheres” (CATONNÉ, 1993, p. 77), o que pode ser confirmado claramente em algumas passagens do Antigo Testamento²:

Disse também à mulher: Multiplicarei os teus trabalhos, e (especialmente os de) teus partos. Dará à luz com dor os filhos, e estarás sob o poder do marido, e ele te dominará (Gênesis 3:16).

Achei que é mais amargosa do que morte a mulher (corrompida), a qual é um laço de caçadores, o seu coração uma rede, e suas mãos umas cadeias. Aquele que agrada a Deus fugirá dela; o que porém é pecador, será apanhado por ela (Eclesiastes 7:27)

O mito de Eva consolidou a crença religiosa do feminino como sendo o lado mal dos sexos. Na Idade Média, a inquisição foi um processo profundamente misógino, no qual as principais acusadas de feitiçaria eram mulheres:

² Todas as citações bíblicas deste volume foram extraídas da seguinte versão católica: Bíblia Sagrada. Tradução da vulgata pelo Pe. Matos Soares. 35a edição. São Paulo: Edições Paulinas, 1979. Os itálicos e parêntesis estão apresentados literalmente como na referida edição.

O balanço dos Tempos modernos é eloquente: mais de um milhão de queimadas na Europa por bruxaria. Definitivamente, a mulher é uma criatura que causa medo, na medida em que sua aliança original com a serpente fez dela, para sempre, a depositária do mal. Pois iremos encontrar este medo no século XIX, quando o modo de regulação do mal passará das mãos da Igreja às da medicina (CATONNÉ, 1993, p.67).

Embora seja possível enxergar nos evangelhos cristãos algumas citações que advogam algum equilíbrio entre os gêneros, esse sempre se dá em proposições que negam a sexualidade e pregam a castidade:

Com todo o rigor, e unicamente sob o ponto de vista das fontes evangélicas, entre as três religiões monoteístas, o cristianismo nos parece a que menos desigualdades apresenta. Pois não vimos São Paulo instaurar uma mútua 'dívida' entre os esposos? Pode-se, portanto, falar de reciprocidade entre os sexos. Deixando claro, porém, que, para o apóstolo Paulo, esta reciprocidade encontraria seu cumprimento perfeito numa comum renúncia dos ditos esposos aos atos da carne (CATONNÉ, 1993, p. 78).

Mesmo assim, não se exclui o viés misógino no Novo Testamento, como pode bem ser constatado, por exemplo, pela passagem abaixo na Primeira Epístola a Timóteo, que afirma a submissão da mulher e dela exige (mas não do homem) sobriedade e modéstia no vestir:

Do mesmo modo orem também as mulheres em traje honesto, ataviando-se com modéstia e sobriedade, e não com cabelos frisados, nem com ouro, nem com vestidos custosos, mas sim como convém às mulheres que fazem profissão de piedade.

A mulher, aprenda em silêncio, com toda a sujeição. Não permito à mulher que ensine, nem que tenha domínio sobre o homem, mas esteja em silêncio, porque Adão foi formado primeiro, e depois Eva. Adão não foi seduzido, mas a mulher (é que, sendo) seduzida, prevaricou. Contudo, salvar-se-á pela educação dos filhos, se permanecer na fé, na caridade e na santidade, unidas à modéstia (1 Timóteo 2: 9,15).

Ou, como sintetiza Catonné, “pode-se inventar Maria, ela não irá apagar Eva, criatura dissimulada, astuta, perversa e introdutora do pecado” (CATONNÉ, 1993, p. 67). Contudo, não se pode afirmar que o cristianismo tenha dado origem a sentimentos de desprezo pelas mulheres, pois a crença na submissão, na inferioridade e até na

maldade feminina já existia tempos antes de seu surgimento. Branden exemplifica, observando a presença de uma ideia profundamente negativa sobre as mulheres na Sexta Sátira de Juvenal:

Uma mulher é uma tirana – ainda mais se seu marido estiver cego de amor. A crueldade é inerente às mulheres: elas atormentam seus maridos, maltratam a governanta, e se divertem ao ver escravos açoitados quase até a morte. Sua lascívia sexual é odiosa – elas preferem escravos, atores e gladiadores; seus esforços em cantar e tocar instrumentos musicais são cansativos; e sua gula ao comer e beber são suficientes para deixar um homem enojado (BRANDEN, 1980, p. 31).

4. Sexismo, machismo e misoginia

Diferenciamos a expressão “misoginia” em relação ao termo “machismo”, frequentemente empregado no Brasil em lugar do primeiro. Entendemos que tal uso pode induzir a enganos, pois “machismo” é compreendido muitas vezes como um fenômeno cultural específico da América Latina. Pesquisadores de outras línguas costumam utilizar a palavra machismo, expressa em português/espanhol, para definir a cultura patriarcal própria da região da América Latina, caracterizada por uma crença na superioridade masculina. A palavra é empregada, por exemplo, por Marvin Leiner, que define o conceito da seguinte maneira:

Machismo é uma forma particular de patriarcado que tem muito a ver com as relações públicas entre homens assim como entre homens e mulheres. O código do machismo requer que o indivíduo homem faça demonstração de poder físico e dominação social e desdenhe quaisquer traços femininos ou supostamente femininos (LEINER, 1994, p. 79).

Assim, machismo é um termo geralmente utilizado para definir o comportamento de homens com valores culturais próprios de patriarcados latinos, ou para descrever a masculinidade latina. É inclusive entendido que misoginia é uma das características do machismo. O termo sexismo, por sua vez, se refere a um preconceito ligado ao sexo de um indivíduo sem especificá-lo. É um termo genérico, tal qual

racismo, que se refere preconceito de raça, mas não deixa claro qual a raça oprimida e qual a raça opressora, conforme aponta Johnson:

Tecnicamente, por exemplo, qualquer preconceito com base racial constitui racismo, assim como qualquer preconceito baseado no sexo é sexismo e qualquer preconceito baseado na etnia é etnicismo. Isso significa que o preconceito dirigido contra homens é sexista, assim como o preconceito dirigido por negros contra brancos é racista. Uma objeção a essa visão é a de que consequências do preconceito dirigido a minorias são bastante diferentes daquelas de preconceitos dirigidos a grupos dominantes pelas minorias, em geral como autodefesa. O primeiro sustenta e perpetua a opressão social. O último, contudo, tem consequências relativamente triviais para membros de grupos dominantes uma vez que estes têm acesso à informação. (JOHNSON, 1997, p. 180).

Entretanto, para Victoria Sau, sexismo seria um termo mais apropriado que machismo, que seria, na verdade, o nome dado a manifestações sexistas:

A palavra machismo é utilizada primordialmente no âmbito coloquial e popular. Um termo mais apropriado (sobretudo em nível ideológico) para expressar dito conceito é sexismo, já que o primeiro se utiliza para caracterizar aqueles atos, físicos ou verbais, por meio dos quais se manifesta de forma vulgar o sexismo subjacente na estrutura social. No plano psicológico, a diferença entre sexismo e machismo é que o sexismo é consciente e o machismo inconsciente; isto é, o machista atua como tal sem necessariamente ser capaz de explicar ou dar conta da razão interna de seus atos, já que unicamente se limita a reproduzir e a pôr em prática de um modo grosseiro (grosso modo) aquilo que o sexismo da cultura a que pertence por nacionalidade ou condição social lhe brinda. (SAU apud [WELLER](#), 2005, p. 115)

Independente de tais conceitos, é possível perceber uma constante rejeição ao feminino num processo social de misoginia que desqualifica o feminino e de forma alguma é restrito à cultura latino-americana:

Garotas podem usar calça jeans, cortar o cabelo curto, vestir camisas e botas; porque é legal ser garoto. Mas para um garoto, parecer menina é degradante. Porque você acha que ser garota é degradante (BIRKIN, 1993).

Essa fala da personagem de Charlotte Gainsbourg no filme britânico *The Cement Garden*³ (BIRKIN, 1993), por exemplo, aborda a crença de que o gênero feminino é inferior, e que, portanto, um homem vestido como mulher estaria numa posição degradante.

5. A rejeição ao corpo feminino

Contudo, não é apenas a sexualidade feminina que recebe um desprezo sistemático. Também parece existir uma certa rejeição ao corpo feminino, parte de sutis manifestações misóginas. A princípio, pode parecer incoerente afirmar existir um desprezo pelo corpo feminino quando esse corpo aparece sendo cultuado em sua nudez pela mídia. Entretanto, essa é exatamente uma das manifestações dessa rejeição, uma vez que coisifica o corpo, atribuindo-lhe características de um produto a ser exibido, vendido, consumido, inspecionado e aprovado ou reprovado. O corpo feminino acaba sendo reduzido a um conjunto de formas, tamanhos, texturas e cores cuja principal função é agradar aos homens heterossexuais como objeto sexual para obtenção de prazer ou reduzido a sua função reprodutiva.

Dentro dessa ideologia, são estabelecidas várias políticas de cerceamento do comportamento feminino, como a interdição do direito de despir os seios em público, já que é parte erotizada do corpo. A proibição do aborto aparece como uma medida reguladora do comportamento sexual feminino, transformando a gravidez em punição pelo ato sexual e colocando a função reprodutiva do corpo feminino como um destino inescapável após a concepção.

Marta Carvalho e Antonia Furegato fizeram uma pesquisa junto a mulheres sobre o exame ginecológico. Na entrevista, foi perguntada a impressão das mulheres com relação à própria genitália. Muitas delas demonstraram desprezo:

³ Dado o elevado número de menções a filmes, documentários e outras obras audiovisuais, apresentamos as referências correspondentes em uma seção separada, denominada “referências audiovisuais”, ao final do presente volume.

Na primeira entrevista, uma informante afirmou que a mulher evita submeter-se ao exame ginecológico por vergonha de expor sua genitália, essa parte do corpo que ela considera “nada bonita”. Nesta mesma entrevista, o sentido de vergonha é generalizado para outras situações como vergonha do marido justificada pela educação muito rígida recebida dos pais no que se relaciona ao corpo feminino e à sexualidade. Foram, então, introduzidas no roteiro da entrevista questões sobre a percepção que cada mulher entrevistada tinha de sua própria genitália e sobre educação ou informação sexual recebida." ([CARVALHO; FUREGATO, 2001](#))

A falta de informação sobre o corpo feminino também ficou evidente: “Na entrevista 12, apesar da entrevistada afirmar já ter observado a própria genitália quando era solteira, acrescentou: ‘Depois que eu casei eu nunca mais olhei. Eu penso assim: - Nossa! Deve estar um buracão... eu não tenho mais coragem!’” ([CARVALHO; FUREGATO, 2001](#)).

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 um certo falocentrismo na teoria de Freud. Ele conclui que meninos desenvolvem um complexo de castração ao descobrirem que meninas “não têm” pênis. Ao seu ver, os meninos fantasiam que todas as pessoas têm a genitália igual a deles e, ao perceber que meninas têm a genitália diferente, teriam medo de ficar igual a elas. Ainda segundo sua teoria, a reação das meninas é diferente:

Já a garotinha não incorre em semelhantes recusas ao avistar os genitais do menino, com sua conformação diferente. Está pronta a reconhecê-lo de imediato e é tomada pela inveja do pênis, que culmina no desejo de ser também um menino, tão importante em suas consequências ([FREUD, 2006, p.184](#)).

Freud considera que as meninas sentem inveja do pênis simplesmente como uma parte do corpo e que o desejo de ser menino seria uma consequência disso, mas ele não considera o quanto de rejeição uma menina pode já ter experimentado simplesmente por ser menina. A preferência dos pais por filhos meninos, muitas vezes explícita, além das limitações de liberdade impostas às meninas desde muito cedo podem ser motivações para um desejo de ter uma vida com mais respeito, ainda que tal pensamento não fique claro para a criança. De fato, as meninas percebem uma rejeição

social por serem meninas desde a infância. Isso aparece na simples observação do mundo dos adultos, mas também numa possível diferença do tratamento recebido dos próprios pais em comparação aos filhos meninos. De qualquer forma, quando um ser humano de gênero e sexo feminino percebe que tem menos direitos pela mera condição feminina, pode ser que ela deseje ser respeitada como um homem. Talvez, por escutar de maneira simplificada que meninos são meninos porque têm pênis, poderia acontecer um desejo de ter pênis, como Freud sugere (FREUD, 2006, p. 184).

Parece que, se existe numa mulher algum desejo de ter pênis, este desejo está muito mais relacionado às consequências práticas de se ter um pênis. Visto que, no momento do nascimento, a presença do pênis é o fator que identifica o bebê como masculino, pode ser que tenha sido estabelecida em algum momento uma relação forte entre “ter pênis” e “ser homem”, tendo como consequência uma cultura de falocentrismo. Afinal, ser homem não se resume a ter pênis: o homem é um ser com uma série de características, mas a teoria freudiana sugere que as mulheres tenham um complexo de castração por não ter pênis, sendo que o corpo feminino possui várias peculiaridades. 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. Para Simone de Beauvoir a noção abstrata do orgulho da virilidade é atribuída ao pênis pelos que cercam a criança de sexo masculino, inclusive as mães (BEAUVOIR, 1967, p.14).

Esse sentimento, portanto, é construído culturalmente com intenção de compensá-lo pela exigência que lhe é feita; ele seria então superior por ter um órgão que os distingue das supostamente frágeis mulheres. Esse valor simbólico pode explicar a angústia masculina diante do tamanho do pênis. Afinal, se o pênis representa um objeto de poder, é legítimo pensar que quanto maior, mais poder ele representa. Assim, falocentrismo parece ser uma consequência, e não uma causa da ideologia misógina. Nesse mesmo sentido, a rejeição ao corpo feminino é uma manifestação da misoginia estabelecida socialmente. Se é crença corrente que mulheres são inferiores, então seus corpos também são considerados inferiores. Quando se pensa a priori no homem como espécie humana, então a base de corpo humano é o masculino e o corpo feminino é uma negação desse, ou seja, um corpo “sem pênis”, e não um corpo com qualquer característica peculiar da anatomia feminina.

Freud também teorizou sobre uma suposta predisposição feminina para desenvolver neuroses, em particular, a histeria. Em sua teoria, ele responsabilizava a anatomia do sexo feminino e as peculiaridades da sexualidade feminina:

Quando a mulher transfere a excitabilidade erógena do clitóris para a vagina, ela muda a zona dominante para sua atividade sexual posterior, ao passo que o homem conserva a dele desde a infância. Nessa mudança da zona erógena dominante, assim como na onda de recalçamento da puberdade, que elimina, por assim dizer, a masculinidade infantil, residem os principais determinantes da propensão das mulheres para a neurose, especialmente a histeria. Esses determinantes, portanto, estão intimamente relacionados com a natureza da feminilidade (FREUD, 2006, p. 209).

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". Segundo Nunes, Catonné via a histeria como uma doença da opressão da mulher (NUNES, 1999, p.108-109). Nunes complementa:

Nessa linha de pensamento, acredito que a histérica foi também a figura emblemática da mulher que tentava reagir a essa opressão. A meu ver, os discursos médicos sobre a histeria parecem apontar para a existência de uma feminilidade rebelde e por isso perigosa. A histeria é a demonstração mais viva do quanto a sexualidade da mulher, com seus "excessos", poderia significar um entrave ao projeto de ordenação política da sociedade burguesa. (NUNES, 1999, p.109)

Foucault, por sua vez, definiu o processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado e declarado como saturado de sexualidade de “histerização do corpo da mulher” (FOUCAULT, 1977, p.99).

Pensar na rejeição dirigida contra o corpo feminino é importante para se entender processos misóginos. Num primeiro momento pode parecer que o corpo feminino é entendido como “mais atraente” por ser mais explorado visualmente pela mídia. Entretanto, considerando a tendência a um certo “culto” ao pênis anteriormente mencionada, é possível entender que essa exploração do corpo feminino constitui na verdade um sistemático ritual de desprezo.

Segundo a análise que Butler faz da obra de Beauvoir, o sexo feminino está restrito ao corpo, sendo considerado um "outro" num contexto em que o sexo masculino já é um sujeito existente e descorporificado:

Para Beauvoir, o 'sujeito', na analítica existencial da misoginia, é sempre já masculino, fundido com o universal, diferenciando-se de um 'Outro' feminino que está fora das normas universalizantes que constituem a condição de pessoa, inexoravelmente 'particular', corporificado e condenado à imanência. Embora veja-se frequentemente em Beauvoir uma defensora do direito de as mulheres se tornarem de fato sujeitos existenciais, e portanto, de serem incluídas nos termos de uma universalidade abstrata, sua posição também implica uma crítica fundamental à própria descorporificação do sujeito epistemológico masculino abstrato. Esse sujeito é abstrato na medida em que repudia sua corporificação socialmente marcada e em que, além disso, projeta essa corporificação renegada e desacreditada na esfera feminina, renomeando efetivamente o corpo como feminino. Essa associação do corpo com o feminino funciona por relações mágicas de reciprocidade, mediante as quais o sexo feminino torna-se restrito a seu corpo, e o corpo masculino, plenamente renegado, torna-se, paradoxalmente, o instrumento incorpóreo de uma liberdade ostensivamente radical. A análise de Beauvoir levanta implicitamente a questão: mediante que ato de negação e renegação posa o masculino como uma universalidade descorporificada e é o feminino construído como uma corporalidade negada? A dialética do senhor e do escravo, aqui plenamente reformulada nos termos não recíprocos da assimetria de gênero, prefigura o que Irigaray descrevia mais tarde como a economia significante masculina, a qual inclui tanto o sujeito existencial como o seu Outro (BUTLER, 2013, p.31).

Johnson já mencionou a questão da autorrejeição do corpo feminino em sua definição de misoginia. O processo de desprezo do corpo feminino se engendra de maneira sutil, num sistema de utilização dos corpos que se encaixam nos padrões de beleza definidos socialmente como um tipo de exemplo social a ser seguido por todas as mulheres. No entanto, esses corpos supostamente perfeitos aparecem em representações misóginas em vários tipos de produtos culturais.

Estipulando inatingíveis padrões de beleza, cria-se uma lógica na qual a maioria das mulheres se esforça para agradar aos homens (acreditando que estão agradando a si mesmas) investindo recursos financeiros e tempo, que poderiam ser empregados em outras atividades mais gratificantes, ou até mesmo investidos a fim de

se obter mais recursos. Dessa forma, se atinge um controle do comportamento feminino, ao mesmo tempo em que se limita as possibilidades de crescimento das mulheres, ratificando assim quais os grupos são detentores de poder, pois, como afirma Wolf:

A ‘beleza’ é um sistema monetário semelhante ao padrão ouro. Como qualquer sistema, ele é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino.

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. (WOLF, 1992, p.15)

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. Essa cobrança é tão presente que a esmagadora maioria entre as vítimas de transtornos alimentares são meninas ou mulheres. Em entrevista concedida ao médico Dráusio Varella, o psiquiatra Táki Cordás aborda esse assunto. Quando Varella pergunta a ele se os transtornos alimentares anorexia e bulimia também atingem homens, recebe a seguinte resposta:

Acontece, mas é raro. Em torno de 90% a 95% dos casos ocorrem com mulheres. No Ambulim, serviço que mantemos no Hospital das Clínicas e que completou 10 anos em 2002, mais de 700 pessoas já foram atendidas e posso garantir que o número de homens não chega a dez. Nos Estados Unidos, parece que esse número se situa entre 10% e 15%, mas sabe-se que, nas clínicas privadas, o número de crianças e adolescentes tem crescido bastante ultimamente ([ANOREXIA NERVOSA E BULIMIA](#)).

Considerando a existência da gíria “comer” significando o intercurso sexual (em especial do homem com relação à mulher), parece existir uma ligação cultural entre o apetite sexual e a fome, o que se torna ainda mais evidente quando se verifica a existência de um controle tanto sobre a sexualidade feminina quanto sobre a

alimentação feminina. Dentro desse contexto, os prazeres são interditados às mulheres para que obtenham aceitação, seja através da aparência, seja através do caráter.

Os meninos são estimulados desde a infância a viverem sua sexualidade, se não pelos pais e familiares, por seus amigos. A masturbação masculina é mais aceita socialmente. Ver um adolescente entrando no banheiro com uma revista de mulheres nuas não é tão chocante, podendo até ser, dependendo do contexto, engraçado. Sendo assim, a masturbação, uma das primeiras formas de contato com a própria sexualidade, não constitui um tabu para os homens. Isso permite uma liberdade muito maior para a obtenção de prazer sexual.

Sílvia Nunes, psicanalista e historiadora da psicanálise na UERJ, fala ainda sobre o quanto as teorias de Freud sobre inveja do pênis e fragilidade do superego feminino respaldam o imaginário de que o sexo feminino é rebelde e perigoso. Sobre a possibilidade de uma tendência masoquista propriamente feminina, Nunes conclui:

A mulher masoquista é, a meu ver, aquela que, deparando-se com sua *feminilidade*, isto é, com a ausência de insígnias fálicas universalistas que norteiem sua vida, aceita o jogo mortífero da sujeição, colocando-se como complemento fálico de seu parceiro, tentando assim escapar ao desamparo, à dor e ao sofrimento, e tirando daí seu quinhão de prazer (NUNES, 1999, p.237, grifo da autora).

Nunes menciona a posição de Krafft-Ebing sobre as mulheres, que “sustenta que o desejo de subordinação estaria mais desenvolvido nas mulheres, devido a seu papel passivo na procriação e na organização social”. (NUNES, 1999, p. 78). As diferenças de direitos são construídas culturalmente, embora as justificativas sejam predominantemente baseadas em diferenças fisiológicas. Nunes também aponta que Comte acreditava na inferioridade natural da mulher, sendo que, para ele, as diferenças biológicas constituíam argumentos suficientes para justificar tal proposição (NUNES, 1999, p.132).

Dentro desse contexto de interdição de agressividade e liberdade para as meninas, também pode ser acrescentado o tabu do prazer sexual. Não é tão fácil para uma menina conversar sobre sexo com suas colegas. Existe um regulador social, imposto pelas próprias mulheres sobre a sexualidade umas das outras. Esse regulador se

repete em julgamentos sobre a aparência física, pois é tida como primeira obrigação fundamental feminina a posse de beleza.

6. A desqualificação do feminino

Um exemplo interessante da desqualificação do feminino pode ser encontrado nas práticas do BDSM⁴ (popularmente conhecido como sadomasoquismo), em que uma forma de se humilhar um homem consiste na feminização. No blog “Feminização no BDSM”, por exemplo, um praticante fala sobre sua experiência pessoal [*sic*]:

Sim, acho que a feminização tem tudo a ver com masoquismo, pelo menos no meu caso. Porém quando falo que tem tudo a ver, não se enganem em pensar que é por causa do salto alto não rsss, mas sim o fator psicológico. Quem acompanha o blog sabe que meu espírito já feminino, e dentro da relação de dominação/submissão o lado feminino trás alguns aspectos que não existem no mundo masculino. Explico. A humilhação é muito mais forte para nós meninas, por exemplo, chamando um homem de “Cachorro, vagabundo” isso aumenta o ego masculino, “sim, sou comedor”. Agora nós meninas não levamos por este lado não, imaginem quando alguém a chama de “vagabunda, vadia”, é algo extremamente ofensivo e vulgar e nós não gostamos disso. Imaginem agora ampliar o campo psicológico feminino, ser tratada como uma vagabunda, uma piranha, como um simples objeto sexual. Por mais que minha Dona me trate com muito carinho e me ame, ela soube levar a feminização a um ponto onde é possível utilizar essas novas “ferramentas” para o seu sadismo afetando diretamente meu masoquismo (FEMINIZAÇÃO NO BDSM).

Ou seja, para ele, a feminização está profundamente ligada a seu masoquismo por causa dos termos potencialmente ofensivos contra mulheres que podem ser usados por quem o domina, coisa que não seria possível no caso masculino, pois os mesmos termos usados com as mulheres, apenas aumentam o ego masculino por indicar uma grande variedade de parceiras sexuais. Faz sentido, pois quando um homem tenta

⁴ Bondage/domination/sadomasochism. Essa sigla deve ser entendida em grupos de duas letras. BD significa Bondage e Disciplina, o que inclui técnicas de amarrar e dominar pessoas com cordas ou correntes, causando desconforto e às vezes dor. DS significa dominação e submissão, o que não necessariamente inclui o uso da dor. Implica que a pessoa submissa obedeça às ordens da pessoa dominadora.

ofender outro, chamá-lo de mulher é bastante eficaz, conforme aponta ZANELLO, que investiga as relações entre gênero e xingamentos:

(...) no universo masculino, não é apenas desejável, mas torna-se quase uma obrigação que a prova da virilidade venha pela afirmação aberta de sua sexualidade e de seu desejo. Daí que a “essência” masculina apregoada em nossa cultura seja o homem forte, másculo, que sabe o que quer. É melhor, neste sentido, ser “galinha”, do que ser “boiola”, “viadinho”, ou qualquer outro papel que aponte para uma proximidade com aquela “outra” que é seu duplo inferior: submissa e arrogada aos preceitos de seu desejo. Para um homem, nesse sentido, o xingamento considerado mais ofensivo é aquele que aponta para uma proximidade, ou qualquer experiência que possa aproximá-lo, de ser uma simples “mulherzinha” ([ZANELLO](#), 2008, p. 2).

Nessa lógica, o homem parece se definir como “não-mulher”, dentro de uma ideologia em que feminino e masculino são opostos e que o feminino é considerado inferior e/ou ruim. Isso pode explicar uma das razões do surgimento da misoginia, pois, como afirma Goldenberg: “quando alguém se define como ‘não-outro’ ou ‘exatamente o oposto’ de um outro, isso acaba acarretando ódio por esse outro, pois ele precisa do outro para se definir, ou seja, ele não existe sem a destruição de um outro” (GOLDENBERG, 2009).

No filme *Acosado* (GODARD, 1960), o personagem Michel Poiccard reclama, durante sua fuga, de um carro supostamente vagaroso dirigido por uma mulher. Ele diz que mulheres ao volante são a covardia encarnada. A cautela supostamente excessiva ao dirigir, tida como uma característica feminina, acaba sendo um dos mais fortes argumentos do senso comum para justificar que mulheres “atrapalham” o trânsito. Acaba sendo no mínimo curioso o fato de que o seguro de automóveis costuma ser mais barato para veículos dirigidos por mulheres, conforme apontam diversas reportagens, das quais destacamos a seguinte:

Mulheres pagam seguro de carro mais barato? VERDADE. As mulheres são mais cautelosas ao volante. Segundo Rodrigo, elas pagam seguro de carro de 9 a 12% mais barato que os homens, que são responsáveis por 71% dos acidentes de trânsito ([10 MITOS E VERDADES SOBRE O SEGURO](#)).

Além disso, qualificar um veículo como “carro de mulher” é argumento corrente para aumentar seu valor. No final, toda a tendência a desqualificar a forma de dirigir feminina parece estar mais relacionada a uma valorização de características chamadas masculinas, como se expor a riscos e ostentar coragem. Uma busca em classificados de veículos irá mostrar vários anúncios com a indicação “carro de mulher” como forma de valorização, mas nunca “carro de homem”, conforme pode ser observado no exemplo retirado do site *Primeira Mão* reproduzido no anexo ([PRIMEIRA MÃO](#)). Trabalhos normalmente executados por mulheres, ao associados ao universo feminino, também recebem uma constante desqualificação, como explica a pesquisadora do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Ana Paula Simioni:

A desvalorização das artes têxteis só pode ser plenamente compreendida (e combatida) caso se perceba que suas origens residem em muitos e complexos terrenos, arenas estas essencialmente políticas. Tais suportes foram duplamente subjulgados, por um lado, por serem percebidos como "femininos", ou seja, como expressivos daquele "outro" gênero, desigual e inferior, e, por outro lado, estiveram tradicionalmente associados a trabalhos menos intelectuais do que manuais (SIMIONI, 2008, p. 22).

Mais do que isso, a discrepância recai inclusive no que se refere a mulheres desempenhando as mesmas funções que os homens no mercado de trabalho. Muito se fala sobre as conquistas femininas e a suposta condição equiparada à dos homens em diversas atividades, mas como aponta Jean-Philippe Catonné:

O triunfalismo não se justifica, porém. as feministas lúcidas constataam que a igualdade contraceptiva não foi acompanhada de uma emancipação econômica e social completa. Resumindo, a diferença global dos salários masculinos e femininos é de 1/3; todo setor que se feminiza tenda a se desvalorizar. Continua-se a opor um trabalho assalariado, primeiramente masculino, e uma atividade doméstica essencialmente feminina. (CATONNÉ, 2001, p. 84)

É interessante observar que, segundo Sílvia Nunes, Stuart Mill defendia a igualdade de salários entre os gêneros já em 1869 e, ainda hoje, essa igualdade não foi alcançada. Sílvia Nunes aponta ainda que Freud defendia que o lugar da mulher era trabalhando em casa, cuidando da família (NUNES, 1999, p. 133) e considerava absurdas as ideias de Stuart Mill, para quem a mulher deveria ter direito a voto, e o

casamento não deveria anular a vida da mulher (NUNES, 1999, p. 132). Mesmo entre as mulheres mais qualificadas, essa diferença ainda se verifica. Segundo a matéria “Mulheres com mestrado ganham menos do que homens com a mesma titulação”, da Agência Brasil:

O número de mulheres com mestrado no Brasil é maior que o número de homens com a mesma titulação. Elas representam 53,5% dos mestres no País e eles, 46,5%. No entanto, em termos de remuneração, as mulheres ganham em média R\$ 5.438,41, 28% a menos que os homens, que recebem R\$ 7.557,31. Os dados foram divulgados hoje [22/04/2013] pelo Centro de Gestão e Estudos Estratégicos (CGEE) no estudo Mestres 2012: Estudos da Demografia da Base Técnico-Científica Brasileira ([MULHERES COM MESTRADO GANHAM MENOS](#)).

Apesar de tal diferença ser reconhecida estatisticamente, existe enorme dificuldade na criação de leis para eliminá-la. Na matéria “Governo recua da ideia de sanção de projeto que iguala salários de homens e mulheres” da Agência Estado vemos que “o governo recuou da ideia de sancionar o projeto de lei que pune as empresas que pagarem salário menor para as mulheres contratadas para a mesma atividade realizada por empregados homens”. ([GOVERNO RECUA DA IDEIA](#)). Tal decisão é devida a manifestações contrárias de empresários do Brasil. Também segundo a matéria:

A informação que se tem é que empresários de todo o País reagiram contra a proposta alertando que, na contramão da ideia, poderia resultar na redução de vagas para mulheres no mercado de trabalho ([GOVERNO RECUA DA IDEIA](#)).

A argumentação do setor empresarial deixa clara a intenção de continuar pagando salário menor para mulheres. Diante da possibilidade de uma sanção para tal comportamento, o setor ameaça simplesmente não contratar mulheres.

Além de receber salários menores, mulheres também têm seu tempo livre sabotado pelas tarefas domésticas. Em pesquisa sobre a recepção da publicidade por mulheres, Laura Hastenpflug Wottrich, Mestre em Comunicação pela UFSM e Maria Cândida Noal Cassol, Graduada em Comunicação Social pela UFSM, afirmam:

Nesse momento de transição, as mulheres já adquiriram a sua independência e liberdade, porém, justamente, por não sentirem sua identidade consolidada no domínio público, elas ainda sentem-se

as responsáveis pelo lar e têm dificuldade em deixar que os homens assumam o controle das tarefas domésticas (CASSOL, WOTTRICH, 2012, p.238).

Wottrich e Cassol também argumentam que as mulheres acabam assumindo as tarefas domésticas devido a valores conservadores profundamente arraigados:

Atentamos para o fato de que as mulheres entrevistadas, apesar de um discurso predominantemente liberal, apresentam marcas de um comportamento conservador, principalmente as casadas, que parece ser instituído pelo domínio familiar ainda na infância e adolescência. Exemplo disso são as falas em que defendem a presença das mulheres no mercado de trabalho, mas, ao mesmo tempo, colocam-nas enquanto melhor capacitadas para cuidar do lar, fortalecendo a ideia de que as funções domésticas são “naturalmente” femininas. (CASSOL, WOTTRICH, 2012, p.241).

Segundo recente pesquisa feita pelo Instituto Avon no Brasil com 995 homens, 89% dos entrevistados afirmaram considerar inaceitável que a mulher não mantenha a casa em ordem, sendo que 43% concordaram com a frase "O homem pode até ajudar, mas quem deve ser responsável por cuidar da casa é a mulher", o que aponta uma forte concepção de que mulheres são responsáveis pelo serviço doméstico independentemente de suas atividades profissionais. (INSTITUTO AVON-DATA POPULAR, 2013, p.27). Na mesma pesquisa, outras condutas apontadas pelos homens como inaceitáveis nas mulheres são: "ficar bêbada" por 85%, "sair com amigos(as) sem o marido" por 69% e "usar roupas justas e decotadas" por 46%, o que aponta uma forte tendência conservadora nos homens brasileiros. (INSTITUTO AVON-DATA POPULAR, 2013, p.25).

O reconhecimento de elementos como femininos se estabelece sobre o sexismo, que se refere a ideias prontas em torno das características dos gêneros de acordo com o sexo biológico a ele relacionado. Essas diferenças são pautadas principalmente pelas diferenças fisiológicas, como afirma Bourdieu:

A diferença biológica entre os sexos, isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a divisão anatômica entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista 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, porém, por expectativas de diferenças comportamentais, pois, como afirma Johnson:

A importância social do sexo como um conjunto de categorias reside não em alguma realidade objetiva à qual a linguagem apenas dá nomes, mas que aquilo que pensamos como sexo é definido por ideias culturais (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. Johnson afirma:

O gênero é em geral definido em torno de ideias sobre traços de personalidade, masculina e feminina, e por tendências de comportamento que assumem formas opostas. Tomadas como conjuntos de traços e tendências, elas constituem a feminilidade e a masculinidade. 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).

Entretanto, essas expectativas em torno de papéis de gênero são aplicadas de maneira seletiva, de acordo com a intencionalidade de quem as cobra. A esse respeito, Johnson afirma:

Esse fato sugere que não há um papel masculino ou feminino (da mesma maneira que não há papéis de classe ou raciais distintos), mas apenas conjuntos frouxamente ligados de ideias sobre homens e mulheres, que podem ser invocados para várias finalidades, incluindo controle social e manutenção da patriarquia como sistema dominado pelo homem (JOHNSON, 1995, p.206).

O site de testes *Blogthings* oferece vários testes de personalidade em categorias como “gênero” e “apenas garotas”. As perguntas desses testes (e as respectivas conclusões obtidas neles) são um reflexo de crenças arraigadas na sociedade ocidental, já que o site é dos Estados Unidos. Entre as características apontadas como femininas estão o medo diante de coisas que não oferecem perigo real e a vontade de chorar sem razão aparente, o que atribui às mulheres um aspecto de medrosas, sentimentais e frágeis. Entretanto, o principal aspecto salientado na verificação de características femininas é a vaidade e todas suas consequências, tais como especial prazer em comprar

roupas e cosméticos e elevada exigência de perfeição com relação ao próprio corpo. No teste “Você é feminina ou masculina?”, por exemplo, há itens como: "Você adora fazer compras" e "Fofocar sobre celebridades e amigos é um jeito divertido de passar o tempo". As respostas a serem escolhidas são: sempre, frequentemente, às vezes, raramente e nunca. Quanto mais respostas "sempre" ou "frequentemente" a pessoa escolher, mais próxima de feminina, ela será considerada. Optando por "raramente" ou "nunca", a pessoa será considerada mais masculina. (BLOGTHINGS).

Em vários portais de notícias, o sexismo fica evidente nas sessões supostamente de interesse feminino. No portal *IG*, a sessão *delas* é composta por: Amor e Sexo (Orgasmo e Sexo oral), Beleza (Antes e Depois, Cabelos, Corpo, Dicas, Guia de Beleza, Maquiagem, Pele, Produtos e Unhas), Casa (Arquitetura, Decoração, Jardinagem, Serviços), Comportamento (Separação e Divórcio e Trabalho), Filhos (Gravidez Semana a Semana, Guia do Bebê, 100 Brincadeiras, Educação dos Filhos), Horóscopo, Noivas (Cerimônia e Festa, Maquiagem e Cabelo, Vestido e Acessórios). (DELAS). O portal *Terra* tem na sessão *mulher* os seguintes itens: "Amor e Sexo", "Carreira", "Comportamento", "Diário Feminino", "Noivas", "WRun" (Revista sobre corrida feminina), "Vida de Mãe" e Mais Mulher (Casamento e lista de casamento). (MULHER). No portal de notícias *UOL - O melhor conteúdo*, a sessão intitulada *UOL Mulher* contém os seguintes itens: Beleza, Casa e Decoração, Casamento, Comportamento, Dieta e Boa Forma, Gravidez e Filhos, Horóscopo, Moda e Verão. Sendo assim, os responsáveis pelo conteúdo do site acreditam que esses assuntos sejam de maior interesse do público feminino. (UOL MULHER).

A vaidade está presente de alguma forma nos itens beleza, dieta e boa forma, moda e verão. Casa e decoração também envolve preocupação com estética, além de implicar uma certa responsabilidade feminina no que se refere ao cuidado do lar. Na mídia em geral, vaidade e casamento parecem ser vistos como os maiores interesses femininos. Nota-se então, que a vaidade já é uma característica esperada das mulheres (e portanto tratada como um aspecto frívolo), mas também imposta socialmente através da educação, tanto de crianças quanto de mulheres adultas. É possível perceber que cada

sociedade tem uma ideia particular do que é uma mulher, e essa ideia vai sendo transmitida e ensinada. A esse respeito, Beauvoir afirma:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. 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. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro (BEAUVOIR, 1967, p.9).

No caso da sociedade brasileira, a sexualidade feminina ainda é entendida como subordinada à sexualidade masculina. As mulheres são muitas vezes constituídas socialmente através do casamento, sendo que a palavra "mulher" tem, inclusive, a mesma semântica que "esposa". Cynthia Semíramis, Bacharel, Mestre e Doutoranda em Direito na UFMG com pesquisas sobre Direito das mulheres e história dos direitos das mulheres afirma:

Na sociedade brasileira, as meninas são treinadas desde a infância em um modelo de feminilidade bastante restrito: devem ser bonitas, sem opiniões fortes, de comportamento (inclusive sexual) discreto quando em público e, privadamente, voltado à satisfação do namorado. O prestígio social ocorre por meio do casamento e, em menor medida, da maternidade; portanto, uma mulher que não atenda aos requisitos desse modelo de feminilidade sofrerá pressão para se enquadrar, chegando ao ponto de ser incentivada a sacrificar sua integridade física e psicológica em nome da manutenção do casamento e da família. Nesse tipo de sociedade, os feminicídios ocorrem especialmente em relação à vida familiar e aos relacionamentos afetivos, principalmente quando a mulher não deseja prosseguir com o relacionamento ou deseja ter vida profissional e financeira independente do marido (SEMÍRAMIS, 2011).

A marcante divisão sexual de atividades começa na infância, impondo preferências e condicionando assim o aprendizado de gênero. Logo cedo, as meninas são apresentadas às tarefas domésticas e à maternidade através de bonecas e utensílios de cozinha. Enquanto isso, os meninos começam a ter contato com símbolos de poder e liberdade, como carrinhos e bolas para brincadeiras na área externa. Segundo Vieira:

Naturalmente, cada família tem regras e valores próprios. De qualquer modo, é comum na pedagogia familiar do Ocidente que as meninas, ainda no berçário, ganhem brinquinhos e vestes cor-de-rosa e que recebam um pequeno laço de fita nos cabelos logo após o primeiro banho. Assim, daquele momento em diante, instala-se na

vida daquela pequena mulher o início do aprendizado dos rituais de beleza que deverá fazer parte de sua identidade feminina durante toda a sua vida (VIEIRA, 2005, p.224-225).

É comum ouvir que mulheres não devem fazer sexo antes do namoro ser oficializado, pois “vai que o homem só quer isso”. Através dessa afirmação, é possível considerar a existência de uma tendência para que as mulheres vejam sexo como moeda de troca, como um prêmio a ser entregue para o homem que aceitar um comprometimento. Segundo essa mentalidade, parece existir uma fantasia de que homens usam amor para conseguir satisfação sexual e mulheres usam sexo para conseguir relacionamentos oficiais. Dentro duma concepção em que, se um homem está solteiro é por opção, mas se a mulher está solteira é porque ninguém a quis, parece ser condição indispensável para a felicidade feminina um casamento. E, acreditando nisso, pode fazer sentido que alguém faça qualquer sacrifício para atingir esse objetivo. O que não exclui de forma alguma a responsabilidade dos homens em evitar uma gravidez indesejada. Contudo aí, mais uma vez, existe uma crença popular de que a mulher engravida “de propósito”, como se o homem não tivesse chance de se defender. Talvez isso tenha alguma relação com a ideia de paralelo entre esperma e tesouro, comum no início do século XX. Segundo Dijkstra:

Ninguém familiarizado com gírias contemporâneas precisa ser lembrado da contínua difusão de referências depreciativas à ‘boceta’ da mulher, uma constante referência misógina à perigosa ‘rouba-joias’, com a capacidade de receber e acumular que ela apresentava para os homens da virada do século. (DIJKSTRA, 1998, p.109)

A desqualificação do que é entendido como feminino se estende a produtos culturais que agradam meninas e mulheres. Produções dirigidas ao público feminino, principalmente adolescente, costumam receber uma severa rejeição por parte de públicos mais elitizados, sendo tratadas como “inferiores”. As séries de livros *Crepúsculo* (MEYER, 2005) e *Cinquenta Tons de Cinza* (JAMES, 2011) têm enfrentado esse problema.

Profissionais que atuam em produções direcionadas a jovens mulheres costumam enfrentar uma severa rejeição devido ao ódio por grupos de fãs femininas, os

chamados “female fandoms”, em inglês. Os atores Jamie Campbell Bower e Kevin Zegers e a atriz Lily Collins comentaram o assunto numa entrevista, pois experimentaram esse “ódio” ao trabalhar na adaptação cinematográfica do livro *Cidade dos Ossos* (CLARE, 2007), primeiro volume da série *Instrumentos Mortais*, que agrada mulheres jovens. Essa questão é, portanto, de conhecimento de profissionais que atuam na área de produtos culturais dirigidos a mulheres. (WATCH: ‘THE MORTAL INSTRUMENTS’ CAST DEFENDS FEMALE FANDOMS, 2013)

Também precisamos mencionar que o gênero feminino é sub-representado no cinema. Segundo pesquisa feita com 500 filmes de 2007 a 2012 pela escola *New York Film Academy*, apenas 30,8% dos personagens com fala nos filmes analisados são mulheres, sendo que apenas 10,7% deles apresentaram um elenco balanceado no qual a metade é composta por mulheres. (GENDER INEQUALITY IN FILM, 2013). Ainda segundo *New York Film Academy*:

À luz do recorde na abertura do filme de ação com protagonista feminina *Jogos Vorazes: Em Chamas* no fim de semana passado, o New York Film Academy decidiu dar uma olhada mais atenta nas mulheres no cinema e em quais, se for o caso, os avanços que as mulheres estão fazendo. Depois de analisar os dados, fica claro que Hollywood continua presa em seu viés de gênero. Claro, nem tudo é notícia aviltante, e há uma série de cineastas mulheres, personagens e talentos emergentes desafiando o status quo. Além disso, na esfera independente, as mulheres representavam cerca de metade dos diretores no Sundance Film Festival deste ano, mas ainda lutam quando se trata de filmes que receberam um grande lançamento. ([GENDER INEQUALITY IN FILM](#), 2013)

É possível que profissionais da área desejem evitar uma desqualificação de filmes, visto que estão cientes do fenômeno do ódio por filmes que agradam meninas e mulheres. Mas é importante apontar que, ainda segundo a pesquisa supracitada, foi observado um aumento de 10,6% nos personagens femininos em filmes dirigidos por mulheres, e 8,7% de aumento quando há pelo menos uma roteirista, o que pode sugerir que a predominância de homens da produção de filmes seja um dos fatores que contribui para esse desequilíbrio.

O projeto *Teste Bechdel* é baseado numa tira de quadrinhos da cartunista estadunidense Alison Bechdel. Uma de suas personagens percebia a sub-representação

do gênero feminino no cinema, então estabelecia três regras para assistir a um filme. Como elas raramente eram satisfeitas, a personagem encontrava bastante dificuldade para ver filmes.

Teste Bechdel:

1. Há pelo menos duas mulheres com nome
2. Elas conversam entre si
3. Sobre algo que não seja homem ([BECHDEL TEST MOVIE LIST](#))

É interessante observar que, apesar de conter poucos requisitos, um teste bastante simples deixa claro o quanto o cinema representa homens. Como afirma Lola Aronovich, autora do blog feminista *Escreva, Lola, escreva*:

O *Bechdel Test* nos faz pensar em como é absurdo que a forma de arte e entretenimento que atrai mais gente na atualidade seja tão excludente com as mulheres, e como a indústria que é Hollywood praticamente só tem homens na direção, produção e roteiro de uma obra, o que deve influenciar a falta de representatividade feminina (ARONOVICH, 2011).

Não é só a questão do quanto as mulheres aparecem, mas também de como elas aparecem. Segundo dados de uma pesquisa do Instituto Geena Davis, em filmes, é bastante frequente a representação da mulher como casada ou num relacionamento monogâmico. Além disso, o papel de mãe aparece para mulheres com mais frequência do que aparece o papel de pai para homens. É interessante observar que essa disparidade é mais presente em filmes de classificação indicativa livre, e vai caindo em filmes para adultos. Esse fato pode indicar uma tendência a se tentar educar crianças e adolescentes sobre o papel esperado das mulheres. Como argumenta o seguinte trecho de uma pesquisa encomendada pelo Instituto Geena Davis:

Examinando mais de 4.000 personagens em 400 filmes G, PG, PG-13, R, os nossos dados revelam que dois tipos de mulheres são mais frequentes em filmes: a tradicional e a hipersexual. Tradicionalidade apareceu em função do estado relacional e parental da personagem. As mulheres são mais propensas que os homens a serem descritas como mães (52,2% vs 40,4%) e em um relacionamento comprometido (59,9% vs 47,4%) em filmes. Curiosamente, a classificação teve uma influência sobre essas

distribuições. Em filmes G e PG, as mulheres foram mais propensas a serem mostradas tendo filhos do que homens. Uma tendência semelhante é observada para o estado relacional em filmes G, PG e PG-13. Não foram observadas diferenças de gênero na condição de pais ou estado relacional em filmes de classificação R, no entanto. Mais da metade das personagens crianças femininas vistas em conteúdo de filme são retratadas na forma de cuidadoras estereotipadas. (COOK; SMITH, 2008, p.3).

Mulheres e meninas também tendem a aparecer com roupas que exibem zonas erotizadas do corpo, sendo que esses corpos são irrealmente magros. Aparece então um violento desprezo pelo corpo feminino, que é predominantemente representado como um objeto sexual, ou como uma forma delgada que ocupa pouco espaço e nem comportaria os órgãos vitais necessários para que uma pessoa seja viva. Simbolicamente, é como se o corpo feminino não tivesse lugar. Na mesma pesquisa do Instituto Geena Davis, essa questão é abordada:

Mulheres tiveram mais de cinco vezes mais probabilidade do que homens de serem mostradas em roupas sexualmente reveladoras, o que foi definido como traje que realça, exagera, ou chama a atenção para qualquer parte do corpo do pescoço aos joelhos. Vestimenta sedutora foi muitas vezes utilizada em meninas ou mulheres com um ideal de magreza distorcida. Quase um quarto das mulheres em filmes tinham cinturas particularmente finas, deixando pouco espaço para um útero ou quaisquer outros órgãos internos. No entanto, apenas 8% dos homens foram apresentados com uma barriga tão comparativamente disforme. Completando estes resultados, as mulheres tiveram quase três vezes maior probabilidade que homens (10,6% vs 3,4%) de serem mostradas com uma imagem fina (e no caso das mulheres, uma forma de ampulheta). Nenhuma diferença surgiu para o tamanho no peito (masculino = 14,8%, do sexo feminino = 15,2%) (COOK; SMITH, 2008, p.3).

A atriz Geena Davis, fundadora do *Geena Davis Institute on Gender in Media*, possui vasta experiência na luta contra estereótipos femininos negativos na mídia. Num discurso no *The Women's Foundation of Colorado*, ela falou sobre o quanto a desigualdade de gênero está profundamente entranhada: "Davis apontou com humor, intercalando piadas e anedotas engraçadas com estatísticas preocupantes sobre meninas e mulheres na sociedade para conduzir a questão de que 'as desigualdades de gênero

estão profundamente arraigadas' em nossa sociedade" (GEENA DAVIS: "GENDER INEQUALITIES ARE DEEPLY ENTRENCHED", 2012)

Da mesma forma que a misoginia não é normalmente entendida como um problema, a sub-representação do gênero feminino simplesmente não é notada. A atriz também ressalta em entrevista que a questão de gênero praticamente não mudou desde 1946: "Ela disse que a relação entre personagens masculinos e femininos em filmes, em torno de 4 para 1 ou 5 para 1, tem continuado a mesma desde 1946, e que ela, pessoalmente, não cresceu com personagens femininos que quisesse imitar. (GEENA DAVIS: "GENDER INEQUALITIES ARE DEEPLY ENTRENCHED", 2012).

A questão da representação feminina nas histórias em quadrinhos também é preocupante. Mulheres costumam aparecer em roupas e posições que exibem zonas erotizadas do corpo. No enredo, é comum que apareçam brigando por um homem ou presas em tubos, precisando ser salvas. Outra representação bastante frequente é como vítimas de assassinatos brutais nos quais seus corpos são esquartejados, como Leal argumenta:

E agora entramos no ultimo e mais violento problema, o que a escritora de quadrinhos Gail Simone chamou de "mulheres no refrigerador", a estranha tendência de personagens femininas serem mutiladas, perderem os poderes ou serem mortas como um dispositivo de trama. O apelido para esse tropo desagradável vem de uma cena infame dos quadrinhos do Lanterna Verde (ao lado), quando Kyle Rayner encontra o corpo mutilado da namorada enfiado na geladeira (LEAL, 2012).

É importante considerar que a mídia estabelece expectativas comportamentais em torno das mulheres, pois a mídia constrói mentalidades. O que se entende culturalmente como característica feminina é veiculado, mas também construído pela mídia. Como afirma Fischer:

Aceitamos que a mídia não apenas veicula, mas também constrói discursos e produz significados, identidades e sujeitos — pressuposto que se fundamenta na articulação dos conceitos de poder, saber e sujeito feita por Michel Foucault. Trata-se, na investigação aqui proposta, de problematizar esses mesmos conceitos, a partir de

outras perspectivas teóricas voltadas para a complexificação das relações entre sujeito e cultura. Refiro-me aqui especialmente ao conceito de diferença cultural, à oposição normalidade/anormalidade e aos sentidos atribuídos culturalmente ao que seja o "feminino" (FISCHER, 2001, p.3).

A mídia tem poder. Atuando como comunicadora, a mídia transmite sua mensagem e forma opinião. O jornalismo, muitas vezes de forma parcial, transmite opiniões de grupos de comunicação. Ainda hoje, produtos culturais diversos reiteram valores através da ficção. Como afirma Johnson:

Poder é um conceito sociológico fundamental, com vários significados, em torno dos quais há grande divergência. O mais comum entre eles é a definição de Max Weber, que conceitua o poder como a capacidade de controlar indivíduos, eventos ou recursos — fazer com que aconteça aquilo que a pessoa quer, a despeito de obstáculos, resistência ou oposição. Essa definição às vezes é chamada, especialmente por feministas, como poder-sobre (power-over). Além de usado para controlar pessoas ou eventos, o poder pode ser também utilizado de maneiras mais sutis e indiretas, como a capacidade de não agir (quando um pai nega amor a um filho ou um governo nega ajuda financeira aos pobres), bem como a de moldar crenças e valores de outras pessoas através de controle sobre a mídia ou instituições educacionais (JOHNSON, 1995, p. 177).

Todas essas imagens midiáticas têm um papel na formação dos gêneros, visto que são uma construção cultural baseada no sexo biológico. Como afirma Phillips: "Construção social da subjetividade também é formada através de mensagens culturais que contextualizam as percepções" (PHILLIPS, 2000, p.36).

7. A negação e a invisibilidade da misoginia

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. Machismo e misoginia não constam como crimes no código penal brasileiro, embora racismo conste. Para o colunista do *New York Times*, Bob Herbert, “nós nos tornamos tão acostumados

a viver em uma sociedade saturada de misoginia que o tratamento bárbaro de mulheres e meninas passou a ser mais ou menos esperado” (HERBERT, 2009). A *Safernet*, associação que busca excluir material discriminatório na internet, simplesmente não menciona a questão de discriminação por gênero entre suas causas como se pode verificar em sua página, reproduzida no anexo ([SAFERNET](#)). É curioso inclusive, que mesmo não sendo criminalizada no Brasil a homofobia, ela apareça entre os conteúdos.

Atualmente, existem reações contrárias ao feminismo e até grupos organizados contra o feminismo. Os partidários dessas ideologias costumam ter afinidade com posições de direita, pois utilizam argumentos de meritocracia para impedir intervenções de justiça social. 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). O autor identifica tal fenômeno e discute os termos mais usados para se referir a ele:

Eu chamo estes grupos de ‘direitos dos homens’ e ‘direitos dos pais’ porque estas são descrições comuns e porque alguns dos grupos mesmos as usam. “Antifeminista” é também uma útil descrição para quase todos esses grupos. Outro termo é “masculinista”, popular entre direitos dos homens americanos, mas menos frequente na Austrália. Mais diretamente, forças de direitos dos homens e pais têm sido por vezes descritos como “pró-sexista” ou “movimento de homens furiosos” (FLOOD, 2004, p. 269).

Os antifeministas alegam que conquistas feministas são práticas da misandria, que seria o ódio por homens. Segundo Flood, “o termo tem aparecido entre grupos ‘masculinistas’ e de ‘direitos dos homens’ tentando reparar supostas leis discriminatórias de divórcio, violência doméstica e estupro”. (FLOOD et al., 2007, p. 442). Em relação aos “direitos dos homens”, aponta o autor:

Em geral, ‘direitos dos homens’ é uma reação antifeminista e às vezes misógina (que odeia mulheres). As análises desse movimento são erradas, suas estratégias estão mal orientadas e, por vezes prejudiciais, e, finalmente, não beneficiam aos homens. Há aspectos legítimos para questões que levantam, mas elas não serão

resolvidas envolvidas por seus planos hostis e sexistas. Reivindicações de direitos dos homens são estabelecidas na negação sistemática do poder e privilégio que muitos homens recebem e exercem. Eles ignoram o domínio dos homens através de instituições poderosas e posições (poder institucional), o poder dos homens em relacionamentos (poder interpessoal), e o apoio cultural para ideais e atitudes masculinas tradicionais, e domínio de homens na produção cultural (poder cultural) (FLOOD, 2004, p. 271).

Os masculinistas aparecem em diversas páginas de redes sociais, como o *Facebook*, por exemplo. Esses grupos difundem misoginia através de um suposto humor, mas não encontram nenhum tipo de censura na internet. Vide, como exemplo, a comunidade *Canal do Búfalo* cuja página está reproduzida no anexo ([CANAL DO BÚFALO](#)). O *Facebook* assume uma postura de não envolvimento. Embora conste nos termos de serviço da rede social que discurso de ódio não será tolerado, material misógino é constantemente veiculado nela, conforme aponta a colunista do *The Guardian*, Soraya Chemaly, especializada em temas feministas:

Os moderadores do *Facebook* lidam com exemplos reais de violência e crime todos os dias. Conteúdos “não reais” retratando estupro e o abuso físico de meninas e mulheres é frequentemente categorizado pelo *Facebook* como humor e facilmente visibilizado. Exemplos recentes incluem a fotografia de um homem carregando uma jovem desacordada com a legenda “Rohyphnol: quando os métodos de paquera tradicionais simplesmente não resolvem” e a página “Eu amo a van do estupro”. A companhia tenta encaminhar as reclamações no prazo de 72 horas, mas páginas como “Estuprando garotas porque você é corajoso pra cacete” podem permanecer por mais que um mês ([FACEBOOK'S BIG MISOGINY PROBLEM](#))⁵.

Denunciar tais materiais é inútil, resultando quase sempre numa mensagem padrão de que seus termos não foram violados, conforme aponta Lola Aronovich em seu blog “Escreva, Lola, escreva” ([A INSANIDADE DO FACEBOOK](#)). A questão é que o desprezo por mulheres não parece ser entendido como discurso de ódio dentro da

5

Vide no anexo o arquivo eletrônico ROHYPHNOL.

visão dos responsáveis pela rede social ([FACEBOOK'S BIG MISOGINY PROBLEM](#)). Esse tipo de situação motivou ativistas a mobilizarem-se em favor da atenção e controle das manifestações misóginas na rede mundial de computadores. Cerca de quarenta organizações de direitos das mulheres produziram uma carta aberta enviada para o *Facebook*, da qual reproduzimos o seguinte trecho:

Embora o *Facebook* alegue não estar envolvido com desafio a normas nem censura do discurso das pessoas, vocês têm procedimentos, termos e orientações da comunidade que são interpretados e aplicados. O *Facebook* proíbe o discurso de ódio, e seus moderadores lidam com conteúdo que é violentamente racista, homofóbico, islamofóbico e antissemita todos os dias. Sua recusa em tratar igualmente o discurso do ódio baseado em gênero marginaliza meninas e mulheres, exclui nossas experiências e preocupações, e contribui para a violência contra nós. O *Facebook* é uma enorme rede social com mais de um bilhão de usuários ao redor do mundo, o que torna seu site extremamente influente na definição de normas e comportamentos sociais e culturais ([AN OPEN LETTER TO FACEBOOK](#)).

O que esses exemplos nos sugerem é uma espécie de invisibilidade sobre as dimensões e o alcance da misoginia e suas consequências, de um modo geral. Muito mais do que uma questão restrita à forma como uma corporação específica lida com o problema (na verdade, negando sua existência ou recusando-se a vê-la), trata-se de um fenômeno que pode ser observado em diversas outras situações. Apenas para acrescentar mais um exemplo, vale lembrar a forma como foi veiculado o crime ocorrido em 2011 que ficou conhecido como “o massacre de Realengo” no qual um rapaz armado invadiu uma escola da zona oeste do Rio de Janeiro e assassinou doze estudantes adolescentes. Dificilmente encontramos referências a esse como um crime com motivações misóginas, embora as reportagens ([ATIRADOR PREFERIA MATAR MENINAS](#)) e os fatos mostrem o contrário. Sobre isso, Lola Aronovich comenta no blog “Escreva, Lola, escreva”:

Para tentar justificar a desproporção no gênero das vítimas (dez meninas e dois meninos, tod@s entre 12 e 14 anos), inventou hipóteses machistas, como que meninas sentam-se na frente da sala, ou (pasmem) correm menos rápido que meninos, e por isso foram

alvejadas. Hoje sabe-se com total clareza que Wellington queria matar garotas, consideradas por ele “seres impuros”. Ele atirava nos braços dos meninos e na cabeça das meninas. Na época não se chamou o massacre pelo nome: feminicídio, hate crime. Ué, quando pessoas são mortas por características comuns (como só matar negros, ou só matar homossexuais, ou só matar mulheres, ou só matar judeus), chamamos de crimes de ódio. Mas, mesmo um ano depois do massacre, a mídia ainda se recusa a falar em crime de ódio ou feminicídio. Por quê? ([REALENGO E A PRISÃO DOS SANCTOS](#)).

Aronovich acrescenta os dados de investigações policiais que ligam Wellington a grupos de caráter masculinista. Mais do que a motivação doentia de um misógino, entendida nos termos de senso comum que mencionamos no início, o que temos é a recusa generalizada do reconhecimento do próprio fato de se tratar de um exemplo de misoginia. O problema com que estamos lidando, portanto, não é apenas de um indivíduo e nem mesmo das condições sociais que o levaram a agir daquele modo, mas de toda uma sociedade que ignora uma manifestação de ódio dirigido especificamente a mulheres.

8. A naturalização da agressividade masculina contra a mulher

A agressividade é muitas vezes associada à 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. Um exemplo histórico dessa mentalidade está na recusa de médicos em usar o clorofórmio no trabalho de parto na segunda metade do século XIX, como aponta Nunes:

A partir de 1850, o uso do clorofórmio em cirurgias foi largamente aceito. Entretanto seu uso no trabalho de parto encontrou veemente oposição e os práticos se dividiram em advertências sobre sua utilização. Um aspecto desse debate que nos interessa frisar aqui é o lugar que os médicos deram a uma possível excitabilidade sexual que o uso do clorofórmio poderia propiciar. Relatam-se crises

espasmódicas e delírios de caráter sexual. De um lado, os defensores do uso do anestésico argumentavam que essas crises não seriam produções da droga, mas que mostravam, na verdade, uma disposição feminina para a excitação sexual. De outro, os contrários a seu uso sustentam que essa excitação seria uma contraindicação, pois o clorofórmio mostrava que a mulher podia transformar as dores do parto em sensação de coito, aproximando-se assim de uma sexualidade bruta e sem governo. Implícito nesse argumento estava o medo de que, sob o efeito da anestesia, a mulher regressasse a um estado de natureza no qual a sexualidade ficaria fora de controle. É como se esses médicos defendessem um decoro produzido pela dor e privilegiassem a castidade e o controle dessas emoções em lugar do alívio do sofrimento (NUNES, 1999, p. 86).

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 (ZANELLO, 2008). Em inglês, existe o termo *Slut Shaming*, que se refere a constranger uma mulher com termos desse tipo, que segundo o blog [SLUT SHAMING DETECTED](#), “é qualquer forma de tentar controlar a sexualidade da mulher, sua autonomia e seu corpo” Quando uma mulher se comporta de maneira diversa da esperada, o *slut shaming* é aplicado. A jornalista Carol Patrocínio opina sobre isso na matéria “[A PRÓXIMA ‘VADIA’ É VOCÊ!](#)” do portal *Yahoo Mulheres*:

Homens não sabem lidar muito bem com negativas. Sim, estou generalizando porque estou falando de uma maioria, de uma cultura em que o homem pode ter tudo o que quiser, quando quiser e aí de quem não deixar. Se você atrapalha isso, vira uma vadia ([A PRÓXIMA ‘VADIA’ É VOCÊ!](#)).

Essa agressividade porém, não se restringe a xingamentos. Na verdade, ela parece se apresentar nos mais variados âmbitos da vida social e cultural. No prefácio de *A História de O*, Jean Paulhan fala sobre a felicidade na escravidão e chama livros eróticos de perigosos. Ele diz sobre O, a personagem que se torna escrava do homem que ama:

Finalmente uma mulher que confessa! Confessa o quê? Aquilo que as mulheres em todos os tempos se proibiram (mas nunca mais do que hoje), e que os homens de todos os tempos têm lhes solicitado: que não deixem de obedecer ao seu sangue; quando nelas tudo é sexo, até mesmo o espírito. Que se deveria constantemente alimentá-las, lavá-las, maquiá-las e também lhes bater. Que tudo o que necessitam é de um bom mestre que, entretanto, desconfie da bondade delas: pois para se fazerem amar por outros, são capazes de usar toda a animação, a alegria, o natural que vem de nosso amor no momento em que o declaramos. Enfim, que se deve levar um chicote quando se vai ao seu encontro. (RÉAGE, 2009, p.12).

Essas frases de Jean Paulhan sugerem, ainda que num contexto de fantasia, que as mulheres precisam ser disciplinadas porque usam seus encantos naturais para manipular os sentimentos dos homens. Ele salienta também que as mulheres reprimem seus desejos, mas, em sua opinião, os homens desejam que elas liberem seus instintos. Ele deixa claro que mulheres precisam apanhar, embora ele admita em outro trecho que inveja as mulheres, pois são versáteis e entendem de vários assuntos.

Na publicidade, por exemplo, é muito comum o apelo fetichista à violência física e sexual contra a mulher. No site *Buzzfeed* há uma matéria ([THE VIOLENT EXPLOITATION OF WOMEN](#)) que apresenta diversos exemplos desse recurso na área de publicidade de moda, algumas das quais reproduzimos na figura a seguir.

Figura 1 – Imagens publicitárias de moda veiculadas em revistas ([THE VIOLENT EXPLOITATION OF WOMEN](#))

Cenas de estupro, abuso sexual, agressão física, mutilação, objetificação, entre outras formas de violência física ou simbólica são sistematicamente empregadas como recurso de comunicação até mesmo em situações de completa gratuidade, nas quais a relação de contexto é completamente desconexa. Segundo Flood:

Prestando atenção à grande mídia, estudos experimentais entre jovens adultos verificaram que homens e mulheres expostos a conteúdo sexualizado ou que objetifica são mais propensos a aceitar mitos sobre estupro, com apoio a violência e crenças (FLOOD, 2009, p. 393).

Sobre pinturas de nus femininos contribuindo para a racionalização da agressão contra mulheres, Dijkstra afirma: “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, como está implícito na segunda e na terceira imagem do exemplo acima. Para Dijkstra:

Era então perfeitamente correto forçar uma mulher. Ela não conseguiria evitar sua inicial resistência aos avanços de um homem, afinal, considerando sua falta de conhecimento sobre assuntos sexuais. Mas logo que fosse iniciada, mesmo que fosse a força, sua própria natureza, seu desejo de realização, a levaria a ansiar por seu mestre com grande intensidade (DIJKSTRA, 1988, p.103).

Ao mesmo tempo, parece existir uma valorização da ideia de que, diante da negação feminina, há aumento da excitação sexual, como propõe Freud:

O reforço das inibições sexuais criado por esse recalçamento da puberdade na mulher fornece então um estímulo à libido do homem, e obriga a um aumento de sua atividade; com essa intensificação da libido aumenta também a supervalorização sexual, que só aparece plenamente diante da mulher que recusa, que renega sua sexualidade (FREUD, 2006, p. 209).

O mercado de fotografias e filmes pornográficos, predominantemente direcionados para o público masculino, explora bastante um teor agressivo nas manifestações sexuais masculinas, especialmente em relação às mulheres. Segundo Flood, “a maioria mostra sexo de formas irreais e negligencia intimidade e romance; a maior parte da pornografia é machista, e uma parte dela está estabelecida na erotização da violência” (FLOOD, 2009, p. 393). O autor argumenta também que a exposição a pornografia pode levar os homens a cometerem violência sexual:

Talvez o impacto mais preocupante da pornografia em crianças e jovens seja a influência na violência sexual. Uma vasta gama de estudos sobre os efeitos da pornografia foram realizados entre jovens de 18 a 25, bem como em populações mais velhas. Nesses estudos, foram identificadas evidências consistentes e confiáveis de que exposição à pornografia está relacionada à agressão sexual masculina contra as mulheres. Essa associação é mais forte para a pornografia violenta e ainda confiável para pornografia não-violenta, particularmente por usuários frequentes” (FLOOD, 2009, p. 392).

Para Jensen, “podemos identificar pornografia como um importante fator no abuso sexual e misoginia em geral” (JENSEN, 2004, p. 247). Existem diversos segmentos, mas, via de regra, as mulheres são apresentadas em posições de submissão, exibindo seus corpos em detalhes. A penetração muitas vezes é apresentada com um

ritmo excessivamente rápido, com um vigor exagerado para uma relação sexual real, podendo ser encarado como agressivo. A respeito disso, comenta Flood:

Em estudos sobre o uso da pornografia na vida cotidiana, homens que são usuários de pornografia com alta frequência, e homens que gostam de pornografia ‘hardcore’, violenta ou com estupro são mais propensos do que outros para declarar que estuprariam ou assediariam sexualmente uma mulher se soubessem que poderiam se eximir das consequências. E eles são mais propensos a realmente perpetrar coerção sexual e agressão (FLOOD, 2009, p. 392).

David S. Wells, editor da revista masculina de conteúdo pornográfico *Elite*, declarou no documentário [Not a Love Story: A Film About Pornography](#) (KLEIN, 1981) que o conteúdo das revistas pornográficas foi ficando mais explícito e agressivo ao longo dos anos, e que ele relaciona isso à emancipação feminina. Ele declara ainda que, segundo pesquisas, a imagem mais excitante para o público alvo de sua revista é uma mulher ajoelhada fazendo sexo oral num homem, em posição de submissão, pois essa imagem permite aos homens fantasiar que dominam mulheres. Em suas palavras: “Homens não querem ser iguais a mulheres”. A lógica do material pornográfico parece atender apenas ao desejo masculino. Ao mesmo tempo, segundo Susan Giffin, no mesmo documentário, a pornografia representa um silêncio das mulheres. (KLEIN, 1981).

Estupro é uma temática constante em pornografia, tendo inclusive um segmento próprio. São comuns filmes nos quais a mulher interpreta uma vítima que deve ficar calada sob ameaças de armas de fogo ou facas. No documentário, o psicólogo Edward Donnerstein considera que a constante exposição a esse tipo de material leva a uma dessensibilização do indivíduo, chegando ao ponto em que não se encara mais estupro como algo sério. (KLEIN, 1981).

9. A cultura da violência contra a mulher

A violência contra a mulher é tolerada socialmente até mesmo nos países ditos desenvolvidos. O portal do governo britânico, que disponibiliza publicamente uma

quantidade expressiva de documentos oficiais, apresenta um levantamento preliminar realizado em 2009, por via telefônica, na Inglaterra e no País de Gales, no qual se questiona a respeito da responsabilização da vítima mulher em caso de violência sexual⁶. A tabela final, com os resultados resumidos, apresenta os seguintes dados:

Tabela 1 – Dados apresentados em um levantamento do governo britânico sobre violência contra a mulher (REINO UNIDO, 2009).

TABELA RESUMIDA. Você diria que uma mulher DEVERIA SER responsabilizada, deveria ser PARCIALMENTE responsabilizada ou NUNCA deveria ser responsabilizada caso ela seja sexualmente agredida ou estuprada nas circunstâncias a seguir?

Inglaterra e País de Gales	Deveria ser responsabilizada	Deveria ser parcialmente responsabilizada	Nunca deveria ser responsabilizada
	%	%	%
A. Se ela está bêbada	11	25	62
B. Se ela sai em público vestindo roupas sexys ou reveladoras	6	20	72
C. Se ela não diz claramente NÃO ao homem	10	39	48
D. Se ela está usando drogas	15	27	56
E. Se ela estava flertando intensamente com o homem momentos antes	10	33	55
F. Se ela está caminhando sozinha à noite	4	10	84
G. Se ela trabalha como prostituta	17	30	52

Embora se trate apenas de um levantamento preliminar, é possível observar claras tendências de culpabilização das vítimas de agressão. Observemos, por exemplo, que o simples uso de roupas consideradas sexy ou reveladoras praticamente dobra a porcentagem de pessoas que acreditam que a mulher deva ser total ou parcialmente responsabilizada pela violência. E mesmo em uma circunstância absolutamente neutra, como sair sozinha à noite, há uma significativa porcentagem de pessoas que defendem a responsabilização da mulher, total ou parcial, por violências eventualmente sofridas. Também é curioso notar que nas circunstâncias em que a mulher demonstra algum

⁶ O documento completo encontra-se no anexo em formato digital, sob o nome [VIOLENCE AGAINST WOMEN](#).

interesse ou simplesmente não é explícita nas negativas, para mais da metade dos entrevistados, isso dá ao homem o direito de agressão, ou pelo menos atenua sua culpa. Aparentemente, para essas pessoas, há a crença que existam situações em que a mulher tem o dever de se sujeitar sexualmente ao homem.

Um outro exemplo da cultura da violência sexual contra a mulher existente mesmo nos países desenvolvidos é apresentado em documentos oficiais do Departamento de Defesa dos EUA, que apontam que mais de 70% das aspirantes das academias militares norte-americanas, em todas as forças, reportaram agressões sexuais recorrentes por parte de seus companheiros ou superiores de corporação ([UNITED STATES OF AMERICA](#), 2005, p. 3).

A Entidade das Nações Unidas para Igualdade de Gênero e Empoderamento das Mulheres (UN Women) em sua campanha denominada UNiTE – para Acabar com a Violência contra as Mulheres possui uma plataforma de mobilização social denominada Say NO (<http://saynotoviolence.org>) na qual são apresentados alguns dados relativos à violência contra a mulher:

Femicídio — o assassinato de mulheres porque são mulheres

- Nos Estados Unidos, um terço das mulheres assassinadas anualmente são mortas por seus parceiros íntimos.
- Na África do Sul uma mulher é morta a cada 6 horas por um parceiro íntimo.
- Na Índia, 22 mulheres foram mortas a cada dia por questões relativas a dote em 2007.
- Na Guatemala, duas mulheres são assassinadas, em média, a cada dia. ([SAY NO UNITE TO END VIOLENCE AGAINST WOMEN](#))

O termo femicídio tem sido empregado como forma de caracterizar crimes contra a mulher com motivação de específica de gênero, ou seja, aqueles cuja causa primordial tenha sido o fato de a vítima ser uma mulher, ou, como explicam Meneghel e Hirakata (2011, p. 565):

Os homicídios decorrentes de conflitos de gênero têm sido denominados femicídios, termo de cunho político e legal para se referir a esse tipo de morte. O termo [...] corresponde a qualquer manifestação ou exercício de relações desiguais de poder entre homens e mulheres que culmina com a morte de uma ou várias mulheres pela própria condição de ser mulher. Esse tipo de crime pode ocorrer em diversas situações, incluindo mortes perpetradas por parceiro íntimo com ou sem violência sexual, crimes seriais, violência sexual seguida de morte, femicídios associados ou relacionados à morte ou extermínio de outra pessoa.

Geralmente, tais crimes acontecem quando um homem se sente humilhado pela rejeição de sua parceira e decide assassiná-la como vingança. Esse ato de ódio, praticado em nome de um suposto amor, envolve um conceito no qual a mulher é vista como propriedade do homem, sem direito de escolha. O Brasil, segundo a Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República, ocupa a sétima posição mundial no homicídio de mulheres, que tem se intensificado ao longo do tempo:

Entre os anos de 1980 e 2010, mais de 92 mil mulheres foram mortas violentamente, sendo 43,7 mil só na última década. O Brasil ocupa a sétima posição em homicídios de mulheres entre os países ([BRASIL](#), 2013).

A análise estatística de Stela Meneghel e Vania Hirakata, a partir de dados sociodemográficos, dá uma dimensão do problema no país. As autoras constataam que nos centro urbanos mais desenvolvidos do país a prevalência desse tipo de crime tem se intensificado e, com base nos dados, explicam esse fenômeno como uma reação à crescente participação da mulher no mercado de trabalho:

A entrada maciça das mulheres na força de trabalho formal possibilita que muitas alcancem sua independência econômica. Essa situação é potencialmente geradora de conflitos, já que os homens, ao perderem o papel de provedor e de chefe de família, muitas vezes reagem de modo agressivo, e isso pode aumentar o número de situações de violência entre os gêneros, inclusive os casos fatais. Uma das expressões dessa mudança nos papéis aparece no aumento do número de famílias em que a mulher está no mercado de trabalho e o companheiro, desempregado. Homens desempregados podem usar a violência contras as mulheres para impor autoridade, e o desemprego masculino torna-se um dos maiores fatores de risco para o femicídio (MENEGHEL; HIRAKATA, 2011, p. 569).

Ao se considerar agressões que não chegam ao óbito da vítima, de acordo com dados do SUS (Sistema Único de Saúde) apresentados pela Agência Brasil o número de atendimentos relativos a agressões é 2,5 maior para mulheres do que para homens, na mesma faixa etária entre 20 e 59 anos ([SUS ATENDE 2,5 VEZES MAIS MULHERES](#)), o que é um indício da violência sistemática sofrida pelas mulheres.

Esses e outros inúmeros exemplos nos mostram a dimensão da violência e da agressividade dirigidas à mulher, nos mais diversos âmbitos, desde aqueles mais visíveis e, muitas vezes tratados como algo não ligado a gênero, como o assassinato de mulheres, até os mais sutis como a publicidade e outros produtos culturais, chegando inclusive a uma fetichização da violência contra a mulher, assumida em termos de normalidade. Essa expressão agressiva aparece muito frequentemente como um aspecto natural, e não como um dado cultural e histórico, do gênero masculino. Esse é construído em contraposição ao feminino, que é retratado como frágil, naturalmente submisso e frequentemente responsável pelas agressões a ele dirigidos.

Tratar o desprezo pelo feminino como algo natural acarreta uma convicção de que o feminino é realmente inferior ou perigoso. Esse processo social cria um círculo vicioso cruel que mantém a opressão às mulheres e até a justifica, tudo camuflado sob um véu de "normalidade". Então a defesa dos direitos das mulheres acaba sendo entendida como uma tentativa de vitimização, pois não haveria razão para reivindicações uma vez que legalmente a igualdade de gêneros já foi estabelecida. Práticas sexistas seguem acontecendo sob a justificativa de que “homens e mulheres são diferentes mesmo”. Crimes de ódio contra mulheres são tratados como crimes comuns. Assédio verbal é tratado como “cantada”, uma reação normal dos homens diante duma mulher atraente. A palavra de uma mulher é recebida com reservas quando ela denuncia violência sexual: a chamada “história mal contada”. Homens que agredem fisicamente suas companheiras alegam que foram “provocados”. A ausência de mulheres em cargos de poder, tanto na política como em empresas, é entendida como uma mera coincidência ditada pela meritocracia. E, finalmente, a forma como a mulher é representada em produtos culturais não é questionada pela maior parte do público.

II - AS VAMPIRAS E A LIBERDADE SEXUAL: DESEJOS E PUNIÇÕES

1. Introdução

No primeiro capítulo, procuramos explorar e evidenciar, sob diversos aspectos, a invisibilidade da misoginia em nosso contexto cultural. Trata-se de um fenômeno muito mais profundo do que aparenta, em parte talvez, porque muitos acreditam que os movimentos feministas já obtiveram as principais conquistas e que hoje a opressão às mulheres é algo restrito a contextos pouco escolarizados e a situações isoladas. Vimos claramente que não é o caso. A misoginia se manifesta de forma incisiva nas mais variadas circunstâncias e é negada e invisibilizada constantemente. Com base nesse panorama, podemos nos debruçar sobre as produções midiáticas e verificar de que modo a misoginia se manifesta nos artefatos culturais mais insuspeitos.

Escolhemos como objeto específico de estudo as personagens vampiras, que de algum modo são representantes da cultura pop no contexto da atualidade, com suas múltiplas releituras e interconexões, muitas vezes com uma proposta supostamente modernizadora das relações sociais. Podemos nos perguntar em que medida a presença crescente das vampiras nas produções de mídia apontam para uma maior representação e protagonismo feminino, no sentido de se contrapor às manifestações misóginas. Particularmente, é interessante verificar, em produções dirigidas ao público feminino, de que modo tais personagens se apresentam como modelos ou contrapontos a comportamentos esperados ou sugeridos às mulheres.

Personagens de ficção são caracterizados para conduzir enredos de forma coerente com uma mensagem que se deseja passar. Por mais esféricos que sejam, ou nas palavras de Candido (1976, p. 23) “organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender”, suas relações na história quase sempre passam por significações positivas e negativas ou, para empregar a terminologia da semiótica, “eufórica” ou “disfórica”, conforme aponta Barros (2002, p. 23). Segundo a autora,

Os termos da categoria semântica assim investidos são ditos valores axiológicos, e não apenas valores descritivos, e surgem, em relação à semântica narrativa, como valores virtuais, ou seja, não relacionados ainda a um sujeito. A atualização só ocorre na instância superior da semântica narrativa, quando tais valores são assumidos por um sujeito (BARROS, 2002, p. 23).

Tais axiologias, portanto, não são apenas descrições, mas valores assumidos pela narrativa, em um primeiro nível abstrato dados como virtualizados, mas concretizados por meio da constituição dos sujeitos da narrativa. Em geral (mas nem sempre), o que se entende por “positivo” (valores eufóricos) numa história é caracterizado no papel do personagem protagonista, que semioticamente se associa à noção abstrata de sujeito (BARROS, 2002, p. 15), 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 se entende por “negativo” (valores disfóricos), em contrapartida, é frequentemente vinculado ao papel do personagem antagonista, associado ao conceito de antissujeito. De acordo com Barros (2002, p. 140):

O desdobramento polêmico da narrativa, em narrativa do fazer do sujeito e em narrativa do fazer do antissujeito, prevê, correlativamente, o aparecimento de antidefinidores, cujos valores opõem-se aos dos definidores. Na análise da enunciação, a duplicação de percursos e de programas permite situar e esclarecer os confrontos sociais em que se assentam os discursos. A crítica desfavorável ou a boa aceitação de público decorrem das relações conflituosas entre os destinadores, produtores e interpretantes do discurso.

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, conforme veremos em alguns exemplos a seguir. 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, podendo até aparecer em personagens masculinos associado a valores

eufóricos na narrativa. Situações como essa podem ser encontrados em abundância, por exemplo, na produção audiovisual seriada, como as telenovelas.

Por exemplo, o personagem Raí (Marcello Novaes) na novela *Quatro por Quatro* (LOMBARDI, 1995) era um mecânico mulherengo, incapaz de ser fiel a sua amada namorada, sendo mesmo assim apresentado como um rapaz de caráter bom por ser honesto e trabalhador. Não é o que se vê na construção de personagens femininos dessa e de outras novelas, nos quais a conduta sexual aparece sempre como um fator importante na identificação do caráter. A personagem Maria de Nazaré (Renata Sorrah) na novela *Senhora do Destino* (SILVA, 2005), por exemplo, era uma cruel assassina capaz de roubar uma menina recém-nascida para fingir que era sua filha. Ela havia sido prostituta quando jovem, e, mesmo mais velha, aparece na trama se prostituindo quando não encontra os recursos financeiros que deseja. Ela faz sexo grupal com dois homens num momento da história, e isso é apresentado explicitamente como uma característica ruim. Ou seja, todos os crimes que ela comete aparecem como um fator coerente com sua conduta sexual.

Em suma, aparentemente é possível deduzir a ideologia em torno do caráter das mulheres na ficção pela forma como elas relacionam o ato sexual e o sentimento do amor. A partir desses exemplos, 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 o oposto, fazer sexo com homens pelo mero prazer sexual não tendo sentimentos afetivos envolvidos, parece ser um requisito na definição de uma vilã. Seria essa uma particularidade dessas produções e gêneros específicos ou se trata de algo que pode ser generalizado na análise de outros produtos midiáticos? Antes de ingressarmos na discussão específica da dualidade vampiras/vampiros, vejamos algumas categorias que podem nos ajudar a descrever e analisar com maior clareza esses tipos de manifestação.

2. O julgamento sexual da mulher

Os conceitos apresentados a seguir, embora em grande parte contextualizados em produtos midiáticos, são claramente derivados do contexto sociocultural, conforme vimos no capítulo anterior. Desse modo, podemos entender que o produto de mídia ao mesmo tempo consolida, reproduz e veicula determinados valores e, por conta disso, nos ajuda a compreender, a partir de seus discursos, os embates sociais em que estão imersos.

a) A culpa e o perigo

Assim como a Eva bíblica, é muito comum no universo midiático as mulheres serem responsabilizadas por decisões de seus cônjuges. Dois exemplos famosos no universo da música pop são Yoko Ono, esposa do John Lennon, (The Beatles), e Courtney Love, esposa de Kurt Cobain da banda norte-americana Nirvana. A primeira é até hoje responsabilizada por alguns segmentos pelo término da banda (WHY THE BEATLES SPLIT UP, 2013). O argumento utilizado é de que a banda ia bem até que John Lennon a conheceu. Mas esses jornalistas e fãs não consideram que John Lennon era um homem adulto, responsável por suas decisões de se casar e deixar a banda. Na matéria McCartney diz que Yoko Ono não foi responsável pela separação dos Beatles publicada pelo jornal *O Globo* dia 28 de outubro de 2012, é possível perceber o quanto a fantasia da culpa de Ono é impregnada ao senso comum. A notícia apresenta o fato como algo notável – colocado na manchete – pois deseja chamar atenção para algo que contraria o senso comum:

O cantor e compositor Paul McCartney garantiu que Yoko Ono, a mulher de John Lennon, não foi a responsável pelo fim dos Beatles, em 1970. "Ela certamente não separou o grupo, o grupo já estava se separando", afirmou McCartney em entrevista concedida ao repórter britânico David Frost, que vai ao ar na rede Al Jazeera. Dessa forma, o músico põe fim a décadas de acusações contra Yoko. (O GLOBO, 2012)

Alguns dias depois, na matéria Yoko Ono agradece a Paul McCartney por livrá-la de culpa pelo fim dos Beatles, fica evidente o quanto a declaração de McCartney foi importante para Ono: “Eu pensei que as pessoas sabiam que eu não era a

responsável pelo fim da banda, mas, surpreendentemente, muitas pessoas ainda achavam que sim. Paul é um homem valente. Então, eu gostaria de dizer 'obrigado, Paul. Eu te amo, nós te amamos', disse Yoko” (O GLOBO, 2012). Courtney Love, por sua vez é, também até hoje, responsabilizada pelo suicídio de Kurt Cobain. Conforme matéria no site *Monet, adoramos TV*:

Se você for casada com um rockstar, melhor tomar cuidado em dobro. As probabilidades de levar a culpa porque ele resolveu sair da banda são grandes e, caso ele eventualmente seja encontrado morto, maiores ainda. Courtney Love já não tem uma boa reputação e uma legião de fãs do ex-astro do grunge ainda a considera culpada pela morte de Kurt Cobain (AS MAIS BIZARRAS TEORIAS DA CONSPIRAÇÃO DO MUNDO DA MÚSICA, 2013).

Essas duas situações são exemplos da difusão da ideia de que a culpa é sempre da mulher, e que, mais especificamente, as mulheres destroem as relações de amizade dos homens. A mesma situação pode ser observada nas mais variadas produções e meios, como por exemplo no cinema. No filme “Cidade Baixa” (MACHADO, 2005), os personagens Deco e Naldinho, amigos de infância, se apaixonam por uma dançarina e garota de programa chamada Karinna. Num certo momento do filme, Karinna diz para Deco que não gosta de vê-los brigando. Deco responde que conhece Naldinho desde criança, e que jamais brigaria com ele por causa de uma “puta”. Essa cena indica não só a relutância de um homem aceitar amar a mesma mulher que seu amigo, mas também a desvalorização de uma mulher que troca de parceiro com frequência por ter o sexo como profissão.

Em virtude dessa noção de que a mulher é a fonte do mal e da discórdia se assenta a ideia do perigo associado a figura feminina. Muito em voga no Brasil está a expressão “piriguite” ou “periguite”. A palavra, formada por sufixação da palavra “perigo” é uma gíria que se refere a moças vaidosas que usam roupas curtas, justas, saltos altos e supostamente têm um comportamento sexual não aceito pelas normas tradicionais. Lígia Cerqueira e colaboradoras, definem o termo da seguinte maneira:

O termo piriguite (ou periguite), de conotação pejorativa, tem sido usado (na música popular, na mídia, na conversa informal) para definir a mulher que não está adequada aos padrões tradicionais de conduta feminina, seja por ter muitos parceiros sexuais, seja por

agir ou se vestir de maneira considerada provocante. A mulher pirigute é vista como um perigo para a sociedade, pois ameaça valores tradicionais com seu comportamento sexual fora de relações estáveis/aceitas ou pela exposição do corpo, que pode sugerir conduta inadequada (CERQUEIRA et al, 2012, p. 133).

A partir de registros em letras de canções de pagode baiano, apontada com uma das origens do termo, Clebemilton Nascimento analisa o sentido do termo, em comparação com outros dirigidos ao gênero masculino, nas mesmas letras. Conclui o autor:

A denominação pirigute parece querer dizer “estar a perigo”, ou seja, aciona o sentido de uma sexualidade desbragada, da mulher fora de normas sociais, aproximando da prostituta, aquela que representa, no modelo da modernidade, a outra, a não casta, a não pura, excluída das práticas sociais por não ter a função da reprodução, do casamento e de criar filhos. Aquela que é desviante de um modelo construído na modernidade e que se tornou um modelo de mulher submissa dirigido para o casamento, ou seja, destinada para o espaço doméstico (exercendo o papel de esposa, mãe), a Amélia que era a “mulher de verdade”. Enquanto o estereótipo do putão, flexão gerada a partir da gramática normativa da língua, aumentativo masculino, deriva de puta, mas não tem o mesmo valor semântico e social construído na base dessa relação assimétrica. Nesse sentido, o modelo de sexualidade esboçado na representação do putão proporciona “status” na medida que reforça a virilidade (NASCIMENTO, 2008, p. 3).

Independente do sentido do termo pender mais para “representar perigo” ou “estar a perigo”, em todo caso o que se verifica é um uso social que apresenta a mulher como uma ameaça. Esse termo surgido recentemente no léxico da gíria brasileira sintetiza bem um fenômeno que, entendemos, vai muito além de nosso contexto sócio-histórico e do sentido recoberto por essa expressão. A proposição da figura feminina como uma ameaça não se restringe apenas ao comportamento sexual, nem mesmo a um tipo específico de mulher, nem ao momento histórico presente e nem à cultura brasileira.

b) As normas e o controle

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.

Ainda durante a infância, qualquer teor potencialmente agressivo deve ser evitado pelas meninas. Isso se dá inclusive no plano simbólico, sendo o uso do palavrão – ou seja, da linguagem interdita supostamente a todos – no vocabulário feminino um objeto de censura cultural maior pois “não fica bem” a uma mulher determinado linguajar. A própria existência da expressão “não fica bem para uma mulher”, aplicada a inúmeras situações, pressupõe toda uma série de práticas, que por seu caráter violento, ativo ou de conotação sexual, são consideradas interditas ou inadequadas, mas toleradas única e exclusivamente ao gênero masculino, em determinados contextos.

Dentro desse contexto de interdição de agressividade e liberdade para as meninas, também pode ser acrescentado o tabu do prazer sexual. Não é tão fácil para uma menina conversar sobre sexo com suas colegas. Existe um regulador social, imposto pelas próprias mulheres sobre a sexualidade das outras. Como afirma a linguista Josênia Vieira:

No universo das mulheres, pela construção social a que está sujeita a linguagem, geralmente são interditas certas palavras relativas ao sexo e às partes sexuais. 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. Certas práticas discursivas masculinas que abrigam palavrões e obscenidades em discursos femininos são objetos de censura (VIEIRA, 2005, p.222).

No seriado *Felicity* (ABRAMS; REEVES, 1998), em uma cena duas mulheres conversam sobre sexo, mas existe um limite que fica claro. Quando a personagem Meghan (Amanda Foreman) diz “Foi a primeira vez que fiz sexo por trás”, Felicity (Keri Russell) responde “Disso eu não precisava saber”. Ou seja, existe um limite no

que pode ser falado sobre sexo entre duas mulheres, um regulador social. As próprias mulheres estabelecem esses limites.

A masturbação não estimulada e não conversada entre meninas e a falta de conhecimento dos meninos sobre o corpo feminino tornam o prazer sexual feminino algo difícil e incerto, diferente do masculino. Com o apoio de teorias sobre ameaças da sexualidade feminina, esse não prazer vai sendo de alguma forma encarado como correto, exatamente o esperado de uma mulher “decente”. 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.

É frequente em produtos culturais a presença do pai que não aprecia a ideia da filha vivendo sua sexualidade. Na adaptação cinematográfica de *Eclipse* (SLADE, 2010), Charlie, o pai de Bella, sente necessidade de orientar sua filha sobre sexo seguro. Embaraçada, Bella lhe diz que é virgem, pois Edward é "careta". Charlie fala sozinho logo em seguida que gosta um pouco mais de Edward. No livro *Fifty Shades Freed* (JAMES, 2011, p. 510), há uma cena na qual o praticante de BDSM Christian Grey faz sexo com Ana Steele, que está grávida de uma menina. Ele pergunta a ela, logo após o ato sexual, como sua filha está. Ana responde que ela está dançando, e que ela já gosta de sexo. Christian então toca a barriga de Ana com os lábios e se dirige a sua filha: "Não haverá nada disso até você ter trinta [anos], jovem dama". Ana ri e diz que ele é hipócrita. Já no livro *Fantasy Lover* (KENYON, 2002, p. 241), Julian, que foi escravo sexual por vários anos, tem um casal de filhos com Grace. Logo após o nascimento dos filhos, ele pede para sua mãe, a deusa Afrodite, pedir para o deus Hephaestus um cinto de castidade para a menina, para que ela use até os trinta ou quarenta anos. Mas ele não cogita pedir um para o menino.

Nos três exemplos supracitados, vemos homens, ainda que em cenas supostamente cômicas, desconfortáveis com a sexualidade de suas filhas. É importante mencionar que os três livros foram escritos por mulheres e são direcionados ao público feminino. Os dois últimos casos são ainda mais expressivos porque ambos são livros eróticos nos quais os protagonistas, após serem retratados em várias cenas de sexo, aparecem demonstrando um certo desejo de controlar a sexualidade das filhas.

Outra singularidade que aparece em romances direcionados ao público feminino é a virgindade da protagonista. Aparece na Bella Swan da série *Crepúsculo* (MEYER, 2005), mas aparece também em livros eróticos para adultos. Ana Steele de *Cinquenta Tons de Cinza* (JAMES, 2011) era virgem aos vinte e um anos e surpreendentemente não tinha o hábito de se masturbar. Apesar disso, a personagem atinge orgasmos em todas as relações sexuais, exceto quando seu amante fetichista Christian Grey utiliza privação de orgasmo como punição. No livro *Beautiful Disaster* (MCGUIRE, 2011), a protagonista Abby Abernathy era virgem aos dezenove anos, até se relacionar com Travis Maddox, famoso na universidade por praticar sexo casual com muitas mulheres diferentes. O padrão aparece ainda em *Gabriel's Inferno* (REYNARD, 2011), no qual a protagonista Julianne Mitchell ainda não é sexualmente ativa aos 23 anos.

O regulador do comportamento sexual feminino se repete em julgamentos sobre a aparência física das mulheres. A incessante busca por beleza e juventude é entendida como primeira obrigação fundamental feminina. A dificuldade de aceitar as conquistas feministas pode explicar a manutenção dessas exigências sobre as mulheres. Como afirma Naomi Wolf:

A reação contemporânea é tão violenta, porque a ideologia da beleza é a última das antigas ideologias femininas que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis. Ela se fortaleceu para assumir a função de coerção social que os mitos da maternidade, domesticidade, castidade e passividade não conseguem mais realizar. Ela procura neste instante destruir psicologicamente e às ocultas tudo de positivo que o feminismo proporcionou às mulheres material e publicamente (WOLF, 1992, p.13).

Existe ainda, uma ligação arbitrária entre as ideias de “mulher honesta” e “mulher pudica”. Em vários momentos históricos, se observa um padrão de controle da sexualidade feminina, expressado através de julgamentos em torno da conduta moral das mulheres, inclusive através de leis. No Código penal brasileiro, apenas em 2005 foi retirada a expressão "mulher honesta" da descrição das vítimas de violência sexual. Como afirma Marina Regis Cavicchioli, doutora em História Cultural na UNICAMP e professora da UFBA:

O artigo 215, que visava uma proteção às mulheres, presente no Capítulo I dos Crimes contra os Costumes, cujo Título era “Dos Crimes Contra Liberdade Sexual”, embutia, com o uso do conceito de “mulher honesta”, de acordo com as definições supracitadas, pouca liberdade sexual. Foi somente em 2005 que a expressão “mulher honesta” foi retirada do Código penal, através da Lei n. 11106/2005. Tal medida estendeu a proteção da lei a todas as mulheres (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. Sobre essa questão, Cavicchioli menciona: “renomado jurista e comentarista do Código penal, Nélson Hungria descrevia em 1956, como mulher honesta a mulher que 'ainda não rompeu com o minimum de decência exigido pelos bons costumes’”. (CAVICCHIOLI, 2011, p.144). Ainda no que se refere à legislação brasileira, o artigo 218 do Código Civil Brasileiro permitia a anulação do casamento caso o homem alegasse que sua esposa já havia começado a vida sexual antes do casamento, embora a virgindade do marido não fosse questionada. Como afirma Cavicchioli: “O antigo Código Civil Brasileiro, que estava em vigência desde 1916, considerava que um matrimônio poderia ser anulado caso a mulher não fosse virgem” (CAVICCHIOLI, 2011, p.142). Além disso, essa lei só foi alterada em 2003, o que pode ser um indicativo de uma resistência na sociedade brasileira para se aceitar a autonomia sexual da mulher: “Se no começo do século esse valor moral pudesse fazer sentido, nos parece um pouco chocante que esta lei, só tenha sido revogada com o Novo Código Civil Brasileiro, de 2003”. (CAVICCHIOLI, 2011, p.142).

Na novela *Laços de Família* (CARLOS, 2000), a bondosa prostituta Capitu (Giovanna Antonelli) não tem sossego. Ela trabalha com uma agência que intermedeia programas com homens muito ricos, mas um deles fica obcecado por ela e passa a persegui-la. Ele a estupra diversas vezes, pois ela só aceita se relacionar sexualmente com ele sob ameaças, às vezes até de arma de fogo. Ao mesmo tempo, o pai de seu filho e ex-namorado de adolescência descobre que ela é garota de programa e começa a chantageá-la e roubá-la.

No final da novela, Capitu já não tem mais nada que acumulou no ramo da prostituição. Numa tentativa de fugir dos dois homens que a atormentam, ela coloca suas roupas em seu carro. Mas, antes que ela consiga partir, os dois homens entram no carro e fogem enquanto brigam, o que acaba resultando num acidente que destrói os dois alcoses, bem como todos seus bens. Capitu recomeça então sua vida com um emprego modesto numa livraria. Parece que ela precisava perder tudo que havia ganho com a prostituição para se tornar merecedora de uma vida tranquila. É como se o dinheiro vindo da prática sexual por dinheiro fosse amaldiçoado.

Em outra novela do mesmo autor, *Mulheres Apaixonadas* (CARLOS, 2003), a personagem Dóris (Regiane Alves) tem destino semelhante. Diferente de Capitu, Dóris é indolente e egoísta. Destrata seus avós porque eles ocupam um dos quartos do apartamento em que mora com sua família, o que a força a dividir um quarto com o irmão, mas não recusa o dinheiro que vem deles. Seu trabalho é ser assistente de Estela (Lavínia Vlasak), uma mulher rica e exuberante, o que a coloca em contato com homens ricos. Apaixonada por um padre, Estela decide abandonar a vida de luxo e festas. Como não vai mais precisar de suas joias, ela as dá de presente para Dóris, que, desempregada, passa a procurar por homens ricos num bar de hotel. Enquanto ela está no quarto com um desses homens, seu pai aparece com intenção de levá-la para casa. Quando ela se recusa, ele a esbofeteia e a leva a força. A cena é uma sucessão de humilhações, pois seu pai diz para todos no bar que os veem que sua filha era resultado de uma péssima educação. Enquanto isso, o homem que estava no quarto com ela rouba sua caixa de joias. Todas as agressões que o pai de Dóris lhe infringe são apresentadas como uma correção, algo que ela "merecia" devido a sua conduta. E, mais uma vez, o dinheiro que ela ganhou em sua vida boêmia tinha que ser perdido para que acontecesse "justiça".

Tanto Dóris como Capitu são mulheres que tentaram ter uma vida confortável sem o que se entende por trabalho "honesto". Ambas praticaram sexo sem amor, aceitando vantagens financeiras de seus parceiros. As duas aparecem sendo interpeladas por terem preservativos dentro da bolsa como se estivessem fazendo algo errado; são cenas muito parecidas nas duas produções. É como se o autor tentasse passar uma

mensagem dizendo que o dinheiro ganho por uma mulher através da sexualidade não é sólido, ou que ela não é merecedora dele, portanto deve perdê-lo.

Desde a infância, as meninas aprendem a reprimir seus desejos. A justificativa utilizada na educação como um todo é a mera diferença entre os gêneros. As mulheres também foram desqualificadas, tolhidas e destruídas ao longo da história por razões econômicas e políticas, pois, como afirma Lins:

Desde a Antiguidade as mulheres detinham um saber próprio, transmitido de geração em geração: faziam partos, cultivavam ervas medicinais, curavam doentes. Na Idade Média seus conhecimentos se aprofundaram e elas se tornaram uma ameaça. Não só ao poder médico que surgia, como também do ponto de vista político, por participar das revoltas camponesas. **Com a “caça às bruxas”, no século XVI, 85% dos acusados de feitiçaria eram mulheres.** Milhares delas foram executadas, na maior parte das vezes queimadas vivas (LINS, 2011, grifo da autora).

O desejo de privar a mulher de seus direitos sociais e políticos levou a uma utilização da biologia como justificativa para uma suposta incapacidade feminina. Nesse sentido, o controle da sexualidade feminina sempre se mostrou bastante eficaz. O mito da ninfomania foi largamente utilizado para normatizar o comportamento sexual feminino. Segundo a psicanalista Regina Navarro Lins:

O primeiro estudo mais amplo da doença — Ninfomania, ou Uma Dissertação sobre o Furor Uterino — escrito por um obscuro médico francês, T. Bienville, em 1775, enfatizava que comer alimentos muito condimentados, consumir chocolate demais, acalentar pensamentos impuros, ler romances ou se masturbar estimulavam demais as delicadas fibras nervosas das mulheres, levando à ninfomania. Não se mediam esforços para que as mulheres se mantivessem reprimidas e submissas (LINS, 2011).

O rótulo de bruxa era utilizado com o mesmo intento. Como afirma Muraro: “eram consideradas feiticeiras as mulheres orgásticas e ambiciosas, as que ainda não tinham a sexualidade normatizada e procuravam se impor no domínio público exclusivo aos homens.” (MURARO apud LINS, 2011).

São inúmeros os exemplos na mesma 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 rapidamente considerada doente, criminosa, desonesta e até demoníaca.

c) O estupro terapêutico

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, professor de literatura inglesa na Universidade da Califórnia e autor de livros sobre arte, 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. No caso específico de vampiras, Dijkstra fez uma detalhada análise do estupro terapêutico de Lucy no livro *Drácula* de Bram Stoker:

Como Freud deixou claro, a cabeça era o local verdadeiro da vagina dentata de uma vampira. A castração ritual dela, a excisão de seus dentes fálcos, a clitoridectomia, deve então tomar a forma de uma decaptação.

No *Drácula* de Stoker, o estupro ritual de Lucy, a mais infame destruidora de crianças, vampira sexual poliândrica na história da Europa, fora Elizabeth Báthory, a original “condessa de sangue” da Transilvânia, precisou dos esforços combinados de todos os quatro homens que haviam antes involuntariamente sacrificado sua preciosa essência na luxúria dela em transfusões de sangue administradas por Dr. Van Helsing. Entretanto, a verdadeira punição é – bem apropriadamente, na dignidade cuidadosamente estruturada do mundo de homens de classe média britânicos – deixada para Arthur, o homem que Lucy havia escolhido para ser seu marido e que é portanto para

sempre seu mestre por direito natural. Stoker trouxe uma nova lascívia sádica na descrição da violação de Lucy (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. Dijkstra argumenta:

Os homens da geração de Freud estavam convencidos de que 'despertar sexual' vinha para uma jovem mulher de modo cegamente instintivo, e era provável que tomasse a forma de um indiscriminado apego a qualquer que fosse o homem a que ela fosse exposta primeiro. Os homens, portanto, não precisavam sentir-se culpados por praticar atos de 'estupro terapêutico' a fim de despertar uma mulher para seus deveres reprodutivos (DIJKSTRA, 1998, p.106).

De fato, o estupro aparece como uma prática que mantém as mulheres em casa, ou seja, fora do ambiente externo, por medo. A possibilidade de estupro controla o comportamento feminino, pois, no senso comum, é entendido que evitar circular por determinados ambientes, em determinados horários, com determinadas roupas, especialmente quando desacompanhadas, pode evitar que uma mulher seja vítima de violência sexual. E, caso uma mulher viole uma das "regras" subentendidas socialmente e sofra um estupro, ela pode ser responsabilizada pela agressão, já que não se protegeu devidamente.

Nesse contexto, existe uma racionalização e justificação da agressão contra mulheres. Sobre pinturas de nus femininos, Dijkstra afirma que: “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). Essa mesma concepção pode ser encontrada, por exemplo, na novela *A Próxima Vítima* (ABREU, 1995), na qual a apresentação de Isabela (Claudia Ohana) é ainda mais crua. Isabela aparece como uma jovem que seduz Marcelo (José Wilker), o marido de uma de suas tias, mas mantém um noivo com quem não faz sexo para fingir não ter experiência sexual. Quando seu noivo descobre que Isabela tinha um amante, ele a espanca diante de várias pessoas, e isso aparece na novela como algo que ela “mereceu”. Ao longo da história ela começa a se relacionar

sexualmente com outro homem, e, quando Marcelo descobre, ele corta o rosto dela, deixando uma enorme cicatriz que ela passa a esconder com os cabelos. Uma interpretação possível é que cortar o rosto de Isabela é simbolicamente uma forma de destruir a beleza dessa perigosa sedutora, ou seja, puni-la por usar sua sexualidade para conseguir o que quer e impedi-la de continuar usando sua aparência para seduzir outros homens.

No filme *Corpo em Evidência* (EDEL, 1993), a personagem Rebecca (Madonna) é acusada de matar seu amante rico, idoso e cardíaco ao fazer sexo com ele até a morte para receber uma herança milionária. Ao longo da trama, Rebecca começa a ter um caso com seu advogado Frank (Willem Dafoe), que é casado. No processo, ela apresenta Frank a algumas práticas BDSM, nas quais ele faz o papel de submisso/masquista. Num certo momento da trama, Rebecca liga para a esposa de Frank, que acaba suspeitando da relação dos dois. Frank fica possesso e procura Rebecca em sua casa. Rebecca o enfrenta, então ele a joga no chão. Ainda deitada, ela começa a se masturbar diante dele, então ele se ajoelha e começa a beijá-la. Ao perceber que Rebecca pretende prendê-lo com uma algema, Frank se irrita e diz a ela que eles vão tentar outro jogo enquanto a algema de braços ao pé da cama. Ele então a estupra, e fica óbvio que está forçando sexo anal, pois Rebecca grita de dor várias vezes e tenta escapar mordendo a mão dele. Mas após alguns segundos, a expressão de dor no rosto de Rebecca se transforma em expressão de prazer, e a implicação de que ela está gostando do estupro é clara. A violência é apresentada no filme como uma consequência “natural” da conduta de Rebecca, como se fosse uma mera inversão de papéis; como ela sempre dominava, foi dominada. Entretanto, há uma diferença fundamental: Rebecca dominou Frank em relações consensuais.

Na novela *Quatro por Quatro* (LOMBARDI, 1994), a personagem Elizabeth (Bianca Byington) é uma mulher rica e desocupada que já havia se casado diversas vezes quando conhece Vinícius (Leonardo Vieira), um rapaz pobre e interesseiro. Sabendo que Elizabeth havia se tornado dura por ter conhecido apenas homens que queriam seu dinheiro, Vinícius opta por fingir ser romântico para seduzi-la. Apesar de se colocar como apaixonado, Vinícius apresenta uma conduta bastante agressiva diante

de Elizabeth. Ele chega a dar tapas no rosto dela e se mostra grosseiro e dominador. Após uma briga, Elizabeth vai até o apartamento dele bêbada. Chegando lá, encontra o colega de quarto dele, Ralado (Marcelo Faria), na cama, mas o confunde com Vinícius. Ralado, conhecido por fazer sexo com todas as mulheres que aparecem diante dele, permanece relutante a tocar a namorada do amigo até que Vinícius entra no recinto, vê, e faz um sinal com as mãos comunicando que Ralado deve ir em frente. Ralado então a estupra sem qualquer remorso, visto que o problema era desagradar seu amigo, e não se aproveitar duma mulher alcoolizada. Na manhã seguinte, Ralado ainda constrange Elizabeth fingindo não lembrar seu nome. Ela fica envergonhada, pois só se lembra de ter bebido para ter coragem de conversar com seu namorado, então vai embora.

É até contraditório que, em outro momento, Ralado se recuse a fazer sexo consensual com a romântica Babalu (Letícia Spiler) por saber que ela está com seu amado Raí (Marcelo Novaes) na cabeça. Ora, Elizabeth só se deitou na cama com ele porque acreditava que ele era Vinícius. A novela faz aí uma notável distinção no tratamento dado às duas personagens. Parece ser sugerido que Elizabeth não merece respeito porque ela gosta de se casar com rapazes atraentes e não precisa trabalhar.

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. Uma 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.

3. O duplo e a moral dupla

Na ficção, o duplo é um recurso que visa a relacionar dois lados de uma mesma personalidade. Em geral, é apresentado na condição de gêmeo(a) 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. Mas ambos estão lá o tempo inteiro. Marília Mattos fala sobre essa relação em seu artigo “O Duplo em Frankenstein”:

Foi Otto Rank quem, em 1841, no ensaio intitulado *Der Doppel Gänger* (O duplo) introduziu este conceito na literatura psicanalítica. Freud também abordou este tema, especialmente no trabalho denominado *Das Unheimlich* (O estranho) escrito em 1919. Seu foco é o sentimento de estranheza causado pela súbita perda da distinção entre imaginação e realidade, provocando temor e tremor. Para melhor elucidar seu significado, Freud recorre a um recurso lingüístico: a palavra alemã *unheimlich* (estranho). Seus opostos são *heimlich* (íntimo, secreto, obscuro) e *heimich* (natural), cujo oposto é “familiar”. Entre as diferentes nuances de significado, a palavra *heimlich* pode exigir uma idêntica a seu oposto *unheimlich*. Ele então parte do conto *O homem de areia*, de E.T.A Hoffman, para ilustrar como estes dois antônimos chegam a coincidir semanticamente (MATTOS, 2005, p.06).

Doppelgänger é um termo alemão utilizado para definir uma entidade sobrenatural caracterizada por acompanhar uma pessoa e ter sua aparência. Costuma ser encarado como um mau agouro, um prenúncio de morte na maioria das vezes. Também pode ser encarado como uma representação acentuada do lado negativo de uma pessoa. Emilie Sagée, uma professora que teria tido um duplo na Letônia, constitui o relato mais famoso sobre um *doppelganger*. Sua história é citada na matéria “Bilocação: O mito do sócia fantasma” publicada na revista Superinteressante de maio de 2005:

Alguns relatos de *doppelganger* se tornaram clássicos. A mais conhecida história envolve Emilie Sagée, uma professora de francês na Letônia. Em 1845, diversos alunos teriam visto Emilie “bilocar”. Certo dia, sua sócia teria sido vista ao lado dela, imitando seu gesto de escrever no quadro-negro, mas sem usar o giz. Em outra ocasião, a sócia teria sido vista parada, enquanto a Emilie de carne e osso caminhava. O curioso é que a própria Emilie disse nunca ter visto seu duplo etéreo (PETILLO; VANESSA, 2005).

Em português, embora o termo equivalente mais utilizado seja “duplo”, também pode ser denominado como sombra, espírito ou desdobramento.:

O mito do *doppelganger* está associado à teoria bizarra do gêmeo mau e também ao fenômeno da bilocação (estar em dois lugares ao mesmo tempo). Segundo a literatura parapsicológica, o duplo etéreo seria formado de um tipo de matéria mais rarefeita ou mais sutil do que os nossos cinco sentidos são capazes de perceber, mas ainda é matéria pertencente ao plano físico. Seria a contraparte exata do nosso corpo físico denso, ao qual pertence mas do qual seria separável, embora incapaz de ir muito longe (PETILLO; VANESSA, 2005).

Entendemos que a construção ficcional do duplo pode ser interpretada em termos da semiótica de base greimasiana, cuja análise, de acordo com Barros:

(...) comporta três etapas julgadas necessárias para a clareza da explicação do percurso: a das estruturas fundamentais, instância mais profunda, em que são determinadas as estruturas elementares do discurso, a das estruturas narrativas, nível sintático-semântico intermediário, e a das estruturas discursivas, mais próximas da manifestação textual (BARROS, 2002, p. 14).

É na etapa mais abstrata, a 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, nesse caso, com bastante frequência, o bem e o mal. Enquanto um deles configura, por sua conformação, tudo aquilo que caracteriza e se associa – arbitrariamente no discurso – a 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.

Na literatura um exemplo icônico é o livro *O médico e o monstro* (STEVENSON, 1886), publicado originalmente em 1886, que conta a história de um médico que se transforma num ser com impulsos violentos após ingerir uma poção. O Dr. Jekyll periodicamente se tornava Sr. Hide, um ser livre de consciência.

O filme *Cisne Negro* (ARONOFSKY, 2010), por outro lado, é um exemplo recente do duplo abordado no cinema. O cisne branco é a representação de uma personalidade inocente e delicada, enquanto o cisne negro representa malícia, ousadia e sensualidade. Nina, a bailarina que interpreta os cisnes da apresentação *O Lago dos Cisnes* (TCHAIKOVSKY, 1877), parece conseguir apenas se relacionar com a personalidade do cisne branco. Mas ao longo do filme ela tem fantasias nas quais se vê maliciosa. Ela projeta todas as tendências ousadas de sua personalidade em sua colega de trabalho Lily, com a qual ela acaba tendo um delírio no qual as duas fazem sexo. Parece que o lado cisne negro está em Lily, entretanto, os dois lados estavam dentro da personalidade de Nina. Ela apenas não tinha consciência. É importante mencionar que Lily tem uma vida sexual ativa, enquanto Nina, não. Um dos detalhes mais apontados pelo professor das duas é o quanto Lily é sensual sem esforço. O professor chega a indicar como tarefa que Nina se masturbe, a fim de que encontre a sensualidade importante para assumir o papel de cisne negro.

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 (em geral concretizado no protagonista) por um objeto-valor. Ao mesmo tempo, podemos situar o duplo do sujeito como aquele que o contrapõe, ou antissujeito. Segundo Barros (2002, p. 42), “os percursos narrativos do sujeito e do antissujeito caracterizam-se pela oposição e pelo fato de os dois sujeitos estarem interessados no mesmo objeto-valor”.

Na produção audiovisual brasileira, o recurso foi adotado, por exemplo, nas telenovelas *Mulheres de Areia* (RIBEIRO, 1993) e *Paraíso Tropical* (BRAGA G.; LINHARES R. 2007), ambas com enredo sobre gêmeas de personalidades diferentes. Nas duas novelas, as gêmeas “más” apresentavam uma conduta sexual na qual amor não era a prioridade, e o objeto de valor que buscavam era um marido rico. Ambas usavam a sexualidade para atingir seus objetivos.

Em *Mulheres de Areia*, o personagem Marcos (Guilherme Fontes) se interessa inicialmente pela gêmea “boa”, a Ruth (Glória Pires). Ruth não tem vícios e não tem ambição de ser rica; é bondosa e trata bem Tonho da Lua (Marcos Frota), um rapaz com deficiência mental que esculpe esculturas de mulheres com a areia da praia. A gêmea má, Raquel (Glória Pires), fuma, bebe, ambiciona riqueza e prestígio, faz sexo casual com seu amante Wanderley (Paulo Betti) e destrói as esculturas de Tonho da Lua pelo mero prazer de irritá-lo. Ao ver que Marcos, um rapaz rico, está interessado em sua irmã, ela decide fingir que é Ruth para seduzi-lo. Marcos aprecia a mudança de comportamento da moça, que num momento era tímida e casta, e no outro se tornava voluptuosa.

Depois que a situação é esclarecida, Raquel diz a Marcos que Ruth na verdade ama Wanderley e manipula uma série de situações para conseguir se casar com ele. Marcos acaba não sendo feliz em seu casamento, pois Raquel não só não o amava, como não conseguia esquecer Wanderley. Ele enfrenta, portanto, as consequências por ter escolhido a moça “errada”. É interessante observar que Ruth é a filha preferida pelo pai, enquanto Raquel é a filha preferida pela mãe. A mãe, uma mulher, sente mais afinidade com a filha “ruim”, enquanto o pai, um homem, sente mais afinidade com a filha “boa”, o que pode ser uma mensagem sobre o caráter dos pais. Já em *Paraíso Tropical*, a gêmea “má” Taís (Alessandra Negrini), é capaz de planejar o assassinato da irmã Paula (Alessandra Negrini) para ficar com seu marido rico Daniel (Fábio Assunção), que ela não ama.

Uma contraparte masculina aparece na novela *O Clone* (PEREZ, 2001), onde a duplicidade é construída em duas fases. Na primeira, aparecem dois jovens irmãos gêmeos, Lucas e Diogo. Lucas é clonado enquanto Diogo morre num acidente. Na

segunda, vinte anos depois, Lucas é confrontado com seu clone dezoito anos mais novo. O clone acaba corrigindo erros que o personagem cometeu no passado. Lucas é o irmão mais tímido, que tem dificuldade com mulheres. Para ajudá-lo, Diogo finge ser Lucas e aborda as garotas. Depois que o contato já está estabelecido, ele troca de lugar com o irmão. Depois da morte de Diogo, Lucas se apaixona por uma muçulmana chamada Jade (Giovanna Antonelli), que é a protagonista. Apesar de apaixonado, ele não tem coragem de enfrentar a família por sua amada e acaba se casando com a ex-namorada de seu irmão, Maysa (Daniela Escobar). Sua falta de assertividade é bastante cobrada por sua esposa, que o compara várias vezes com Diogo. É interessante pontuar que Diogo apresentava uma conduta sexual mais livre, tendo inclusive feito sexo com Yvete (Vera Fischer), namorada de seu pai, Leônidas (Reginaldo Faria).

A timidez de Lucas, que se reflete em sua dificuldade com mulheres na juventude, aparece como um defeito no personagem. Toda essa dificuldade de se colocar o leva a abandonar Jade, que não vê outra alternativa senão aceitar o casamento que sua família lhe impõe. A ideia que fica ao longo da trama é de que, se ele fosse um pouco semelhante a Diogo, teria honrado seu compromisso com Jade.

Analisando as características e o papel do duplo na ficção, desenvolvemos a hipótese de que a figura dos vampiros, de algum modo, desempenham um papel similar. Embora ao longo do tempo e das obras, tal construção ficcional tenha adquirido suas próprias 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 vampiro 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 iremos analisar.

4. 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 humano ou que sugavam a energia vital dos vivos. Esses personagens já foram chamados de demônios, espíritos, bruxas, entre outros nomes. Por exemplo, foram encontrados registros de criaturas que bebem sangue humano em cacos de olaria persa. Lendas medievais ocidentais falam sobre íncubo e súcubo. Esses demônios invadiriam os sonhos das pessoas, roubando-lhes a energia em sonhos eróticos. O íncubo seria um demônio masculino, que invade sonhos de mulheres. O súcubo seria um demônio feminino, que invade sonhos de homens. 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. Devido à semelhança do nome, acredita-se que Lilitu seja Lilith, da mitologia hebraica. Segundo Blair:

Langton acredita também que Lilith em Isa 34:14 seja o demônio babilônico Lilitu, uma vez que o consenso geral é baseado na similaridade do nome e que de acordo com o ensino rabínico Lilith era o demônio da noite por excelência (BLAIR, 2009, p.24).

Lilith, é citada na Cabala como a primeira esposa de Adão. Segundo a mitologia hebraica, ela se recusou a permanecer por baixo de Adão durante a relação sexual. Como não houve acordo, ela fugiu do paraíso, se tornando um ser que bebe sangue humano e passou a perseguir os filhos que Adão teve com sua segunda esposa (NORTE, 1996). Nas antigas mitologias grega e romana também há descrição de bruxas e demônios bebedores de sangue. A Espusa, filha da deusa Hécate, era conhecida por se transformar numa jovem mulher para seduzir homens e beber o sangue (GRAVES, 1990, p.189). Uma enorme variedade de textos, responsáveis pela ideia contemporânea do mito do vampiro, é também a causa das deformações que ele sofreu. Entretanto, apesar da existência de tantos textos sobre vampiros, há pouca pesquisa a respeito do assunto. Segundo Lecouteux:

Toda essa massa de textos alimenta o imaginário contemporâneo, mas constitui também a origem dos erros e deformações sofridas pela crença primitiva, a origem das ideias recebidas e, sobretudo, da espantosa redução de vários tipos de mortos malfeitores à figura única do vampiro. Os livros dedicados a esses sugadores de sangue durante muitas décadas nada fizeram para restituir a imagem original: destinadas ao grande público, aparentemente aquele que se precipita nas salas escuras para estremecer de horror confortável, essas obras também deram crédito às ideias recebidas com maior ou menor felicidade, e são raros os estudos objetivos que apresentam o fenômeno e o analisam sem cair no irracional, sem apelar para a parapsicologia ou a psiquiatria (LECOUTEUX, 2003, p.14).

A origem etimológica da palavra vampiro é um mistério, bem como a origem do folclore. Nas palavras da professora Katharina M. Wilson da Universidade da Georgia:

Existem quatro escolas claramente distinguíveis a respeito da etimologia da palavra 'vampiro', defendendo raízes gregas, turcas, eslavas e húngaras para o termo. Os quatro grupos são respectivamente entidades cronológicas e geográficas: o primeiro grupo é representado por um linguista austríaco do século XIX e seus seguidores; o segundo consiste em estudiosos que eram alemães contemporâneos da mania de vampiros do início do século XVIII; o terceiro compreende autoridades linguísticas recentes; e o último é quase completamente limitado a escritores ingleses e estadunidenses. (WILSON, 1998, p. 3).

Lecouteux menciona a existência de relatórios de autoridades falando sobre vampiros. Em 1732, por exemplo, foi publicado pelo tenente-coronel Büttener e por J. H. von Lindenfels em Belgrado um relatório sobre os vampiros da cidade sérvia de Medvegia (LECOUTEUX, 2003, p.179). É possível inferir que o personagem do vampiro constituiu-se a partir de elementos preexistentes. Existem relatos sobre vampiros que são bastante semelhantes aos relatos sobre fantasmas. Muitas histórias envolvem o retorno de um morto que acarretava a morte de pessoas que tiveram contato com ele. Nesse caso era necessário violar a sepultura e mutilar o corpo do morto acusado (LECOUTEUX, 2003, p. 58). Várias crenças ao longo da história temem a volta de mortos. Chiavenato cita um procedimento da Roma antiga para evitar o retorno dos defuntos:

Na Roma antiga, uma lei proibia o enterro dentro da cidade, em primeiro lugar pelo temor causado pela proximidade dos defuntos: era preciso deixá-los longe para dificultar sua volta (CHIAVENATO, 1998, p.16).

Várias das formas de se afastar vampiros são semelhantes às providências para evitar o retorno dos mortos. Esses relatos incluem também as providências tomadas para combater o retorno dos mortos. Fincar uma estaca no coração, bem como decapitar o cadáver que insistia em sair do túmulo para aterrorizar os vivos, são apenas algumas delas. Como afirma Lecouteux:

O que mais se teme é aquilo que podemos chamar 'o contágio da morte', que assume múltiplas formas das quais os vampiros são apenas uma faceta. O exame de mil e quinhentas crenças consignadas do outro lado do Reno nos séculos XVIII e XIX nos fornece um pequeno apanhado das precauções a tomar e dos sintomas (LECOUTEUX, 2003, p.117).

Há registros de histeria coletiva no século XVIII, quando na região do Leste Europeu o número de aparições de vampiros aumentou consideravelmente. Os primeiros casos envolviam mortos que supostamente voltavam e espalhavam o terror. Devido ao elevado grau de superstição das comunidades, havia uma crença de que vampiros eram a causa de várias mazelas, e, a fim de resolver tais problemas, acontecia uma mutilação de cadáveres em massa. Nesses episódios, pessoas vivas acusadas de vampirismo também eram executadas publicamente. (HOYT, 1984, p.101-106). Esse incidente somente chegou ao fim quando a imperatriz Maria Teresa da Áustria assinou uma lei proibindo a profanação de cadáveres: “na Áustria-Hungria, um escrito de Maria Teresa datado de 1755, como visto anteriormente, é que fornece a base jurídica das proibições de execuções póstumas” (LECOUTEUX, 2003, p.99). Aos poucos, essa proibição controlou o comportamento da população, e a tendência a culpar vampiros por acontecimentos desagradáveis foi acabando.

Não é à toa que toda essa histeria teve origem no leste europeu. Os vampiros, tal como os definimos hoje, se tornaram conhecidos através de folclores da Europa Oriental. Na região, as superstições sobre vampiros são marcantes aspectos culturais. Vlad Tepes, o Vlad III, foi príncipe da Valáquia, uma região que atualmente pertence à

Romênia, em meados do século XV. Ele ficou conhecido como Vlad, o empalador, devido a seu hábito de matar inimigos empalados. Também era conhecido como Drácula, patronímico que significa filho de Dracul. Seu pai, Vlad Dracul, recebeu o nome Dracul por ser membro da Ordem do Dragão, uma ordem de cavaleiros (NORTE, 1996). Vlad III nasceu na Transilvânia, uma das regiões onde as lendas sobre vampiros são importantes itens do patrimônio cultural. Boa parte dessas lendas começou com seu reinado. Devido à grande semelhança entre Vlad III e Vlad II, surgiram rumores de que Vlad II na verdade não teria morrido. Assim nasceu a lenda da imortalidade de Vlad. Esse fato associado às atrocidades cometidas por Vlad Tepes consolidaram as lendas em torno de seu vampirismo. O empalamento é uma forma de tortura terrivelmente cruel. Espalhava o terror e garantia a manutenção de seu poder através do medo.

Vlad Drácula ficou bastante famoso por sua conduta. Ele sentia muito prazer em impor o sofrimento às pessoas. Vlad Tepes apreciava ter sua refeição enquanto assistia ao empalamento de suas vítimas, e, nesses momentos, eles aproveitavam para ingerir o sangue delas. Sua brutalidade também permitiu que ele impusesse uma severa resistência ao expansionismo do Império Otomano na Romênia. Com exércitos reduzidos, ele conseguiu evitar invasões de enormes contingentes. Por isso ele é, ainda hoje, tido como um herói na Romênia (NORTE, 1996). No resto do mundo, entretanto, Vlad Tepes ficou conhecido como um homem que sentia prazer em empalar pessoas e animais. Sua intensa crueldade com inimigos e súditos inspirou Bram Stocker a chamar seu personagem, que viria a ser um dos arquétipos do que se entenderia por vampiros, de Conde Drácula. Na novela Vamp (CALMON, 1991), o líder dos vampiros e antagonista na trama se chamava Vlad Polansk (Ney Latorraca), uma referência explícita a Vlad Dracul.

Na maioria das histórias de ficção, o vampiro (ou vampira) aparece como um ser morto-vivo. Ou seja, ele já morreu, mas devido a uma maldição, comporta-se como vivo. De fato, nos relatos iniciais, o monstro responsável pela morte de várias pessoas era representado por um morto que voltava, ou simplesmente por um fantasma. Inclusive, o hábito de beber sangue lhe foi atribuído mais tarde. Boa parte do medo de vampiros parece estar ligado ao medo da morte. O vampiro representa um ser que vive

eternamente a vida que a humanidade experimenta. Pois, embora existam crenças de que existe uma vida espiritual após a morte do corpo, ou de que o princípio vital continue vivo de alguma forma, essas formas de vida não são uma recordação para os vivos. Então o vampiro de alguma forma concretiza a aberração de burlar a morte do corpo físico. Ainda que isso seja um desejo para boa parte da humanidade, acaba sendo uma transgressão à ordem natural das coisas.

Parece existir uma crença de que os mortos têm inveja dos vivos, e de que, na verdade, eles não querem ir embora. Então existem providências em diversas culturas a serem tomadas para se ter certeza de que seguirão seu caminho e não voltaram nunca mais. Porque se eles voltarem, isso resultará em desgraças para os vivos. O vampiro, entretanto, permanece num estreito entre medo e desejo. Se por um lado, ele é assustador, por outro ele é atraente e fascinante. É assustador porque é um monstro, uma aberração. Ele rompe uma regra fundamental da natureza: Mortos não ressuscitam; ninguém vive para sempre. É atraente e fascinante porque apresenta uma alternativa para o temor à morte. Mas existem outros detalhes que tornam o vampiro um ser tão interessante.

O autor responsável pela ideia contemporânea que se tem de vampiros é John Polidori. Em 1819, seu conto *O vampiro* (POLIDORI, 1819) estabeleceu o modelo de vampiro atraente e aristocrático. Esse arquétipo de vampiro contém vários pontos de atração. Trata-se de um ser elegante, polido e fino, porém egoísta, poderoso e amoral, capaz de qualquer sordidez por mero divertimento, pois se move intensamente em busca de prazer. Essas características criam identificação com o lado mais obscuro das pessoas, que encontram uma catarse para desejos de jamais envelhecer ou morrer e de poder fazer o que quiser quando quiser. Vampiros têm em abundância um dos fatores limitantes da humanidade: tempo. Têm tempo porque não morrerão a menos que algum(a) bravo(a) caçador(a) consiga vencê-los. Também podem conseguir dinheiro utilizando seus poderes de manipulação e violência. Fora que, como não envelhecem, vencem o fantasma da velhice, ostentando um corpo eternamente jovem.

Um dos primeiros vampiros abordados na ficção foi na verdade uma vampira. Em *Carmilla* (LE FANU, 1872), conhecemos uma vampira não simplesmente lasciva,

mas lésbica. A história acontece no Império Austro-Húngaro. Carmilla escolhe apenas mulheres como suas vítimas, e é sugerida uma forte ligação entre seu desejo por sangue e sua sexualidade. Vinte e cinco anos depois, foi lançado o romance *Drácula* (STOKER, 1994). Nele conhecemos um homem como vampiro, um nativo do leste europeu dono de um enorme castelo. Esse homem é obcecado por uma mulher chamada Mina e é capaz de qualquer crueldade para chegar até ela. Nesse livro também são apresentadas vampiras. No castelo de Drácula, Jonathan Harker, o noivo de Mina, conhece as noivas de Drácula: mulheres lascivas, porém submissas a seu mestre. A personagem Lucy, amiga de Mina, é a única humana que é transformada em vampira ao longo da história. Acompanhando seu desenvolvimento, é possível perceber de maneira bastante contundente um realce em seu comportamento sexual após a transformação.

O livro *Drácula* teve várias adaptações para o cinema. *Nosferatu* (MURNAU, 1922) é provavelmente uma das adaptações que mais fielmente manteve o teor monstruoso de Drácula do livro, embora não tenha mantido os nomes dos personagens. Depois disso, foram feitos outros filmes, criando novos enredos e levando o conflito para outros momentos históricos. O ator Bela Lugosi ficou famoso por sua atuação no papel de Drácula na versão de Tod Browning em 1931, mas vários outros atores já viveram esse mesmo personagem em outras versões. O ator Christopher Lee ficou famoso por interpretar o Conde Drácula em vários filmes, tendo o mesmo acontecido com Peter Cushing, que interpretou Van Helsing várias vezes.

Nos anos 1980, o filme *Garotos Perdidos* (SCHUMACHER, 1987) trouxe a temática de vampiros para os jovens. Numa trama com rapazes bonitos e rebeldes, vestindo jaquetas de couro e pilotando motos, além de uma trilha sonora repleta de rock, vampiros apareceram com o poder de atração de astros da música. Nos anos 1990, Coppola dirigiu uma versão do livro Drácula que recebeu o nome Drácula de Bram Stoker (COPPOLA, 1992), por ser supostamente fiel ao livro. Na verdade, existem muitas diferenças, pois Drácula aparece como um homem sedutor e de boa aparência, o que não condiz com a ideia do livro. Mas o enfoque na sensualidade das vampiras é bastante interessante. 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 1994 foi feita uma adaptação do primeiro livro das *Crônicas Vampirescas* da autora estadunidense Anne Rice, *Entrevista com o Vampiro* (RICE, 2009). O filme homônimo (JORDAN, 1994) contava com Brad Pitt, Tom Cruise, Christian Slater e Antonio Banderas; quatro atores conhecidos como galãs e que faziam muito sucesso entre as adolescentes na época.

Livros sobre vampiros continuaram sendo publicados ao longo das décadas de 1990 e 2000. Mas em 2005 seria publicado o livro que mudaria o destino da literatura fantástica. Uma dona de casa mórmon e mãe de três filhos, certa vez, teve um sonho no qual via um jovem casal conversando numa clareira numa floresta. O rapaz falava sobre o quanto era difícil não matar a moça, já que ele desejava muito beber seu sangue. Stephenie Meyer resolveu escrever sobre seu sonho. Acabou concluindo um longo romance sobre uma adolescente filha única cujos pais se separaram durante a infância. Isabella Swan, que prefere ser chamada de Bella, passa a maior parte de sua infância e adolescência morando com a mãe em Fênix, no estado do Arizona (EUA). Aos dezessete anos, ela resolve ir morar com seu pai em Forks, no estado de Washington, pois sentia que estava atrapalhando sua mãe a viajar com o marido. A jovem troca uma cidade grande, de clima quente e seco, por uma pequena cidade gelada e chuvosa. Ao chegar nessa cidade, ela toma contato com a misteriosa família Cullen, formada por pessoas pálidas e bonitas. O único solteiro da família, Edward Cullen, é o rapaz mais cobiçado da escola. Ele sente uma estranha atração por Bella. Na mítica cena da clareira, descobrimos que isso acontece porque ele sente um especial desejo pelo sangue dela.

Já haviam sido publicados vários livros sobre vampiros adolescentes lindos e misteriosos. Muitos deles haviam sido 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. Embora vários filmes sejam adaptações de livros, percebemos que suas histórias só ganham notoriedade após o lançamento das adaptações cinematográficas. Conforme Ribeiro afirma:

Podemos apontar o cinema como o principal responsável pela disseminação do mito do vampiro ao longo do século XX nas

suas mais variadas formas: desde o monstro devorador sem alma até o novo estereótipo do romantismo do século XXI (RIBEIRO, 2009, p. 1).

No caso de *Crepúsculo*, não foi diferente. Embora o livro já tivesse um nicho de leitores fiéis, o estrelato só veio depois da ampla divulgação nos cinemas. Catherine Hardwicke já tinha uma razoável fama como cineasta indie devido a seu trabalho em *Aos treze* (HARDWICKE, 2003). E essa arquiteta que começou na direção de arte acabou conseguindo, com um orçamento minguado de trinta milhões de dólares, uma miraculosa bilheteria ao redor do mundo. Com o galã Robert Pattinson no papel do atormentado vampiro Edward Cullen e Kristen Stewart no papel da tímida Bella Swan, o filme conquistou milhões de fãs pelo mundo.

Segundo o site *Adorocinema*, no ano de seu lançamento, foi o filme de maior bilheteria em sua estreia dentre os dirigidos por uma mulher. *Crepúsculo* obteve US\$ 70,6 milhões nas bilheterias dos Estados Unidos (CREPÚSCULO, 2008). O estrondoso sucesso do filme fomentou um crescimento no mercado de livros sobre vampiros e do gênero literatura fantástica como um todo. Aqui no Brasil, houve um aumento de editoras dispostas a publicar o gênero. Segundo Nazareth Fonseca, autora de livros sobre vampiros:

A série *Crepúsculo* fez o público jovem descobrir um tipo de vampiro e outros autores. Os mais curiosos foram a fundo e buscaram outros livros, outros autores. E isso abriu o mercado, aumentou as vendas, gerou oportunidades que já existiam e nunca foram exploradas. Muitos livros do gênero foram publicados desde então (VAMPIROS TROPICAIS – UMA ENTREVISTA COM NAZARETHE FONSECA, 2011).

Além da série *Crepúsculo*, os seriados *The Vampire Diaries* (PLEC J.; SIEGA M.; WILLIANS K. 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.

O vampiro recebe certa caracterização dependendo do produto cultural no qual está inserido. Alguns aspectos, entretanto, aparecem com mais frequência. O ato de

beber sangue é quase uma unanimidade, mas é na verdade uma representação para a capacidade de sugar energia vital que os vampiros têm. Pois, como Ribeiro afirma, o sangue é considerado a energia vital do homem há milênios (RIBEIRO, 2009, p. 2). Logo, o vampiro funciona como uma representação de um ser que suga energia vital.

Segundo Lowen, falar sobre a flecha de Cupido que atravessa o coração dos apaixonados, localizar os sentimentos no coração e invocar o sangue como veículo do amor são práticas corriqueiras na vida cotidiana. Amantes chegam a jurar amor cortando a pele e misturando o sangue que verte. Considerando que acontece um fluxo de sangue nos órgãos genitais durante a relação sexual, é possível entender o simbolismo (LOWEN, 1998, p. 27).

O simbolismo do sangue é tão forte que chega a ter implicações religiosas. Testemunhas de Jeová se recusam a utilizar sangue em tratamentos médicos, pois entendem que receber sangue, tanto por via oral como endovenosa, é proibido pela bíblia (ANKERBERG, WELDON, E BURROUGHS, 2008, p. 20).

De alguma forma, vampiros sempre são limitados pelo sol. Em *Crepúsculo*, a exposição ao sol mostra o brilho de suas peles, o que os entregaria para a sociedade. Em *The Vampire Diaries*, eles usam um anel de lápis lazúli que lhes permite andar sob o sol sem se queimarem. Em *True Blood*, bem como na série *Crônicas Vampirescas*, eles são proibidos de andar sob o sol, pois morreriam queimados. Percebe-se então, que o sol acaba sendo uma representação da sociedade, que aponta o dedo expondo a realidade escondida: Por trás da capa de beleza e elegância, vampiros são mortos andando entre os vivos. E isso é contra as regras. Na literatura contemporânea, vários autores têm apresentado vampiros como “belos” e “atraentes”. Na série de livros *Crepúsculo*, é citado que a beleza é na verdade uma de suas características como predadores. Como uma flor carnívora, eles seriam fisicamente atraentes para suas presas, no caso, humanos (MEYER, 2005, p. 413). É interessante observar que grande parte do poder de atração dos vampiros seja atribuída à beleza física. Segundo Castilho:

A visão convoca outros sentidos, e, de fato, a imagem aparece como um instrumento para atrair a atenção sobre si mesmo, trazendo a possibilidade de seduzir, provocar e persuadir. O corpo se

apresenta como uma estrutura semiótica da qual seu portador se utiliza para se comunicar (CASTILHO, 2004, p. 36).

O poder de atração sexual nesse caso levaria humanos a desejarem ter relações sexuais com vampiros. Ainda na série *Crepúsculo*, os vampiros são apresentados com um elevado teor de desejo sexual, sendo a relação sexual algo que excita seus instintos da mesma forma que o sangue. Como eles jamais se cansam, nem têm necessidades humanas, a relação sexual pode durar várias horas (MEYER, 2008, p. 482). Os *fang bangers*, presentes na série *Sookie Stackhouse* de Charlaine Harris, são humanos que agem como tientes de vampiros. Eles se deixam morder durante o ato sexual e frequentam bares de vampiros, onde se oferecem a eles (HARRIS, 2008, p. 22). L. J. Smith descreve o prazer sexual do vampiro através da troca de sangue nas séries *The Vampire Diaries* e *Night World*. O estímulo das presas, neste caso, traria um prazer semelhante ao sexual. Da mesma forma, o vampiro encontra prazer em ter seu sangue sugado por um humano, desde que diretamente de um corte em sua pele. Neste caso, trocar sangue é um ato simbólico, uma demonstração de afeto entre humano e vampiro (SMITH, 2009, p.94).

Segundo Lecouteux, no século XVIII, uma das formas de se reconhecer um vampiro no caixão era caso o corpo tivesse o pênis ereto. Isso seria prova de que o defunto possuía pulsões sexuais que o incitavam a atacar mulheres, ou seja, é um estuprador. Esta crença corrobora a teoria de que a sexualidade dos vampiros é normalmente encarada como intensa:

Outro meio infalível de identificação é a nudez do corpo exumado. Em 1572, abriram a tumba de uma mulher de Rhezur, na Polônia, e constatou-se que ela estava nua, de onde se concluiu que tinha devorado suas roupas. Acrescentemos um detalhe que já fez correr rios de tinta no século XVIII e que os relatórios oficiais evocam com meias palavras por razões que se compreendem: quando se trata do corpo de um homem vampiro, seu pênis está em ereção, um detalhe que os romancistas jamais ousaram retomar por razões de decoro. Entretanto, eruditos como Michaël Ranft debruçam-se sobre a questão e avançam explicações médicas e físicas: 'O pênis, de natureza esponjosa, pode erguer-se espontaneamente se um líquido ou um sopro penetrar na artéria hipogástrica'. Esse pênis em ereção é, certamente, a prova de que esses defuntos fora do comum possuem pulsões sexuais que os incitam a atacar as mulheres, e já vimos anteriormente vários casos de fantasmas que desejam ter relações com

suas respectivas mulheres: o leitor encontrará uma prova suplementar no apêndice documental (LECOUTEUX, 2003, p.137).

A sexualidade de vampiros também se caracteriza como dominadora. Na série *Night World*, L. J. Smith descreve situações em que os humanos são tidos como escravos de vampiros, ou são tratados como animal fornecedor de nutrição (SMITH, 2009, p. 309, p.515; 2008, p. 333). Em *Entrevista com o Vampiro*, o vampiro Armand mantém um humano em cativeiro para sua alimentação. Ele não o mata, apenas suga pequenas quantidades de sangue e o trata com carinho, como um animal de estimação (RICE, 2009, p.250). Os *Strigoi*, os chamados vampiros mortos da série *Vampire Academy* de Richelle Mead, sentem prazer em matar, entretanto também proporcionam prazer à vítima. Este prazer intenso, consequência de uma forte descarga de endorfinas, chegaria ao organismo de maneira semelhante ao prazer proporcionado por uma droga psicotrópica. Tanto que alguns personagens se tornam adictos, e são facilmente manipulados pelas criaturas. Nessa mesma série existem as chamadas *blood whores*, mulheres que se deixam morder, às vezes durante o ato sexual, e são discriminadas (MEAD, 2007, p. 80). Entre o fim do século XVI e o século XVIII, as supostas vítimas de vampiros diziam se sentir sufocadas. Assim, é possível perceber que o ato da mordida pelos vampiros, bem como suas manifestações sexuais, transita entre dor e prazer.

Vampiros podem ser horrendos e monstruosos também. No filme *Trinta dias de noite* os vampiros são tão horríveis que as pessoas preferem morrer a se tornar um deles (SLADE, 2007). Nesse caso, o vampiro é um ente absolutamente aterrorizante, cuja única função é oferecer medo. As formas de transformação de humanos em vampiros também são bastante variadas, mas em geral, transitam entre duas maneiras fundamentais: Através da mordida ou através da ingestão de sangue do vampiro. Autores que utilizam a transformação através da mordida costumam colocar o vampirismo como uma doença, que segue sendo transmitida pelas vítimas que não morrem da perda de sangue. A outra possibilidade é assumir a presença de um veneno nas presas dos vampiros cuja ação no organismo humano surte a transformação. Quando a transformação exige a ingestão de sangue, em geral é preciso que haja uma troca com

o vampiro. Ou seja, primeiro o vampiro ingere o sangue da vítima, depois dá para ela o seu próprio sangue. Alguns autores acrescentam ainda que a pessoa precisa morrer com sangue de vampiro em seu organismo para “ressuscitar” depois como vampira.

Existe ainda a possibilidade explorada por L. J. Smith na série *Night World* (SMITH, 2009). Nesses romances os vampiros procriam; nascem como bebês e envelhecem até certa idade, ainda jovens adultos, quando enfim estacionam. As formas de se matar um vampiro também são bastante variadas. Incluem as clássicas estacas de madeira, que dependendo da história podem precisar ser fincadas precisamente no coração para que tenham efeito, ou que podem ser simplesmente atravessadas no tronco. Objetos religiosos são bastante controversos, porque são normalmente ligados ao cristianismo, e assumir que eles tenham algum poder de destruição sobre os vampiros implica crer no cristianismo como a religião capaz de derrotar o que é demoníaco. Mesmo assim, muitos autores são partidários dessa linha, a começar por Bram Stoker. Nesses casos, os vampiros são sensíveis a objetos cristãos, tais como crucifixos e água benta, e derretam em contato com eles. Em geral, os vampiros criados mais recentemente não encontram qualquer problema ao entrar em igrejas, pois, como Ribeiro afirma, “o vampiro vai, ao longo do século XX, deixando de ser o grande vilão e se humanizando, se transformando, aos poucos, no herói das histórias” (RIBEIRO, 2009, p. 4).

A sensibilidade ao alho também tem desaparecido nos produtos culturais mais modernos. A crença de que o alho poderia ter algum poder contra vampiros parece ter raiz em crenças antigas de que esse tempero pudesse afastar demônios. A decapitação também é utilizada por muitos autores. Representa simbolicamente a eliminação das presas, os falos simbólicos dos vampiros. Talvez a forma mais democrática de se matar vampiros seja através do fogo. Não há citação neste trabalho de nenhum vampiro que não possa ser queimado. Até os quase indestrutíveis vampiros de Stephenie Meyer são sensíveis ao poder do fogo. Esse fato parece estar ligado à completa destruição do corpo. Mortos cremados não voltam para atormentar os vivos. Todo o histórico de defuntos vingativos está associado à violação de sepulturas e presença de evidências de vampirismo nelas. A título de curiosidade, Bram Stoker escolheu ser cremado após sua

morte. Não se sabe a razão de seu desejo, mas é interessante mencionar que, quando o túmulo de Vlad Tepes foi aberto, não foram encontrados ossos humanos dentro dele. Hoje ainda resta o mistério na Romênia.

Vampiros são em geral inteligentes e cultos. Isso acontece não somente pela superioridade física que atingem no ato da transformação, que sempre se estende ao cérebro, mas também pelo conhecimento que acumulam ao longo de suas longas vidas. Eles conhecem a história vivendo a história, e, além disso, acumulam grande experiência de vida. Conforme conhecem a humanidade, se tornam críticos e cínicos, pois conhecem o mal que ela é capaz de cometer. Um conflito comum nas histórias de vampiro reside no questionamento do que é bom e do que é mal; do quão ruim um vampiro é diante da humanidade e até mesmo da entidade religiosa Deus. Além disso, a maioria dos vampiros não têm problemas financeiros. Eles podem tirar dinheiro de quem quiserem através de seus poderes, mas também aparecem como ricos de berço. Muitos deles têm origem aristocrática, com casas enormes; não nos esqueçamos de que Drácula era um conde. E, finalmente, vampiros não sentem medo. Fora formas específicas de matá-los e inimigos igualmente sobrenaturais, nada mais pode assustá-los. Eles não temem ladrões, assassinos, estupradores ou sequestradores. Nenhum criminoso humano é páreo para um vampiro. Eles não têm medo de cair de lugares altos, nem de atropelamento, afogamento, ou qualquer acidente que possa destruir uma pessoa. Enfim, ser vampiro é ter uma incrível sensação de segurança, algo que boa parte da humanidade deseja, haja vista os investimentos constantemente feitos nessa área.

Assim, podemos entender que os vampiros representam um ser que reúne as pulsões de destruição e de sexualidade, os dois desejos mais reprimidos da humanidade. Vampiros podem fazer o que querem quando querem. Podem matar sem sentir culpa, podem fazer sexo com quem bem entendem. Na maioria das histórias sequer existe lei para limitá-los. Enfim, vampiros são um emaranhado de pulsões e instintos, racionalidade suficiente para satisfazê-los e quase nenhum senso de moralidade. Com instintos que permitem sem remorso os prazeres das pulsões mais básicas, vampiros e vampiras gozam de uma vida libertina, excessiva e despótica, na qual podem fazer tudo o que desejam com algumas poucas limitações. Nossa sociedade tem apresentado uma

tendência de consumo e busca pela juventude eterna, o que se relaciona às características de poder que o vampiro possui. Fica claro que a figura do vampiro não satisfaz apenas um desejo de driblar a morte. Segundo Ribeiro:

O desejo de rebelar-se, de exercer a violência sem controle, de liberar as pulsões estão na base da maioria das histórias de horror. O fascínio que ele exerce sobre os adolescentes e jovens pode se explicado, em parte, pela sensação de poder, de estar em pé de igualdade com seus inimigos e poder vencê-los ao final da disputa. Isso pode ser percebido com clareza na natureza dos videogames, povoados por monstros, sangue, sensualidade e violência (RIBEIRO, 2009, p. 4).

Além disso, o vampiro já se consolidou no imaginário urbano. Ribeiro afirma: “Fascinante para os jovens por seu poder, sexualidade, força e poder de vida e morte, este [o vampiro] constitui um dos grandes mitos do imaginário urbano do início do século XXI.” (RIBEIRO, 2009, p. 1).

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. Pois ainda que se relacione com outros gêneros como romance ou comédia, o cerne do vampiro é o terror, pois ele agrega em si vários elementos que causam medo. O tipo de representação que o gótico nos oferece é sempre um espelho de nossos conflitos mais familiares. A imagem mais conhecida do gótico é um vampiro imortal, sedutor e misterioso. Segundo Santos: “No caso do gótico, 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. O horror permite isso porque perturba o sistema e rompe regras. Segundo o escritor de ficção Stephen King, o horror nos atrai porque diz, de uma forma simbólica, coisas que teríamos medo de falar de boca cheia, aos quatro ventos; ele nos dá a chance de exercitar emoções que a sociedade nos exige manter sob controle (KING apud RIBEIRO, 2009, p. 4).

Sobre a ficção de horror, Botting afirma que o objetivo é levantar incertezas sobre o poder, a lei, a família, a sexualidade, a religião, a realidade, a razão, os códigos racionais, a compreensão, a moralidade, os medos, a ideologia (BOTTING apud SANTOS, 2008, p.8). Além disso, vampiros frequentemente aparecem como dominadores. Através da sedução, da força física ou de seus poderes sobrenaturais, eles induzem humanos a satisfazerem seus desejos. É a chamada dominação carismática, que aparece em virtude de devoção afetiva à pessoa do senhor e a seus dotes sobrenaturais (carisma). Também particularmente a faculdades mágicas (WEBER, 2003, p. 134). O poder de atração do vampiro pode ser justificado por diversas razões, moldando assim os produtos culturais em que aparece. Como Chiavenato afirma:

O homem não tem experiência pessoal da morte -- a morte que ele conhece e 'experimenta' é a morte do outro: a sua consciência é a da morte alheia. Segundo o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein (1889-1951), 'a morte não é um acontecimento da vida: não se vive a morte'. O que temos é a experiência da morte de não a experiência pessoal da nossa morte (CHIAVENATO, 1998, p. 105).

Como existe um grande mistério com relação a o que acontece após a morte, este forte medo do desconhecido tem levado grande parte da humanidade a sonhar com vida longa e juventude duradoura. Chiavenato argumenta: "Encontrar provas ou apresentar hipóteses de um 'vida depois da morte' não é uma característica apenas dos religiosos ou místicos. Poderíamos dizer que é comum em grande parcela da humanidade, inconformada com o fim de tudo" (CHIAVENATO, 1998, p. 80). Além disso, o desejo humano de que a morte não seja o fim leva a humanidade a rejeitar de forma velada as provas científicas em torno da morte. No fundo existe uma grande fantasia embasada por um intenso desejo de viver eternamente. Como afirma Chiavenato:

É mais fácil um médico provar que alguém está morto do que um matemático provar que 2 e 2 são 4. Apesar disso, o homem nunca morre. Existem crenças e certezas absolutas que afirmam sua imortalidade, através da alma, da reencarnação e de outros fenômenos da vida após a morte.

O diagnóstico científico da morte, com toda sua precisão, pouco influi sobre os conceitos que temos da morte. Para a absoluta maioria da humanidade, a ciência nada diz sobre a morte. Os homens

impressionam-se com 'testemunhos' de mortos temporários, de espíritos ou de hieroglífos. Alimentam-se de lendas e credices, mitos e mistificações. Reproduzem milenarmente as mesmas ideias de forma diversa: o longo caminho de Osíris a Jesus termina igual. Certezas e dúvidas de 4 mil anos permanecem angustiado e incomodando as pessoas (CHIAVENATO, 1998, p.83).

A ficção, em muitos momentos, acaba acalmando o medo da morte quando traz personagens que conseguem escapar delas. Ribeiro argumenta: “é na ficção, ou nas promessas do ocultismo, que o desejo da vida eterna e da ressurreição encontram seus maiores difusores” (RIBEIRO, 2009, p. 3).

5. Vampira: a ameaçadora sexualidade feminina

Segundo Dijkstra (1998), no início do século XX, foi estabelecida uma intensa relação entre a vampira e a mulher humana. Existiam argumentos em várias linhas de pesquisa que culminavam na ideia da sexualidade feminina como nociva, e a vampira foi uma das figuras mais escolhidas para essa representação. Era crença corrente que a essência vital era guardada nos órgãos sexuais. Acreditava-se, portanto, que o sêmen era a essência vital masculina, e que desperdiçá-la implicava perder vida, inteligência, energia. No caso das mulheres, a essência ficava no útero e era desperdiçada mensalmente na menstruação. Assim, era estimulada a continência sexual, já que homens não deviam ejacular “muito”, pois poderiam perder inteligência, e consequentemente, a capacidade de ganhar dinheiro. Como a mulher já “perdia” parte de sua inteligência no período menstrual, ela naturalmente não tinha capacidade intelectual para cuidar de assuntos econômicos.

Para o autor, as manifestações sexuais de alguns insetos, nas quais a fêmea devorava o macho logo após a relação sexual, respaldaram crenças como a da “vagina dentata” e do útero faminto. Segundo a primeira, a vagina teria dentes que morderiam o pênis durante a penetração. Segundo a segunda, as mulheres teriam um forte desejo de sugar a essência vital masculina, o esperma. Assim sendo, o desejo sexual seria algo próprio da natureza feminina, o que tornaria as mulheres violentamente lascivas. De

acordo com essa ideologia, o melhor destino para as mulheres é que fossem voltadas apenas para a reprodução. Como pelos costumes da época, a relação sexual era algo pecaminoso, as mulheres consideradas mais evoluídas eram aquelas que não demonstravam todo esse suposto desejo sexual naturalmente feminino. Quanto menos prazer sexual elas demonstrassem, mais evoluídas seriam consideradas, e assim, mais aptas a viver em sociedade. Também por isso, as mulheres eram responsabilizadas pelo abuso sexual. Acreditava-se que mulheres não eram jamais seduzidas, que na verdade elas provocavam os homens em sua constante sede por sêmen. Assim sendo, também não era errado molestar uma garota impúbere, pois a consequência era o despertar de seus instintos reprodutivos.

Segundo Nunes, Freud construiu um perfil feminino aterrorizante. O gênero feminino deveria abdicar de seus aspectos ativos, para assumir uma posição passiva, castrada e masoquista. Dessa forma, a mulher assumiria o lugar de esposa e mãe, além de tornar menos assustadora para os homens. (NUNES, 2000, p.166). Sendo assim, o desejo feminino era abertamente, com apoio da classe científica, considerado nocivo para a sociedade como um todo. As mulheres eram na verdade “vampiras”, pois tinham dentro delas, ainda que controlada pelas interdições sociais, a ânsia de sugar toda a essência vital de um homem.

A condição da mulher como submissa, inclusive na relação sexual, faz parte da ideologia corrente. Logo, colocar a mulher em posição de domínio concilia incertezas com simbolismo sexual, o que consegue trazer sucesso para um produto cultural. Nesse contexto, o estupro se mostrou uma ferramenta bastante eficaz para domar essas selvagens mulheres e ensiná-las a temer o falo que tanto desejavam. Como na verdade as mulheres eram dotadas de um desejo sexual intenso, no fundo elas gostavam do estupro, talvez até o provocassem. Logo não fazia sentido culpar um homem por não ter resistido a uma lasciva vampira e ter dado a ela o que merecia.

O estereótipo da “vamp”, e mais tarde o da “mulher fatal”, nasceram desse emaranhado de conceitos. Os produtos culturais refletem a ideologia de seu tempo e assumem em alguns níveis a responsabilidade de educar. Nesse caso, era preciso prevenir os homens com relação aos perigos oferecidos pelas mulheres. Uma “vamp”,

por exemplo, poderia arruinar a vida de um homem. Refém da sedução, ele abdicaria de sua decente família, de seu rentável emprego, de sua posição respeitada na sociedade para viver numa atmosfera de perdição com a vamp. No entanto, embora o estereótipo da mulher sexual fosse assustador, era também atraente. Aliás, ele é até hoje. Dijkstra afirma:

Do ponto de vista de muitas das mulheres duas vezes marginalizadas de hoje, a mulher sexual dos primeiros anos deste século [XX] torna-se uma figura particularmente atraente, cuja independência emocional dos homens, a confiança sexual, o prazer na autoridade sedutora de seu corpo, e as depredações econômicas "de homens" deram-lhe uma centralidade no imaginário cultural daquele período com a qual os "símbolos sexuais" fabricados de hoje só podem sonhar. A mulher sexual do início do século XX tinha ganho ao menos a "desagradável" visibilidade: do ponto de vista das feitas duas vezes invisíveis, a habilidade dela para destruir os homens a sua volta a faz parecer forte. (DIJKSTRA, 1998, p. 246).

As vampiras têm tido seu espaço garantido na ficção desde Carmilla (LE FANU, 1872). Elas são mulheres sensuais, insinuantes e manipuladoras, que não têm vergonha de usar a sexualidade para atingirem seus objetivos. O desejo por sangue aparece associado ao desejo sexual, como para os vampiros. Uma peculiaridade a ser assinalada, contudo, é a tendência homossexual explícita em muitas delas. Embora muitos vampiros apresentem homo ou bissexualidade, a vampira lésbica aparece como um fetiche em diversos produtos culturais. No romance *Drácula* (STOKER, 1994), temos contato com Lucy, a amiga de Mina que é fatalmente transformada em vampira e se mostra incrivelmente lasciva após a transformação. Além dela, conhecemos as sensuais noivas de Drácula. Nesse livro o arquétipo de vampira sensual foi consolidado.

O estereótipo da "vamp" surgiu quando a atriz Theda Bara interpretou a personagem referida simplesmente como "Vampira" no filme mudo *A fool there was* (POWELL, 1915). A personagem era caracterizada por ter cabelos escuros, pele clara e seduzir homens por diversão até levá-los à ruína. Ela não sugava sangue, mas energia vital. A "vamp" não é necessariamente vampira na definição como ser sobrenatural. Ser "vamp" está mais relacionado à aparência e estilo de vida. Muitas "vamps" trabalham com produtos góticos, principalmente música. Por exemplo, Amy Lee, vocalista da banda estadunidense *Evanescence*. Dona de lindos olhos azuis, a jovem cantora tinge

seus longos cabelos loiros de preto e usa roupas de estilo vitoriano, encarnando o estereótipo. Na série de livros adolescentes *Vampire Kisses* (SCHREIBER, 2009), a jovem Raven sonhou desde criança ser vampira. Na verdade ela é uma "vamp", pois usa roupas e maquiagem pretas, inclusive o batom.

Entretanto, ao mesmo tempo em que a vampira surgiu como uma representação da mulher voluptuosa, o vampiro apareceu num primeiro momento como representação de homens discriminados socialmente, como o homossexual e o nativo do leste europeu. Tornar-se vampira evidencia a sexualidade de Lucy Westenra em *Drácula* (STOKER, 1994, p.253). A personagem sempre foi apresentada com certa tendência à sensualidade, pois demonstra desejo de poder se casar com seus três pretendentes. Após a transformação, ela deixa fluir seus desejos e se dirige a seu marido de forma voluptuosa e insinuante. Seu próprio marido a pune por essa indiscrição, entretanto, cravando uma estaca em seu coração numa cena bastante dramática. A cena pode ser descrita como uma metáfora para a educação de uma mulher voluptuosa através do estupro, sendo a estaca um falo simbólico. Pode parecer um exagero de simbolismo implicar que a destruição de uma personagem ficcional esteja ligada a uma prática de estupro terapêutico para eliminar instintos lascivos em mulheres. Mas é difícil ignorar o quanto essas figuras são reiteradas em produtos culturais.

Recentemente, no filme *Matadores de Vampiras Lésbicas* (CLAYDON, 2009), direcionado ao público jovem masculino, essa destruição de sexualidade feminina é fortemente retratada. A ação acontece numa pequena cidade amaldiçoada por uma vampira lésbica: Aos dezoito anos, todas as moças da cidade estão condenadas a se tornarem vampiras. Quando dois rapazes forasteiros entram no bar da cidade, o dono do lugar, bem como seus frequentadores, mandam os dois para o castelo assombrado como sacrifício. Numa cena, uma moça entra no bar procurando por um dos rapazes. O dono a envia para o mesmo castelo sem qualquer remorso. Então um dos moradores do vilarejo "amaldiçoado" diz para o dono do bar: "Essa era bonita...", ao que o dono responde: "Elas sempre são. Sereias, traiçoeiras..." e logo em seguida cospe. A utilização da palavra traiçoeira deixa clara a mentalidade do personagem. Ele acredita que a beleza feminina está associada a uma tendência para ganhar confiança e depois cometer

traições. O fato de ele cuspir logo em seguida, só vem reforçar o repúdio que ele sente por essas fêmeas lindas e sedutoras. Afinal, elas são perigosas.

A única personagem do grupo principal que não é destruída é a moça virgem que usa calça comprida, cobrindo uma parte maior do corpo. Todas as outras personagens usavam saias curtas ou shorts quando foram transformadas em vampiras, fora que já eram sexualmente ativas. Além disso, todas essas personagens foram destruídas pouco tempo após terem aparecido como vampiras. Uma delas, citada por um dos personagens como a garota que “não fala e tem seios grandes”, é morta de forma particularmente agressiva. O referido personagem a segura pelos seios debaixo de um chuveiro de água benta. Quando ela acaba de derreter, restam apenas próteses de silicone nas mãos dele. Parece que ele não queria perder o prazer de apalpar os grandes seios dela só porque a estava destruindo. Embora se trate de um filme B, é impossível não identificar nele uma forte tendência misógina e homofóbica. A moça é morta de forma absurdamente humilhante, sendo sugerido que a única parte aproveitável de seu corpo são seus seios, aumentados artificialmente por próteses de silicone.

O filme mostra várias mulheres jovens e bonitas com pouca roupa, que são logo vítimas das vampiras. Todas as vampiras são belas, lascivas e ameaçadoras. Quando são mortas, elas soltam uma gosma branca que lembra esperma em cenas grotescas. Elas podem ser destruídas caso sejam atravessadas por estacas ou galhos, ou degoladas, como é tradicional; mas, nesse filme, existe uma espada especial, a única arma capaz de matar Carmilla, a mãe de todas as vampiras. Logo, é bastante reiterativo que, num determinado momento da história, um dos personagens diga, em meio a gargalhadas, que o cabo da espada parece um pênis. E esse mesmo personagem, a certa altura, enche preservativos com água benta para atirar nas vampiras. São vários exemplos de falos para punir essas mulheres pelo crime de serem sensuais e lésbicas. Ou seja, estupros que ensinam essas mulheres a não viverem suas sexualidades, especialmente sem homens. Estupros para ensina-las a temer o falo a que devem obediência. Também é preciso considerar que as manifestações sexuais dos vampiros, em sua maioria, envolvem a ingestão de sangue e a mordida. As presas de vampiros e

vampiras atuam como falo simbólico, e a decapitação surge como um ritual de castração.

A criação de mentalidade através da exploração das ameaças da sexualidade feminina se deu em grande parte através de produtos culturais com a temática sobre vampiros e, mais especificamente, com a exploração do estereótipo da "vamp". Esses arquétipos ainda encontram espaço na sociedade nos dias atuais, acarretando discriminação e sofrimento para mulheres, que encontram dificuldade de realizar seus desejos sexuais sem sofrer severos julgamentos. Investigar a forma como esses estereótipos femininos são tratados em produtos culturais é fundamental para se analisar o tratamento dado à sexualidade feminina em nossa sociedade.

Apesar dos perigos supostamente oferecidos pelos estereótipos “vamp” e “mulher fatal”, ambos detêm um grande poder de atração. Como esses arquétipos se referem a mulheres fortes e dominadoras, isso pode estar relacionado a o que Foucault afirma em *História da Sexualidade I* sobre o uso da repressão na transgressão de limites sexuais: “O prazer se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar.” (FOUCAULT apud SANTOS, 2008, p. 8).

A ficção também trouxe vampiras infantis. Claudia em *Entrevista com o vampiro* (JORDAN, 1994) e Eli em *Deixa ela entrar* (ALFREDSON, 2008) são dois exemplos. Ambas reúnem a aparência angelical de uma menina e o implacável instinto de predadoras. Na série *Mundo das Sombras* (SMITH, 1996) as vampiras que aparecem são adolescentes. Os conflitos, em sua maioria, envolvem o amor proibido, já que nessa série é ilegal o relacionamento entre humanos e sobrenaturais. Nessa série, um destaque é Jez Redfern, vampira híbrida e membro de uma gangue juvenil sobrenatural cuja diversão é caçar criminosos humanos e drená-los até a morte.

Na série *Crepúsculo* (MEYER, 2005), depois que Bella é transformada em vampira, sua sexualidade deixa de ser privada. Ela simplesmente não sente vergonha de montar em Edward enquanto o beija diante da família. Uma marcante mudança em seu comportamento, anteriormente discreto. Nessa série, os vampiros são apresentados com um elevado teor de desejo, sendo a relação sexual algo que excita seus instintos da

mesma forma que o sangue. Como eles jamais se cansam nem têm necessidades humanas, a relação sexual pode durar várias horas.

Na série *Academia de Vampiros* (MEAD, 2007), Rose Hathaway é uma *Dhampir*, que é uma raça híbrida entre vampiros *Moroi* e humanos. Embora não precise beber sangue, ela é incrivelmente forte e resistente. A personagem é uma espécie de soldado que trabalha na defesa contra os *Strigoi*, os temíveis vampiros maus da história. Já *Irmandade da Adaga Negra* (WARD, 2005) é uma série de livros assumidamente erótica. A autora faz descrições minuciosas de atos sexuais entre vampiros altamente instintivos. As vampiras têm um período fértil no qual se comportam como fêmeas no cio, exalando um forte odor que ativa a libido dos machos. Ao mesmo tempo, os machos são bastante territoriais e marcam suas fêmeas com um forte odor que desencoraja as investidas de outros machos.

No filme *Um drink no inferno* (RODRIGUEZ, 1996), a atriz Salma Hayek faz uma dançarina exótica que se apresenta com uma cobra. Sua apresentação enlouquece os homens do bar devido à forte sensualidade, até que um corte na mão de um dos personagens a leva a se transformar numa vampira horrorosa e atacá-lo. No episódio *Frenzy* do seriado *True Blood* (BALL, 2009), a rainha Sophie-Anne (Evan Rachel Wood) aparece sugando sangue da artéria femoral de uma mulher enquanto ela geme de prazer. É uma cena profundamente contundente no sentido de estabelecer uma relação entre ingerir sangue e prazer sexual. No filme *Sede de sangue* (PARK, 2009), Tae-ju é transformada em vampira por seu amante, o padre Sang-hyeon. Enquanto ele entra em conflitos morais com relação a matar pessoas para beber seu sangue, ela protagoniza várias cenas perturbadoras. É interessante observar que nesse filme a vampira é dona de um senso moral frágil, enquanto que o vampiro traz o questionamento moral. Acontece algo semelhante em *Entrevista com o Vampiro*, pois Louis tem vários conflitos e não aceita matar seres humanos para se alimentar. Ele passa longo tempo se alimentando de sangue de animais, até que Lestat transforma uma garotinha em vampira para que Louis tenha uma companhia e sinta vontade de “viver”. Ao contrário de Louis, a menina Claudia não vê nenhum problema em matar pessoas, o que acaba o levando a se conformar com sua condição de vampiro e predador.

No livro brasileiro *Relações de Sangue*, a vampira Lucila sente especial prazer em predação de ladrões que praticam sequestro relâmpago. Lucila parece sentir atração sexual por mulheres. Isso fica evidente quando Maria Clara, a protagonista, diz que Lucila deseja mordê-la: "Perdi a conta de quantas vezes eu fiz uma pergunta sobre os vampiros e ela só riu e fez a mesma proposta, me deixa te morder e te respondo. Nunca deixei, ela nunca respondeu." (ARGEL, 2002, p.13). Na novela *Vamp* (CALMON, 1991), a protagonista Natasha é uma "vamp" sofredora. Embora seja uma famosa estrela do rock, ela sente a dor de ter se tornado vampira contra sua vontade. Ela passa toda a novela tentando destruir Vlad, o vampiro que a transformou e que inclusive conseguiu estuprá-la num certo ponto da trama, pois usou seu corpo enquanto ela dormia. Embora Natasha tenha bom coração, ela tem a imagem de uma "vamp" e é um personagem bastante sensual.

A franquia *Anjos da Noite* (WISEMAN, 2003) narra a trajetória duma longa guerra entre vampiros e lobisomens tendo como protagonista a vampira Selene, interpretada pela bela Kate Beckinsale. Com paleta de tons azuis, que transmite um ar obscuro, os filmes da série são extremamente violentos. Selene usa armas de fogo e não pensa duas vezes antes de explodir seus inimigos. Seu figurino é um macacão de couro preto e justo e botas, também pretas. Selene é bastante sensual e autossuficiente, mas é fiel ao homem que ama. As outras vampiras, que não são guerreiras como Selene, também são bastante sensuais. A prática de sexo grupal não é chocante, e é corriqueiro que os vampiros mordam uns aos outros durante o ato sexual.

Observar o comportamento sexual, bem como a conduta moral de vampiras é bastante importante para o entendimento das expectativas sociais em torno das mulheres. Sendo a vampira a personagem que não reprime seus impulsos, é possível entender quais impulsos a sociedade espera que as mulheres reprimam com objetivo de serem aceitas. Curiosamente, a princípio o vampiro era uma representação do homem discriminado, como o homossexual ou o natural do leste europeu. Apresentando símbolos de uma sexualidade incontinente, ele era encarado como um bárbaro exótico, que desperta curiosidade, mas no final deve ser civilizado. Nesse caso, civilizar significa castrar, eliminar os perigos da lubricidade. A decapitação do vampiro

representa a castração através da eliminação das presas, seus falos simbólicos. Isso fica mais evidente no caso de vampiras. Ainda hoje elas representam mulheres independentes ou que vivem sua sexualidade livremente. Na maioria das histórias, elas são punidas por sua volúpia, o que também acontece com a "vamp", estereótipo nascido no início do século XX.

As vampiras, diferentemente das mulheres humanas, não têm medo de serem dominadoras. Elas fazem o que desejam, respaldadas não só pelo poder conferido por suas próprias características sobrenaturais, mas por uma forte consciência de independência e liberdade. A condição de vampiro ou vampira é, de maneira geral, encarada como uma justificativa para a libertação sexual, pois, mesmo quando aparecem como protagonistas nas histórias, exibem um comportamento violento com relação a tudo que representa uma ameaça à satisfação de seus desejos. E vampiros têm muitos desejos. Desejam muito sexo, desejam muito sangue, desejam muito conforto, enfim, desejam muito prazer. Não sofrem, entretanto, com as proibições que a humanidade sofre. Os limites éticos são muito flexíveis, marcados pelo lugar de predadores no topo da cadeia alimentar que ocupam. Mesmo assim, quando existe algum dilema moral para um vampiro, ele jaz simplesmente sobre a questão da alimentação e da possibilidade ou necessidade de matar humanos para saciar seu apetite, nunca cai sobre a questão do prazer sexual, totalmente livre e intenso.

III – A LIBERDADE SEXUAL FEMININA EM *THE VAMPIRE DIARIES*

1. Introdução

Neste capítulo analisaremos uma produção específica procurando estabelecer em que medida uma produção midiática moderna, supostamente voltada para um público jovem feminino, traz conteúdos modernizadores no sentido de propor um protagonismo feminino em relação a sua vida sexual, e de que forma isso se articula aos restantes aspectos de sua vida como mulher. Supostamente, a presença da personagem vampira, com sua liberdade e atuação ativa poderia conferir conteúdos que se contrapõem a um modelo social de cunho patriarcal. Como vimos, entretanto, muito frequentemente as representações das vampiras, em contraste com sua contraparte masculina, na verdade reforçam os pontos de vista estabelecidos, nos quais qualquer protagonismo feminino em relação à sexualidade é visto como indesejável e passível de punição. Observando uma produção específica em particular, poderemos confirmar ou refutar algumas das proposições gerais e estabelecer questões e metodologias de análise para outras produções do mesmo gênero.

Conforme discutimos, Dijkstra encontrou várias teorias sobre ameaças da sexualidade feminina, bem como a sua difusão em diversos produtos culturais. O pesquisador analisou em seu trabalho diversas representações de punições para mulheres que não reprimem seus desejos, e muitas delas estão relacionadas a vampiras. Vimos que ele cunhou o termo “estupro terapêutico” para se referir a uma repetição de padrões de punições que “garotas malvadas” sofrem em produtos culturais. E o critério utilizado para definir o grau de malvadeza de uma mulher é, na maioria das vezes, sua conduta sexual, ficando evidente que as indiscrições de uma mulher no que se refere à sexualidade não são toleradas. As vampiras acabam sendo muito usadas nesse tipo de representação. Isso acontece porque a sexualidade das vampiras é mais livre, já que vampiras fazem sexo sem culpa. Elas demonstram forte independência sexual e postura dominadora na relação. Por outro lado, as mulheres humanas têm uma tendência a reprimirem seus desejos sexuais para serem aceitas. E não é difícil de entender. Afinal,

as mulheres que vivem a sexualidade como escolhem são colocadas no lugar de perigosas e manipuladoras e sofrem sanções sociais. Nos produtos culturais, elas são sacrificadas e utilizadas como exemplos. Parece que, para as mulheres, interditar a sexualidade é uma questão de sobrevivência.

A fim de analisar tais representações nas modernas vampiras, escolhemos o seriado de TV *The Vampire Diaries*, adaptação de uma série de livros para jovens adultos de mesmo nome. A escolha da adaptação para a TV foi feita por diversas razões. Em primeiro lugar, a série de livros se coloca de forma mais casta, prejudicando a análise da sexualidade das personagens. Além disso, a análise de uma obra audiovisual permite o contato com a caracterização visual das personagens, bem como com o trabalho de expressão corporal e vocal.

2. O seriado *The Vampire Diaries*

Seriados são filmes curtos sequenciais, apresentados com um número limitado de episódios; e estes episódios são divididos em temporadas anuais, resultando ao final numa história completa. A validade é longa, pois eles podem ser reprisados várias vezes. Os episódios são semanais, às vezes com hiatos ao longo da mesma temporada (TODD GAULT'S SERIAL EXPERIENCE, 2011). Um exemplo de seriado muito bem sucedido é *Casal 20* (original *Hart to Hart*). Trata-se de uma série estadunidense com 110 episódios ao todo (1979 a 1984). Foi criada por Sidney Sheldon, produzida por Aaron Spelling e transmitida originalmente pela emissora ABC.

A série de TV tem pontos em comum com o cinema, pois também apresenta uma obra audiovisual, na qual são feitas representações concretas. Como afirma Oliveira: "Em princípio, enquanto o cinema trabalha com meios de representação concretos, a literatura trabalha com abstrações" (OLIVEIRA, 2000, p. 55). Segundo Adorno, a indústria cultural tende à reprodução de clichês com finalidade de lucro certo, na medida que trata a produção cultural como um negócio. A mercadoria cultural se orienta no sentido de sua comercialização, já que os produtores almejam lucro: "A

natureza esquemática deste processo é evidente a partir do facto de que os produtos diferenciados mecanicamente são finalmente todos iguais” (ADORNO, 2002, p. 97).

Nesse sentido, a temática sobre vampiros tem se mostrado bastante rentável, principalmente junto ao público jovem, pois já foi explorada em produtos culturais diversos, como livros, filmes e seriados. Esse fato pode estar relacionado a o que Stycer afirma nesta matéria para a Folha de São Paulo: "É de Littlefield a frase que está no título da coluna: 'Televisão não é ciência, e o público não reage bem a coisas novas ou diferentes'. Ele faz a observação ao reconstituir esse período de extrema criatividade no mundo da televisão no livro 'Top of the Rock' (US\$ 11,99 em versão para Kindle), lançado em 2012". (STYCER, 2013)

Apesar disso, é preciso considerar que mesmo havendo certo teor de reprodução da forma no seriado, as produtoras dos EUA já perceberam a necessidade de inovar o conteúdo para manter o público. O seriado atende a fatias de público específicas, o que permite nele a abordagem de conteúdos mais ousados e transgressores. O investimento feito na produção de um seriado é muito elevado. A produtora visa a um generoso retorno financeiro, caso contrário, a série é cancelada. Trata-se de uma modalidade bastante diferente da novela, embora a forma de transmissão seja a mesma. Novelas têm curta validade, e os eventos narrados nelas são extremamente atuais; após alguns anos se tornam muitas vezes anacrônicos, o que acarreta até a impossibilidade de reprisá-las. Além disso, seus episódios são diários, exibidos na maioria das vezes de segunda a sábado; e a história completa é transmitida de uma vez só, em apenas uma temporada. A recente queda na audiência das novelas pode ser um indicador de que, embora seu público não seja específico, ele também espera inovações.

The Vampire Diaries (Diários do Vampiro) é uma série de televisão baseada na série homônima de livros de L.J.Smith, (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 (Nina Dobrev), uma adolescente que acaba de perder os pais num acidente de carro. Ela volta às aulas e conhece o vampiro Stefan Salvatore (Paul Wesley), um misterioso aluno

novo. Além de Stefan, seu irmão vampiro Damon Salvatore (Ian Somerhalder) 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. Elena Gilbert, a protagonista da série, é duplo (*doppelgänger*) de Katherine Pierce. Assim como Katherine, Elena tem o amor dos irmãos Stefan e Damon, mas, diferente de Katherine, ela se relaciona apenas com Stefan, seu namorado. (THE CWTV, 2009).

A rede CW, que transmite *The Vampire Diaries* e vários outros seriados, como, por exemplo, os consagrados com muitas temporadas *Supernatural*, *Smallville* e *One Tree Hill*, foi fundada nos Estados Unidos em 2006, pela CBS Corporation e Warner Bros. Sua cobertura se estende por Estados Unidos, Canadá, Porto Rico e México. No Brasil, sua programação é transmitida pelo canal pago Warner. O público alvo da CW tem entre 18 e 34 anos (FURQUIM, 2011). O público alvo de *The Vampire Diaries* tem entre 18 e 32 anos. A série é uma das maiores audiências do canal, 2.9/9 deste público (CW RENOVA THE VAMPIRE DIARIES, SUPERNATURAL E OUTRAS TRÊS PRODUÇÕES, 2011). Quando *The Vampire Diaries* estreou na televisão em 10 de setembro de 2009, atraiu o maior público de todas as séries da rede desde 2006 (MACKENZIE, 2010). O seriado também é, segundo informações da CW, uma das maiores audiências do canal, registrando cerca de 4 milhões de telespectadores. (FURQUIM, 2011).

Em 16 de fevereiro de 2010, a CW anunciou que renovou a série para uma segunda temporada, que estreou em 9 de setembro de 2010. Já foi inclusive renovada a terceira temporada, já que conta com cerca de quatro milhões de telespectadores, a maioria mulheres (DIAS, 2011). A série recebeu também indicações para vários prêmios, ganhando no ano de 2010 um People's Choice Awards de favorito novo programa adolescente e sete Teen Choice Awards. (GOMES, 2010). No Brasil, o seriado vai ao ar de segunda à sexta às 13h00 pelo canal fechado Warner Channel (WARNER CHANNEL BRASIL).

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. Além disso, a história não é maniqueísta. Personagens principais cometem atrocidades contra inocentes e ainda assim são queridos do público. Esse sucesso pode ser explicado pelo fato de que, além de existir uma forte inovação, o conteúdo espelha de alguma forma o que se passa no inconsciente de seu público alvo.

O estudo do seriado de TV *The Vampire Diaries* se justifica pela presença de uma vampira que tem uma humana como duplo. A presença de duas personagens diferentes interpretadas pela mesma atriz, sendo uma delas vampira e a outra humana, permite uma comparação incisiva das diferenças entre as duas. A comparação da sexualidade de vampiras e humanas foi feita por meio de identificação das características das personagens Katherine Pierce, vampira, e Elena Gilbert, humana e duplo de Katherine. Essa opção se explica pelo fato de que a caracterização dos personagens num produto audiovisual não é aleatória. O figurino é cuidadosamente pensado a fim de criar uma impressão do personagem, e essas impressões são baseadas em crenças culturalmente aceitas. Analisar essas crenças é fundamental no processo de entender as diferenças nos níveis de independência sexual de vampiras e humanas.

A série se passa em Mystic Falls, uma pequena cidade fictícia assombrada por seres sobrenaturais, localizada no estado de Virginia nos EUA. A narrativa segue a protagonista Elena Gilbert (Nina Dobrev), que se apaixona pelo vampiro Stefan Salvatore (Paul Wesley) pouco tempo após ter perdido seus pais num acidente de carro do qual foi a única sobrevivente. Seu relacionamento com um vampiro acaba acarretando um constante envolvimento com o mundo sobrenatural. Conforme a série se desenvolve, Elena se vê também atraída pelo irmão de Stefan, Damon Salvatore (Ian Somerhalder), o que resulta num triângulo amoroso. Ao longo da série, o foco passa a ser o misterioso passado da cidade, o que inclui o duplo de Elena, a vampira Katherine Pierce. Katherine havia sido amante de Damon e Stefan Salvatore 145 anos antes, o que teve como consequência uma rivalidade entre os dois irmãos que acaba se repetindo com Elena.

3. Critérios de análise

Como no seriado *The Vampire Diaries* existe a presença peculiar de uma vampira cujo duplo é uma mulher humana, encontramos a possibilidade perfeita de comparação entre as duas. Esse fato é especialmente interessante porque permite analisar a mesma atriz, portanto o mesmo corpo físico, com duas condutas sexuais totalmente diversas. No que se refere à aparência física, o duplo permite uma análise limpa das diferenças de figurino e expressão vocal e corporal. Como o figurino reflete convenções sociais, a caracterização das personagens não é arbitrária. Existe um potencial simbólico nos atributos físicos de cada uma das personagens, e esse simbolismo oferece informações importantes para o entendimento delas.

Empregamos no presente estudo a semiótica francesa, também chamada de greimasiana. Originada do trabalho de A. J. Greimas (1973) em *Semântica Estrutural* (GREIMAS, 1973; GREIMAS e COURTES, 2008), a semiótica francesa vem sendo aplicada por vários autores (PIETROFORTE, 2007; FIORIN, 2008; TATIT, 2005). Baseia-se na ideia principal de que um texto, tanto verbal como não verbal, pode ser interpretado como uma narrativa (PIETROFORTE, 2007, p.11). A semiótica francesa tem um papel importante na análise desses sinais, pois através dela é possível encontrar a intencionalidade na construção das personagens. Isso se repete no caso da gestualidade. Como os gestos utilizados por atores não é aleatória, é possível perceber que, como o figurino, a gestualidade é pensada para transmitir um conceito sobre o personagem. Logo ela também é utilizada para diferenciar a humana da vampira.

Psicologicamente, o duplo é uma entidade que relaciona dois lados de uma personalidade. Em geral, um deles apresenta impulsos livres, enquanto que o outro apresenta a contenção dos valores morais, mas são duas faces da mesma moeda. O fato de que a humana é protagonista enquanto a vampira é antagonista sugere uma tendência a vender o comportamento da humana como “bom”. Essa ideia de que um dos lados é negativo e o outro positivo evidencia uma tendência a contrapor as personagens. A análise dessa contraposição possibilita entender a ideologia por trás do seriado, ou seja,

a mensagem velada transmitida por ele bem como a mentalidade que ele tende a formar. É preciso lembrar que todo produto audiovisual tem um potencial educativo.

Considerando o texto do ponto de vista narrativo, a semiótica entende que o texto possui elementos que mantêm relações sintáticas definidas entre si. Como afirma Pietroforte: "No processo de geração do sentido, a semiótica define um nível fundamental do qual se pode partir para a formalização de seu estrato mais geral e abstrato. O sentido é definido pela semiótica como uma rede de relações, o que quer dizer que os elementos do conteúdo só adquirem sentido por meio das relações estabelecidas entre eles" (PIETROFORTE, 2007, p. 12).

Qualquer narrativa pode ser examinada a partir de três níveis diferentes: o discursivo, o narrativo e o fundamental (FIORIN, 2008, p.20). No nível discursivo, verificamos a parte mais concreta do texto, já que é nele que se estabelece a estrutura de espaço, tempo e atores, além das relações entre as figuras e os temas expostos. No nível narrativo, é apresentado o sujeito da narrativa, qual objeto de valor que mobiliza sua busca e quais conflitos atrapalham sua realização. Numa narrativa mais usual, o sujeito busca seu objeto de valor passando por quatro etapas, conhecidas como manipulação, competência, performance e sanção (FIORIN, 2008, p. 29). Por fim, existe o nível fundamental, no qual analisamos um texto a partir do confronto entre valores semânticos opostos, relacionados por repetidas asserções e negações. Sendo assim, é nele que é possível entender os aspectos ideológicos do texto.

Com o objetivo de obter o máximo de informação sobre as diferenças de conduta entre as personagens Katherine Pierce e seu duplo Elena Gilbert, foi feita uma análise de três cenas do seriado. Cada uma delas apresenta um determinado conjunto de elementos que permite identificar as características procuradas nas duas personagens. Os objetos de investigação nesse processo foram o texto, o figurino, a trilha sonora, a ambientação e as tomadas.

A cena do episódio Plan B tem maior importância nesse processo, pois contrapõe as duas personagens em momentos de manifestação da sexualidade, o que permite encontrar respostas para a questão principal abordada no presente trabalho. Em seguida, a análise de uma cena do episódio *Children of the Damned* permite entender o

potencial dominador presente na sexualidade de Katherine. Como a cena mostra Katherine em 1864 num momento de manifestação sexual, também é possível perceber o quanto o comportamento dela se afasta do que é socialmente esperado de uma mulher. A próxima cena a ser investigada é do episódio Klaus, o décimo nono da segunda temporada. No momento da cena o tempo é atual. Katherine aparece em apuros, pois após vários séculos fugindo, ela se vê encarcerada por Klaus e não consegue fugir porque ele tem poder o suficiente para controlar sua mente. Ela está presa e sozinha, mas mesmo assim decide se divertir de alguma forma. É interessante observar como a personagem tão poderosa reage diante de um problema que não consegue resolver. Katherine busca refúgio se embebedando e dançando. A letra da música diegética ouvida por ela ao longo da cena também não é aleatória.

4. A trajetória de Katherine

A história de Katherine Pierce (Nina Dobrev) começa em 1473 na Bulgária, quando ela ainda se chamava Katerina Petrova. Adolescente e humana, Katherine engravida solteira e sofre uma cruel punição por essa indiscrição. 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. Arrasada pela perda da filha, Katherine precisa lidar com a perda de toda sua vida, pois é banida da Bulgária.

Katherine vai então para a Inglaterra, onde consegue reconstruir sua vida sozinha. Ela vive em paz, até que conhece Klaus (Joseph Morgan), um vampiro que a seduz planejando sacrificá-la num ritual. Numa tentativa de não servir Klaus, ela tenta se matar cortando sua barriga, mas uma serva de Klaus, uma vampira chamada Rose (Lauren Cohan), a cura, forçando-a a ingerir seu sangue. Rose tranca Katherine num quarto planejando entregá-la a Klaus, mas Katherine tenta suicídio novamente, dessa vez através do enforcamento. Como ela morre logo após ter ingerido sangue de vampiro, acorda como vampira. Frustrado por não mais poder usar Katherine no ritual, Klaus mata toda sua família. Desde então, Katherine passa sua vida fugindo de Klaus, que jamais a perdoa. Por toda sua existência, Katherine jamais deixa de fazer o que

deseja para satisfazer outra pessoa. Mesmo amando Stefan Salvatore, forja sua morte e foge a fim de escapar da busca implacável de Klaus. Concluímos assim que o objeto de valor que Katherine busca é sua liberdade.

Katherine é inicialmente manipulada na narrativa através das sanções que sofre por viver sua sexualidade. Rejeitada por sua família após ter dado a luz a uma menina, ela conhece a extrema liberdade de não ter nenhuma amarra por justamente não ter o acolhimento da família. Tentando prosseguir com sua vida apesar de todas suas perdas, ela encontra Klaus, vampiro que deseja sacrificá-la num ritual. Apesar dos planos de matá-la, Klaus inicialmente a seduz. Katherine aceita ser sua amante, pois se apaixona por ele. O irmão de Klaus, Elijah, é apaixonado por ela, mas abre mão de sua felicidade para agradar Klaus. Katherine o vê como um amigo para quem se queixa que Klaus só passa as noites com ela, mas nunca aparece durante o dia.

Fica claro então que Klaus não somente deseja usá-la em seu ritual, mas também explora sua sexualidade. Katherine está no papel de mulher apaixonada por um homem que não a ama, apenas se aproveita de seu corpo, e ainda tem intenção de assassiná-la. Até esse ponto da história, Katherine é humana e não cometeu nenhum crime. Sua única ação severamente julgada pela sociedade foi ter feito sexo fora do casamento, mas parece ser o suficiente para levá-la a perder sua família, inclusive sua filha, e se tornar refém dum homem que a transforma em seu brinquedo particular. Só que Katherine não aceita esse destino quando percebe que Klaus pretende matá-la. Ela luta de todas as formas: tenta fugir, tenta se matar duas vezes e acaba se tornando vampira no processo, o que a inutiliza para o sacrifício que Klaus deseja fazer. Klaus não aceita que ela tenha escapado de seus cruéis planos e decide então se vingar de Katherine, apesar de já ter lhe feito muito mal.

Quando Katherine volta para a Bulgária, encontra toda sua família assassinada de maneira cruel e entende que foi uma ação de Klaus. A partir desse momento, Katherine perde sua liberdade e está condenada a passar toda a eternidade fugindo de Klaus, que jamais desistirá de matá-la. É possível perceber que nos dois momentos Katherine fez sexo. Na primeira etapa, composta pela perda da família e banimento, ela

é punida por sua gravidez. No segundo momento, ela perde a liberdade por ter se envolvido sexualmente com Klaus.

Sua própria sexualidade é algo que Katherine domina muito bem. Começando a vida sexual na adolescência, quando perde todo o acolhimento da família devido a uma gravidez fora do casamento, Katherine continua praticando seu amor pelo amor num romance com Klaus. Ela ainda demonstra idealismo conversando com Elijah sobre o amor ser sua razão para viver, quando está sendo seduzida e enganada por Klaus.

Depois de escapar do sacrifício reservado por Klaus, Katherine se vê como uma vampira solitária e fugitiva. Ela aprende então 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. É mencionado pela personagem Lexi numa conversa com Stefan (1x08) o quanto sexo com um vampiro ou vampira é prazeroso. Ela pergunta se ele já havia feito sexo com Elena, pois ela certamente se apaixonaria por ele após conhecer o êxtase que sexo com um vampiro podia lhe proporcionar. É interessante mencionar que, em sua resposta, Stefan trata sexo como um dos "truques" que vampiros usam 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.

Fundamentalmente, a vida de Katherine é bastante centrada em sua sexualidade e em tudo que ela precisa fazer para fugir de Klaus. Na segunda temporada ela decide voltar para Stefan e se mostra capaz de várias atrocidades para conseguir que ele volte para ela. De maneira geral, ela traz problemas e impulsiona a trama tentando satisfazer seus desejos.

Damon fala sobre Katherine para Elena no episódio *Friday Night Bites* (1x03) e a descreve como sendo: bonita (como Elena), complicada, egoísta, às vezes não muito gentil, mas sexy. No episódio *You're undead to me* (1x05), Stefan a descreve para Elena como a moça mais bonita que ele havia conhecido. Acrescenta que ela tinha pele

perfeita com tom de oliva, tinha uma risada que o fazia querer rir, ela era divertida, sabia se divertir. Mas ela era também metida, egoísta, impulsiva.

Katherine está condenada à clandestinidade desde que engravidou ainda humana. Apesar de todo o sofrimento que enfrentou ao perder sua família, ela continuou sendo obrigada a perder as pessoas que amava pela necessidade de permanecer sempre em fuga. Após ter tido um caso com os irmãos Stefan e Damon, teve que abandoná-los a fim de forjar sua morte para tentar escapar definitivamente de Klaus. E assim ela permanece sempre sozinha, o que é totalmente oposto à situação de Elena, que sempre conta com uma rede de amizade. Ela é livre, mas solitária.

Embora a análise tenha se restringido às duas primeiras temporadas, é possível afirmar que esse padrão se reiterou ao longo da série. Na quinta temporada, Katherine finalmente conhece sua filha, mas morre pouco tempo depois e não encontra paz. Seu espírito não consegue fazer a passagem; ela é carregada por espíritos assustadores. Ou seja, a personagem não teve redenção.

5. A trajetória de Elena

Elena Gilbert (Nina Dobrev) é uma adolescente cujos pais morreram num acidente de carro do qual ela foi a única sobrevivente. Quando ela volta às aulas, já recuperada dos ferimentos, conhece o vampiro Stefan Salvatore (Paul Wesley), um misterioso aluno novo, o que marca o início de uma nova era em sua vida. Frágil e traumatizada, Elena encontra em Stefan a alegria que parecia perdida com a morte de seus pais. Stefan se torna então, o objeto de valor de Elena.

É importante mencionar que Stefan aparece na história como o irmão "bom". Ele 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 vergonhosa para seu pai 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 havia transformado ambos os irmãos em vampiros antes de forjar sua própria morte. Damon se tornou muito amargo por tê-la perdido e passou a odiar Stefan. Passou 145 anos afastado do irmão, e, nesse meio tempo, descobriu que Katherine estava na verdade presa no porão duma 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 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 é o vampiro que consegue escapar da danosa paixão pela malvada Katherine, e ele é o lado do bem. Ele controla seu desejo por sangue humano, bebendo apenas sangue de animais. Ele também não faz sexo com qualquer parceira, reservando sua sexualidade para sua amada Elena. 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.

Os pais de Elena morrem num acidente de carro, mas ela sobrevive. Quando volta às aulas, ainda triste pelo luto, ela 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, depois só superou a dor da perda dos pais porque começou a se relacionar com ele. Mais tarde ela enfrenta problemas porque Klaus deseja sacrificá-la no mesmo ritual em que teria matado Katherine no passado. Mais uma vez, agora com 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. Mas ela enfrenta todos os perigos para continuar tranquilamente sua relação com Stefan. Ser igual a Katherine acaba sendo uma das competências de Elena, pois atrai para ela os mesmos amantes de Katherine. Ao mesmo tempo, ser o duplo de Katherine lhe traz problemas ao longo da trama, impulsionando os conflitos que mantêm o enredo do seriado. Ela também é "popular" na escola, o que garante amizades. Como ela tem um perfil de moça responsável, conta com o acolhimento da sociedade.

Após o acidente que matou seus pais, Elena acabou tomando para si responsabilidade sobre seu irmão mais novo, Jeremy, um usuário de drogas. A história vai mostrando uma adolescente obrigada a amadurecer depressa e se comportar como mãe do irmão caçula. Stefan aparece como um namorado, mas de certa forma age como pai de Jeremy, assumindo um papel precoce de marido de Elena. No episódio "152 candles" (1x08) acontece o seguinte diálogo entre Stefan e Lexi, sua antiga amiga vampira:

Stefan: Ela não é Katherine. Foi a aparência que me atraiu no início, mas é só. Katherine e Elena podem ser parecidas no exterior, mas, no interior, são completamente diferentes.

Lexi: Então Elena não é uma vadia nervosa? (Pois Katherine é)

Stefan: Não... Elena é calorosa, gentil, carinhosa, altruísta, e é real. E honestamente, quando estou com ela, quase me esqueço do que sou. (vampiro)

O diálogo deixa claro que a opinião de Lexi sobre Katherine é bastante negativa, incluindo inclusive *slut-shaming*. Lexi usa um termo pejorativo utilizado em violência de gênero para se referir a Katherine, termo esse que ofende mulheres através da conduta sexual. Como Lexi é uma personagem "boa"; a melhor amiga de Stefan e uma vampira que não é assassina, seu discurso aparece na história como legítimo, correto. Stefan, por sua vez, faz questão de frisar que Elena não é como Katherine, embora a aparência seja semelhante. A mensagem explícita é de que se comportar como Elena é o correto, porque é o que atrai Stefan.

Elena conquista o amor de Stefan e Damon. Ela é a Katherine que "deu certo", pois não tenta manter o amor dos dois. Ela deixa claro para Damon que ama Stefan e só deseja se relacionar com ele. Embora seja comportada, Elena não está percorrendo o caminho mais desprovido de prazeres possível, já que se relaciona sexualmente com um vampiro. Coisas ruins acontecem com ela a fim de trazer conflito para a história, mas também constituem formas de sancionar o comportamento da personagem.

6. Elena versus Katherine: oposições de sentido

Segundo Pietroforte, no nível fundamental, a semiótica define uma rede de relações a fim de gerar sentido, ou seja, elementos adquirem sentido através das relações entre eles. Esse processo acontece através de oposições simbólicas positivas e negativas: "Chama-se euforia à sensibilização positiva e disforia, à negativa. Como termos contrários, euforia vs. disforia formam a categoria fórica que (...) estrutura o nível fundamental." (PIETROFORTE, p. 15).

Encontramos várias oposições entre Elena e Katherine. No contexto do seriado, conforme veremos, as características de Elena são apresentadas como eufóricas, enquanto as de Katherine são apresentadas como disfóricas. Como afirma Diana Luz Barros, "Ainda no nível discursivo, as oposições fundamentais, assumidas como valores narrativos, desenvolvem-se sob a forma de temas e, em muitos textos, concretizam-se por meio de figuras." (BARROS, 2005, p.16)

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 pode ser. Esse discurso é construído sobre as oposições de sentido estabelecidas de maneira simbólica dentro da história. 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. O discurso fica evidente no seriado, pois as características da sexualidade de Katherine são manipulados como sendo negativos, embora isso não seja dito explicitamente em nenhuma cena. Como Barros afirma:

As estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação. O sujeito da enunciação faz uma série de “escolhas”, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e “conta” ou passa a narrativa, transformando-a em discurso. O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa “enriquecida” por todas essas opções do sujeito da enunciação, que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia. A análise discursiva opera, por conseguinte, sobre os mesmos elementos que a análise narrativa, mas retoma aspectos que tenham sido postos de lado, tais como as projeções da enunciação no enunciado, os recursos de persuasão utilizados pelo enunciador para manipular o enunciatário ou a cobertura figurativa dos conteúdos narrativos abstratos (BARROS, 2005, p.53).

Tomemos como ponto de partida a caracterização visual das personagens. A construção de personagens em produtos culturais inclui o estabelecimento de um corpo, bem como de um figurino, considerados apropriados para a mensagem que se deseja transmitir num determinado produto cultural. No caso específico de produtos audiovisuais, essa construção é mais concreta, pois, diferente de livros, onde os personagens são apenas descritos, em produções audiovisuais existem atores que representam não apenas personagens, mas as ideias que se deseja transmitir sobre esses personagens. Como afirma Gardin:

O corpo é considerado o primeiro veículo de comunicação e expressão utilizado pelo ser humano para a produção, reflexão e análise do conhecimento. Ao longo da existência humana, as diferentes culturas entenderam e utilizaram o corpo como meio de produção de linguagem assumindo, ora a função de objeto representado, ora de signo em processo de representação. A função representativa do corpo é importante ao se analisar, por exemplo, os antigos rituais que deram origem ao teatro (no mundo ocidental), à dança e, atualmente, adquiriram formas expressivas extremamente complexas que passam pela sua utilização como suporte (body art, tatuagem, piercing) e também pelo uso como principal elemento de

sentido artístico no teatro e na dança contemporâneos (GARDIN, 2008, p.75).

Sendo assim, verificamos na presente pesquisa a importância de considerar não somente a indumentária das personagens, mas seus corpos. Duflot-Priot define a aparência individual como "corpo e os objetos levados pelo corpo, ou também como um conjunto de características físicas constantes (ou que variam lentamente), de atitudes corporais (posturas, expressões, mímicas...) e de atributos (roupas, cortes de cabelo, acessórios...)" (1981, p.64 DUFLOT-PRIT apud Malysse 2008). A esse respeito, Malysse explica:

Essa definição indica que a aparência é a parte visível que o indivíduo oferece ao olhar social, e, no entanto, que qualquer ato social é visual. Em si, a aparência tem um papel central nos processos de identificação e sociabilização: enquanto variável determinada e determinante, vetor e símbolo de poder, ela encontra-se nos interstícios das múltiplas forças sociais (política, econômica, histórica, religiosa, entre outras). De fato, tudo parece estar inscrito e escrito nas aparências dos outros. Fenômeno social complexo, a interpretação da aparência obriga o pesquisador a considerar o corpo em vários níveis, sem se esquecer de estudar as formas e as estratégias com as quais as aparências enganam (MALYSSE, 2008, p.107),

Portanto, é preciso aceitar que, tanto o corpo como o figurino de um determinado personagem, passam uma mensagem dentro de um conjunto de símbolos entendidos pelo público alvo que se deseja atingir.

Moda é linguagem, é um sistema constituído de signos que indica uma forma de expressão, de comunicação. Quando um indivíduo seleciona entre as mais variadas cores, os mais diversos tecidos e adereços e executa sua combinatória, ele constrói seu discurso, seu texto, que é, ao mesmo tempo, um discurso moral, ético e estético, ou seja, está inserido num contexto social, político, econômico e estético e quer significar algo, quer em seu conteúdo ideológico, quer em seu conteúdo estético (artístico) (GARDIN, 2008, p.76).

É importante notar que o figurino de um personagem estabelece uma relação ideológica sobre estereótipos identificados nele, numa relação entre imagem construída, comportamento e caráter. Gardin argumenta:

Qualquer que seja o posicionamento da utilização do corpo no sistema de comunicação, o resultado está num posicionamento ético, moral e estético que envolve o fator filosófico, político e social, portanto ideológico. A utilização do corpo em sistema de signos, como linguagem, implica necessariamente um posicionamento ideológico (GARDIN, 2008, p.76).

Além disso, o figurino serve como instrumento de relação entre o corpo e o sistema de representação, contextualizando o corpo. Segundo Wajnman:

Se a moda é um sistema de representação pelo qual o corpo do indivíduo se expressa e constrói sentidos, o figurino, entretanto, integra este corpo a alguns sistemas de representação, tais como cenário e iluminação, que estão a serviço de uma narrativa específica, seja ela no teatro, cinema ou televisão (WAJNMAN, 2008, p.207).

Vejamos como essas proposições nos ajudam a analisar a contraposição entre as duas personagens femininas principais de *The Vampire Diaries*. Para isso, empregaremos alguns fotogramas que podem ser tomados como amostra da caracterização física de ambas, em contraste.

Tabela 2 - Elena x Katherine: Análise de Fotogramas

Fotograma da cena	Análise
<p>Elena cuida de ferida de Stefan no episódio The Return (2x01): 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.</p>
<p>Stefan confronta Katherine no episódio The Return (2x01): Katherine tem cabelos volumosos, roupa toda preta e encara Stefan de forma desafiadora.</p>
<p>Katherine no episódio The Return (2x01): 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.</p>

Katherine no episódio Klaus (2x19): Katherine ainda humana usa um vestido verde condizente com os costumes da época. Seus cabelos já eram ondulados. Expressão do rosto é divertida.

Katherine no episódio Memory Lane (2x04): 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.

Elena em cativeiro no episódio Rose (2x08): 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 marcantes de contraste entre as duas personagens, no que se refere ao seu figurino e à sua personalidade.

Tabela 3 – Oposições entre Elena e Katherine

Elena	Katherine
Figurino	
Calça jeans índigo	Calça jeans preta
Camisete rosa	Sutiã preto
Cabelo liso	Cabelo cacheado
Tênis All Star	Bota de salto alto
Atitudes	
Assustada	Desafiadora
Preocupada	Descontraída
Recato	Libertinagem

No senso comum existem ideias acerca das cores da lingerie feminina. São estabelecidas características de personalidade ligadas às cores da lingerie que a mulher usa à maneira de um horóscopo. Os trechos a seguir, extraídos duma matéria publicada no portal R7, exemplificam:

- 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; (COR DA LINGERIE REVELA QUE TIPO DE AMANTE VOCÊ É)

Na cena do episódio *Plan B*, que será analisada adiante, Elena aparece com um sutiã branco sob um camiseta rosa enquanto Katherine aparece com um sutiã preto. Isso não é aleatório, visto que o figurino é selecionado com a finalidade de caracterizar as personagens tanto física quanto psicologicamente. Os significados atribuídos culturalmente às cores como símbolos comunicam um discurso, que nesse caso representa as personalidades das personagens como oposições.

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 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. 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. Katherine consegue se divertir apesar dos problemas, o que chega ao ápice quando ela é finalmente capturada por Klaus, e é mantida em cativeiro para ser torturada por anos antes de ser assassinada. Mesmo presa pelo homem de quem fugiu por séculos, ela consegue dançar e beber sozinha, encontrando assim prazer em meio ao calvário que enfrenta.

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 afirma Malysse:

Existe uma verdadeira ritualização dos cuidados do corpo, tanto se considerarmos os aspectos cerimoniais quanto os valores de signo e de símbolo, que significam o lugar e a função do sujeito no meio do grupo. Isso é especialmente óbvio no caso dos cabelos que podem ser cortados, rasgados, longos, cacheados, compridos, trançados, presos, soltos, coloridos, falsos, mas que nunca deixam de ter um valor de signo social (MALYSSE, 2008, p.111).

No filme *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 "exótica" da mulher africana é entendida como assustadora e de sexualidade selvagem e dominadora, especialmente no início do século XX (DIJKSTRA, 1998, p.129). A novela *Da cor do*

pecado (CARNEIRO, 2004), por exemplo, cuja protagonista era interpretada pela atriz Taís Araújo, que é negra, deixa claro através do título uma das características socialmente esperadas do povo negro. A cor negra na pele está associada ao pecado, juntamente com outras características físicas da raça negra. Assim sendo, o cabelo crespo carrega uma conotação de malícia consigo, o que é apropriado pela personagem Katherine.

Por outro lado, a cor negra também recebe uma significação de lado obscuro, exemplificada no filme *Cisne Negro* (ARONOFSKY, 2010). A ideia de “lado negro da força” também foi utilizada na franquia de filmes *Star Wars* (LUCAS, 1977), sendo que o lado negro representa o mal. Esta contraposição também foi bastante trabalhada no expressionismo alemão, e os momentos em que Katherine aparece, de fato apresentam uma fotografia mais escura que os momentos de Elena. A calça jeans preta de Katherine pode estar ligada aos significados culturais da cor preta, associada a luto e ao sombrio e obscuro. Também pode ser que Katherine utilize o jeans preto por não ser o “regular”, para parecer diferente da regra. Nesse caso, Elena pode usar calça índigo por ser mais comum, mas também para se diferenciar de Katherine.

Em relação aos calçados, os tênis *All Star* são ligados à juventude, enquanto saltos altos são associados culturalmente à ideia de feminilidade, sensualidade e poder. De fato, quem pode usar salto alto sem machucar os pés é uma mulher com mais poder econômico, que não precisa andar muito. Em ensaios sensuais publicados em revistas masculinas, 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 recato apresentado por Elena é o ponto de euforia oposto à libertinagem de Katherine, e nesse sentido temos uma questão do modo como a sexualidade feminina é tratada socialmente. 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. 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”.

7. As contrapartes masculinas: Damon e Stefan

Damon é o irmão mais velho de Stefan. Nos livros, Damon não gostava de Stefan desde a infância. Stefan chega a conjecturar que Damon o culpava pela morte da mãe, que não resistiu ao difícil parto do filho mais novo. Já no seriado, os irmãos são melhores amigos e unidos. O laço dos dois só é abalado após o que eles acreditam ter sido a morte de Katherine, porque Damon culpa Stefan pela captura de Katherine, mas também porque ele tem ciúmes ao perceber que Katherine também transformou Stefan em vampiro.

Katherine é hóspede por tempo indefinido na enorme casa da família Salvatore e já se relaciona com Stefan enquanto Damon serve na Guerra da Secessão. Mas Damon resolve desertar e, quando chega em casa, encontra Stefan brincando com Katherine no quintal. Stefan o recebe com um terno abraço, e Katherine decide ficar com os dois irmãos naquele exato momento. A amizade dos irmãos continua, embora estejam compartilhando a mesma amante. Mas o pai dos rapazes percebe que há algo suspeito em Katherine, e coloca verbena, uma erva tóxica para vampiros, na bebida de Stefan. Quando Katherine o morde, fica fraca, então o pai dos irmãos consegue capturá-la.

Stefan e Damon então se unem para tentar resgatá-la, mas são baleados pelo próprio pai na tentativa. Como os dois haviam ingerido sangue de Katherine recentemente, os dois acordam no processo de transformação. Para que o processo seja concluído, é preciso que bebam sangue humano. Damon, acreditando que Katherine já está morta, prefere morrer. Stefan concorda, mas decide rever seu pai antes da morte. Ao reencontrar o pai, Stefan enfrenta uma intensa rejeição do pai, que confessa ter baleado seus filhos por preferir vê-los mortos a amantes de uma vampira. Stefan, ainda não familiarizado com sua força, acaba acidentalmente ferindo seu pai ao tentar se

defender de seus ataques. Sentindo o cheiro do sangue, Stefan perde o controle e acaba bebendo o sangue de seu próprio pai, concluindo assim a transformação.

Após ter se tornado vampiro, Stefan não aceita mais a possibilidade de perder seu irmão. Ele então hipnotiza uma jovem e a leva para que Damon se alimente de seu sangue e se transforme em vampiro. Apenas depois de ter se tornado um vampiro, Damon passa a odiar Stefan. Damon esclarece que não o odeia porque ele o forçou a se transformar em vampiro, mas porque Katherine transformou Stefan também, quando ele esperava que apenas ele mesmo seria transformado.

Na primeira temporada, Damon abusa de Caroline, uma das amigas de Elena. Ele a transforma numa espécie de brinquedo particular por vários episódios, nos quais ele a morde diversas vezes e a induz a esquecer. Ele a obriga através de hipnose a esconder as cicatrizes das mordidas com echarpes e boleros, escolhe as roupas que ela vai usar, a manda para a cozinha para lavar louça. Quando Elena vê as cicatrizes, pensa que Caroline está sendo vítima de violência doméstica, então confronta Damon; diz a ele que vai contar tudo à mãe de Caroline, a xerife. Damon fica irritado com Caroline por ter sido exposto para Elena. Acreditando então que ela não será mais útil, decide simplesmente sugar seu sangue até a morte. Caroline aparece como a falsa amiga que sente inveja de Elena e faz qualquer coisa para ser popular na escola. Suas indiscrições acabam tendo um encaminhamento trágico, pois ela só escapa da morte porque Stefan colocara um pouco de verbena em sua bebida momentos antes de Damon decidir matá-la. É interessante pontuar que, na cena da tentativa de assassinato, Damon abraça Caroline por trás, como se fosse beijá-la. Ele sussurra em sua orelha que está cansado dela, como se a estivesse seduzindo, quando, na verdade, está prestes a matá-la.

Damon atinge o ápice de sua maldade no episódio *162 Candles* (1x08) quando atrai Lexi, a bondosa e doce melhor amiga de Stefan para uma emboscada na festa de aniversário do próprio irmão. No episódio *Bloodlines* (1x11), Damon mata Bree, uma ex-namorada, arrancando seu coração. Tudo porque ela tenta, sem sucesso, vingar a morte de sua amiga Lexi. Ele é, sem dúvidas, um assassino de mulheres, que justifica seu cinismo ao longo da primeira temporada por ter perdido Katherine, a qual ele acredita ter sido aprisionada no porão da igreja. Ou seja, um romântico frustrado que pode ser domado pelo amor de Elena. Após ter espalhado o horror por Mystic Falls por

vários episódios, Damon finalmente consegue entrar na tumba em que acredita estar Katherine. A vampira Anna esclarece então que havia visto Katherine em Chicago em 1983, e que ela sabia onde Damon estava mas não se importou. Depois disso, Damon passa vários dias bêbado, em constantes festas íntimas nas quais ele abusa de universitárias cujas memórias ele apaga depois. É importante observar que esses atos não são apresentados na série como hediondos, mas como o jeito que Damon lida com a dor, como se fosse justificável.

Na segunda temporada, Katherine retorna. Numa cena carregada de sensualidade, Katherine desafia um Damon revoltado a matá-la ou beijá-la. Ele a beija e pateticamente diz que a perdoa, mas precisa de uma resposta. Ela se antecipa e diz que nunca o amou, que seu amor foi sempre o Stefan. Nesse momento da história, a mensagem é que as mulheres que Damon ama sempre amam Stefan. Sendo assim, um personagem capaz de tantas crueldades demonstra sua fragilidade apenas diante do coração partido. Numa história em que o amor é o principal objeto de valor dos personagens, o histórico sofrido de Damon aparece como uma justificativa para seu comportamento violento.

Quando Isobel, a mãe biológica de Elena, aparece em Mystic Falls, descobrimos que não só ela é uma vampira, como foi transformada por Damon quando era amante dele. Isobel age como Damon em muitos momentos. Possui um casal de escravos, sendo que o rapaz é gay, mas pratica sexo heterossexual sob influência de sua hipnose. Ela está em Mystic Falls porque quer um objeto de Elena, e não tem nenhum problema em ameaçar a própria filha para consegui-lo. A fim de proteger Elena, Damon vai conversar com Isobel. Ele inclusive joga strip poker com a escrava dela enquanto a aguarda. Mas quando Isobel chega e tenta seduzi-lo, ele bate nela, sob o pretexto de proteger Elena. É bastante significativo considerar que Damon tenha, no passado, se relacionado com a mãe biológica e com o duplo de Elena. De alguma forma, ele já se tinha um vínculo sexual com mulheres que deram origem a Elena. E ele se considera no direito de agredir a mãe de Elena.

Tanto no seriado como no livro, Stefan é o primeiro dos irmãos a se relacionar com Katherine. No seriado, ele tem a infeliz experiência de servir como isca para que Katherine seja apanhada e amarga o ódio do irmão. Stefan tem um histórico de

descontrole no que se refere a sangue humano, então decide tomar apenas sangue animal, como se fosse um adicto tentando ficar longe duma droga. No tempo atual do seriado, Stefan representa um ponto de moral em oposição ao cinismo de Damon. Tanto Katherine como Elena escolhem Stefan primeiro, o que leva Damon a sentir muita frustração e ciúme. A mensagem que fica subentendida é que Damon pode ter tudo que quer através de seus poderes, mas não o amor verdadeiro das mulheres por quem se apaixona. Como Damon só mostra seu lado frágil para Katherine e Elena, fica a sugestão de que ele é revoltado e incompreendido, mas ainda pode ser salvo pelo amor verdadeiro. Tal crença excita as fãs do seriado, pois Damon precisa ser resgatado, enquanto Stefan, não.

Observando a rede social *Fanpop*, na qual usuários e usuárias compartilham artistas, objetos, lugares e ideais dos quais são fãs, é possível ver manifestações da audiência do seriado a respeito de seus casais preferidos. Muitos fãs investem bastante energia no chamado "shipping", que consiste em ser fã de casais. Em *The Vampire Diaries*, a principal rivalidade fica por conta de quem merece o coração de Elena. "Stelena" é o nome dado ao casal formado por Stefan e Elena, "Delena" é o nome do casal formado por Damon e Elena, "Bamon" é o casal Bonnie (amiga bruxa de Elena) e Damon, para citar alguns. É interessante observar o número de fãs em cada "spot", que é o nome dos grupos do *Fanpop*. Em observação feita em janeiro de 2014, o spot "Damon e Bonnie" (DAMON & BONNIE) contava com 2754 fãs, o de "Stefan e Elena" (STEFAN & ELENA) contava com 5928 e o de "Damon e Elena" (DAMON & ELENA) contava com 10.089 fãs. Julgando pelo comportamento do público na referida rede social, o casal Delena parece ser preferência da maioria.

Na imagem abaixo, capturada numa lista de discussão do spot "Stefan e Elena", vemos a paixão com a qual duas fãs de Delena defendem suas convicções. Uma delas diz que Stelena é "afetado" e "vil". A outra simplesmente diz que "odeia Stelena".

Figura 2 - Declarações de fãs do casal "Delena" (WHICH ONE IS YOUR FAVORITE STELENA MOMENT? (BOOKS)).

Nos livros, há uma cena na qual Damon invade a casa de Elena durante a madrugada para mordê-la. Elena está numa parte da casa à qual ele não tem acesso por ser originalmente outra residência e ele ainda não ter sido convidado a entrar ali. Ele se irrita profundamente, então vai até a porta do quarto da irmã de quatro anos de Elena, segura a maçaneta desafiadoramente e diz a Elena que a escolha é dela.

Não fica claro se ele realmente seria capaz de machucar a menina, mas Damon sabe que Elena o vê como um predador impiedoso. Ele manipula o medo de Elena, então ela sai da parte "segura" da casa e se entrega a ele a fim de proteger a irmã. Damon então a morde e a faz beber seu sangue. Esse ritual de troca de sangue caracteriza a satisfação sexual dos vampiros nos livros. Como Elena só consentiu mediante ameaça, é possível entender essa cena como um estupro simbólico. Mesmo assim, a referida cena é citada por algumas fãs como uma de suas preferidas.

Elena é mordida contra a vontade por Damon em várias outras cenas ao longo dos livros, mas isso não parece ser um fator que o torna repulsivo para as fãs, pelo contrário. O fato de que ele força Elena parece ser entendido como um fator de atração, enquanto que o respeito de Stefan pelo consentimento de Elena o torna um "babaca" desinteressante para grande parte das fãs. Parece existir um ideal de masculinidade no qual o homem deve desrespeitar a mulher, e boa parte das mulheres o admira. É interessante mencionar que Edward Cullen da série *Crepúsculo* foi apelidado de "gay" e

"fada" por muitas mulheres que rejeitaram a saga por considerá-la muito "suave". A conduta casta de Edward é justificada pelo fato de que ele tem medo de machucar Bella durante a relação sexual devido à diferença de força entre os dois e porque ele pode perder o controle diante do cheiro de seu sangue. Além disso, Edward tem valores da época em que era humano, pois nasceu em 1901 e foi transformado em vampiro em 1918. Ele acredita que fazer sexo fora do matrimônio é um risco para a alma de Bella. Sendo assim, Edward é visto como afeminado por não ter feito sexo com Bella antes do casamento, mas também por demonstrar carinho e respeito por ela, e, por essas razões, acaba sendo rejeitado por parte das mulheres. Segundo Dijkstra:

Assim, o estuprador magistral com uma vontade e um falo de aço, capaz de vencer "o homem" de sua mulher, com a preocupação de um pai amoroso para com as "necessidades biológicas" de sua mulher, tornou-se o ídolo "romântico" de mulheres em toda parte. Essa síndrome de Valentino exigia que um homem "verdadeiro" fosse apaixonado ainda que um "ariano" sublime no coração. Ele deve ter a sua "anima", seu lado afeminado, firmemente sob controle e ser severamente paterno em racionar suas magnânimas contribuições para as necessidades dela. O verdadeiro homem era tanto um estuprador como um substituto do pai. Ele foi a figura animus ("Beat me Daddy, Eight to the Bar" foi o título de um sucesso popular dos anos trinta), que logo passou a ser considerado pelas mulheres do início do século XX como um guia xamânico em seu rito de passagem à maternidade. Masoquismo, como sadismo, é uma resposta metafórica, um ajuste imaginativo de expectativas humanas devido a condições ambientais. É dependente do reforço constante. Não é uma "necessidade psicológica arquetípica" ou uma necessidade biológica. (DIJKSTRA, 1998, p. 339).

Uma curiosidade é que, apesar das críticas do público à castidade de Edward, a série *Crepúsculo* ocupava a quinta posição no relatório anual de "livros proibidos" divulgado em 2010 pela Associação Americana de Bibliotecas dos EUA: Segundo matéria no jornal O Globo [sic]: "Os romances de Meyer sobre vampiros e amor entre jovens, são criticados por apelo sexual; "Crepúsculo" também refletiria um mal-estar com histórias sobrenaturais." (SÉRIE 'CREPÚSCULO' NA LISTA DE 'LIVROS PROIBIDOS' NOS EUA, 2010)

8. Katherine Pierce e Elena Gilbert na cama: diferenças marcantes

Através da análise de uma cena de *Plan B* (http://youtu.be/yOc_wqqJRHs), episódio seis da segunda temporada, é possível extrair diversos aspectos das personalidades de Elena e Katherine. Essa cena receberá a análise mais profunda. Ela foi escolhida pela peculiaridade de alternar as personagens Katherine e Elena em momentos de manifestação da sexualidade. Observar os detalhes de cada uma das personagens oferece valiosa informação sobre a conduta de cada uma delas.

A cena se passa em tempo atual, na cidade fictícia Mystic Falls, Virginia Ocidental. Elena Gilbert e Stefan Salvatore estão sozinhos no quarto dela. Ao mesmo tempo, Katherine Pierce está com Mason Lockwood em seu quarto, na pensão da Sra. Flowers. Ambos os casais estão na cama. A ação começa com Elena deitada observando Stefan na cama. Stefan está deitado na cama usando camiseta, quando o diálogo começa. A cena se passa em dois quartos diferentes. Os gestos dos personagens, bem como suas linguagens verbais são condizentes com a intimidade do momento. No momento da cena, a humana Elena Gilbert e seu namorado vampiro Stefan Salvatore fingiram brigar, pois a vampira Katherine Pierce 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 o lobisomem Mason Lockwood. Ela precisa que ele a entregue uma selenita, mas, embora esteja apaixonado, ele não confia plenamente nela. A cena é íntima, pois a interação entre os participantes é sexual. É importante considerar as situações para entender os gestos. Percebemos na cena a predominância de uma gestualidade prática, que até parece ser "natural" ou "espontânea". Como afirma Barros:

A práxis gestual é transmitida por aprendizagem e se torna uma gesticulação automática por meio de uma operação de dessemantização. A dessemantização pode ser explicada pelo esquema tensivo descendente: há um aumento da extensão do programa gestual levado ao fim, a suas últimas consequências, e um enfraquecimento da tensão afetiva da “carga” semântica de cada movimento gestual que compõe o programa gestual prático. Segundo Greimas (1970), a gestualidade prática não é para o homem senão um bloco significante demarcado, delimitado (p. 66); isto é, passa-se da “visada” à “apreensão” de um todo, de um bloco. (BARROS, 2010, p.2).

A seguir temos a transcrição completa da versão em português dos diálogos existentes nesse trecho da narrativa, com indicação dos cortes de cena:

Stefan: Você está encarando.

Elena: Estou contemplando.

Stefan: É esquisito.

Elena: É romântico.

Elena: Ah, que coisa feia...

Stefan: Sim, é mesmo.

Elena: Se Katherine descobrir...

Stefan: Que Katherine?

[corte]

Katherine: A Sra. Flowers vai pensar que sou uma mundana se eu tiver um homem aqui...

Mason: Por que ficar aqui?

Katherine: Porque adoro essa pousada, você não?

Mason: Eu adoro.

[corte]

Elena: Certo, eu preciso de um banho.

Stefan: Adoro, vamos lá.

Elena: Não, só eu... Estou atrasada. Vou decorar aquele lance de caridade dos Lockwood.

Stefan: Olha só, eu também.

Elena: Você acha que é boa ideia ir pra casa deles hoje? Mason Lockwood tentou te matar.

[corte]

Katherine: Onde está a selenita?

Mason: Num lugar seguro.

Katherine: Você não confia em mim?

Mason: Eu não confio em ninguém.

[corte]

Stefan: Eu não confio no Mason. Quero estar lá hoje pra ficar de olho nele.

Elena: Tudo bem. Mas não poderemos nos tocar, nem conversar. E nada de olhares demorados.

Stefan: Não, nada disso.

Elena: O que você acha que vai acontecer se Katherine descobrir que estamos fingindo brigar?

[corte]

Katherine: Você está com medo de que eu o mate?

Mason: Não, você não vai.

Mason: Oh, Kat... calma.

Katherine: Eu te machuquei? Perdão...

[corte]

Stefan: Doeu?

Elena: Tudo bem. Um pouquinho todo dia pra te fazer mais forte, né?

[corte]

Mason: O que acontece depois que eu te der a selenita?

Katherine: Seremos felizes para sempre. Prometo.

Mason: Trarei esta noite, prometo.

[corte]

Stefan: Eu prometo. Vamos superar isso.

Elena: Eu te amo, Stefan.

[corte]

Katherine: Você sabe que te amo.

Mason: Eu te amo também.

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 a sua queixa.

O papel da gestualidade é bastante relevante na transmissão dum 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 gesto comunicativo. Como afirma Barros:

A comunicação gestual, em geral, tal como proposta por Greimas, cumpre cinco das funções jakbsonianas da linguagem: a função fática, a função apelativa e a função emotiva, na gestualidade de comunicação direta; a função metalinguística (gestualidade mimética) e a função estética (gestualidade lúdica), na gestualidade de transposição. A gestualidade mimética, como foi dito, é uma gestualidade de transposição, que tem função metalinguística. Ela fala dos signos visuais ou gestuais da práxis gestual. (BARROS, 2010, p. 6).

No caso de *The Vampire Diaries*, é um dos pontos de diferenciação entre Katherine e Elena. As escolhas de uma terminada prática gestual para cada uma delas se

estabelece de forma coerente com a mensagem que se deseja passar. Barros argumenta: "Greimas propõe, no seu texto *Conditions d'une sémiotique du monde naturel* (1970, 62), que a gestualidade seja concebida como uma dimensão semiótica da cultura, pois ela institui diferenças entre culturas, sexos e grupos sociais e dá a eles significação". (BARROS, 2010, p. 2). Como a gestualidade é o mais forte na expressão visual figurativa, ela é muito importante na adaptação de livros para vídeo. O tipo de gestualidade permitida em seriados de televisão é bastante cotidiana. A cena que vamos analisar apresenta ações bastante prosaicas, pois começa mostrando Elena deitada contemplando Stefan, que parece dormir.

Tabela 4 - Elena x Katherine: Análise da Gestualidade

Fotograma da cena

Análise

Em 0:05, Elena faz um movimento com a cabeça que tem como efeito de sentido carinho e delicadeza, o que é condizente com a personalidade dela. Há intencionalidade de transmitir ao público alvo os sentimentos que Elena nutre por Stefan. Stefan diz, ainda com os olhos fechados, que ela o está encarando.

Em 0:11, após ouvir Stefan dizer que ela o está encarando, Elena esboça um sorriso apaixonado e replica que o está contemplando. A escolha de palavras, em conjunto com a expressão de seu rosto, procuram atuar no fazer persuasivo para o público alvo do seriado criando um efeito de sentido romântico.

Em 0:19, Stefan esconde seu rosto sob o travesseiro, fazendo uma brincadeira para insinuar que o fato de ser contemplado o incomoda. Elena levanta a cabeça e tenta puxar o travesseiro. Sua expressão fisionômica demonstra que ela quer continuar olhando, embora entenda que é uma brincadeira.

Em 0:27, Elena interrompe o beijo, cuja iniciativa foi de Stefan, para falar que eles não deveriam estar naquela tranquilidade com as ameaças de Katherine. O gesto tem a intenção de demonstrar que ela não consegue relaxar completamente e aproveitar a relação sexual, pois está preocupada.

Em 0:39, Katherine aparece agarrando a cabeça de seu amante com as duas mãos, numa evidente demonstração de intensidade. Ela agarra seu amante, é decidida, não hesita em demonstrar desejo na relação sexual.

Em 0:41, Katherine agarra as grades da cama, o que pretende narrar que ela está sentindo intenso prazer na relação sexual e consegue se entregar ao êxtase tranquilamente.

Em 0:44, é possível perceber, através das risadas que Katherine está se divertindo, completamente relaxada ao se relacionar sexualmente com seu parceiro Mason. Ela pede silêncio apenas para não prejudicar a imagem que a dona da pensão tem dela.

Em 0:59, Elena levanta a mão pedindo que Stefan pare de beijá-la, pois está atrasada para um serviço. Ela encontra outra razão para interromper a relação sexual, diferente de Katherine, que está se divertindo, apenas não quer chamar atenção.

Em 1:01, Elena faz movimento de carinho com as mãos no pescoço de Stefan.

Em 1:11, Elena inclina a cabeça e franze a testa demonstrando preocupação. Ao mesmo tempo, o tom de sua voz transmite carinho, criando uma imagem altruísta para Elena.

Em 1:15, Katherine joga Mason na cama permanecendo por cima dele, criando assim uma imagem de dominadora para a personagem. Ela não só toma a iniciativa das carícias, como se coloca num papel de poder.

Em 1:17, Katherine segura os braços de Mason enquanto beija seu peito numa postura dominadora. Agora é reforçada a característica sensual da personagem, que se coloca em papel de liderança.

Em 1:22, Katherine ameaça beijar Mason, mas quando ele aproxima seus lábios, ela se afasta, usando o desejo que provoca nele para persuadi-lo a dar uma resposta. Esta expressão corporal tem como intenção mostrar o quanto a personagem utiliza a sexualidade para obter o que deseja.

Em 1:27, Katherine sacode a cabeça levemente, demonstrando estranheza ao perceber que Mason não confia nela. O caráter manipulador da personagem fica evidente.

Em 1:35, Elena aceita que Stefan vá até a casa dos Lockwood apesar da presença de Mason. Estende o braço para pegar um alfinete, já se levantando para furar seu dedo. Aqui temos uma gestualidade prática maior.

Em 1:40, Elena sacode a cabeça brincando sobre a falsa separação pública com seu namorado. O efeito de sentido obtido é a demonstração de intimidade do casal apaixonado.

Em 1:49, Elena demonstra preocupação com relação a Katherine descobrir que a briga é falsa. Neste momento é mostrado um lado mais frágil de Elena. Ela sabe que Katherine é perigosa e pode fazer mal tanto a ela quanto às pessoas que ela ama.

Em 1:55, Katherine empurra o queixo de Mason para ter acesso a seu pescoço e assim mordê-lo. A sexualidade intensa e o poder de se alimentar do sangue de seu amante tornam Katherine uma personagem interessante, embora seja má.

Em 1:59, Mason reclama da dor da mordida, mas Katherine ri, demonstrando desdém.

Em 2:01, Elena fura o dedo com um alfinete e solta uma interjeição devido à dor cuja intencionalidade é evidenciar sua própria fragilidade.

Em 2:05, Elena demonstra vilipendiar sua própria dor, o que tem como intenção evidenciar um contraste com o desdém que Katherine havia demonstrado momentos antes com relação à dor de Mason.

Em 2:12, Elena dá a gota de sangue para seu namorado vampiro Stefan. Aqui temos o contraste entre o altruísmo de Elena, furando seu dedo para conceder uma gota a seu amado Stefan; e Katherine, mordendo Mason para beber seu sangue e não se importando com a dor que provoca nele.

Em 2:19, Katherine lambe languidamente a ferida feita por ela mesma no pescoço de Mason. Efeito de sentido de aumento de sensualidade da personagem.

Em 2:31, Katherine acaricia o rosto de Mason, tocando os lábios dele com o polegar. Ainda ratificando o efeito de sentido de sensualidade.

Em 2:39, Elena aproxima seu rosto ao de Stefan para dizer que o ama. Pelo tom e ritmo de voz é possível perceber a intenção narrativa de construir Elena como uma pessoa meiga. Neste caso temos gestualidade atributiva, pois exibe uma expressão de emoção.

Em 2:40, Katherine confirma com Mason se ele sabe que ela o ama com expressão astuta. A expressão vocálica tem como efeito de sentido demonstra a malícia da personagem.

Em 2:46, Elena beija Stefan carinhosamente. O beijo transmite carinho, tem intenção de causar identificação no público alvo.

Em 2:50, Katherine beija Mason segurando seu rosto de forma a realçar seu domínio e sensualidade. Tem como intenção criar uma conexão com a sexualidade do público alvo, embora a mensagem seja de que Katherine é a vilã.

Além da gestualidade, outros itens podem trazer esclarecimentos. Elementos como trilha sonora, fotografia, maquiagem, figurino, expressão vocálica, vocabulário, personalidade e conduta sexual; bem como os possíveis significados culturalmente atribuídos a eles, não são aleatórios. Tudo isso faz parte da construção ideológica em torno dos personagens.

A cena em questão começa com a canção *This is love* da banda *The Script*. A letra da música fala sobre amor, o que é bastante apropriado para a cena, já que ela mostra demonstrações de afeto entre dois casais.

Considerando o figurino, é possível inferir diversas características atribuídas às personagens. Elena Gilbert, a humana, veste camiseta rosa claro com sutiã branco por baixo, está sem brincos e usa o colar que Stefan lhe deu. Além disso, ela usa cabelos lisos, característica ligada à etnia branca. 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 Pierce, a vampira, veste sutiã preto cruzado no meio das costas, anel no dedo médio esquerdo e no indicador direito, o sexo é intenso e lascivo. Seus cabelos são cacheados, e a fotografia da cena é escura.

Mason é apenas um dos muitos amantes que passam pela vida de Katherine, mas ele também pode ser entendido como uma de suas vítimas. Ele aparece como uma mera peça dum plano cujo objetivo é libertá-la de Klaus. Como Klaus precisa de um lobisomem para realizar o ritual no qual se tornaria ainda mais forte (o mesmo no qual sacrificaria Katherine), Katherine procura Mason já sabendo que ele pertencia a uma família de lobisomens. Ela também sabia que para despertar a maldição dos lobisomens seria necessário que Mason matasse alguém, então propicia uma situação na qual isso aconteceria: hipnotiza um amigo de Mason, levando o infeliz rapaz a agredir Mason diversas vezes. Na tentativa de defender-se, Mason acaba matando seu amigo acidentalmente.

Mais tarde, Katherine pede que Mason lhe entregue a selenita, uma pedra necessária para a realização do tal ritual e que estava em poder da família dele. Mas mesmo após usá-lo de maneira tão fria tantas vezes, sua meta final não mudou. Ela ainda planejava entregá-lo para ser sacrificado por Klaus, almejando em troca que Klaus parasse de persegui-la. Ela só não conclui esse plano porque Damon mata Mason antes

que ela consiga atingir sua meta. 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.

9. A personalidade dominadora de Katherine Pierce em duas cenas

Através da análise de uma cena do episódio treze da primeira temporadas, *Children of the Damned* (<http://www.youtube.com/watch?v=CZOKgluV1dc>), é possível extrair diversos aspectos dominadores da personalidade de Katherine. Essa cena foi escolhida por exibir com bastante clareza a tendência dominadora de Katherine, além do quanto ela acredita que sua condição e vampira é justificativa suficiente para que seja dominadora. A cena se passa em 1864, na cidade fictícia Mystic Falls, Virginia Ocidental. Katherine Pierce e Stefan Salvatore estão sozinhos em um quarto. A ação começa com ela sentada em frente à penteadeira com um colar na mão. Stefan está sentado na cama sem camisa, quando o diálogo começa.

Stefan pergunta se o colar é presente de Damon. Ela responde que é na verdade de Emily (sua dama de companhia) e questiona a preocupação dele a respeito de Damon. Stefan deixa claro que a quer somente para ele. Neste momento, a cena passa para uma atmosfera mais sensual. Katherine veste um casaco de seda diante de Stefan ao mesmo tempo em que diz (0:15): “Assim como ele me quer, mas sou eu quem consegue fazer as regras”.

Figura 3 - Katherine em Children of the Damned

Esta declaração por si só já define a forma como a personagem encara a relação com os dois irmãos. Mas essa postura continua a se aprofundar conforme a cena prossegue, pois Katherine empurra Stefan sobre a cama e começa a distribuir beijos sobre seu peito, enquanto enumera razões que justificam sua posição de poder (0:22): “Porque sou mimada, egoísta e porque posso fazer isso [ela o beija] e isso [ela o morde]”.

Figura 4 - Katherine em Children of the Damned

Neste ponto, ela ainda segura os braços dele, a fim de evitar que seus movimentos atrapalhem o ato de beber o sangue. O fato de Katherine citar os beijos e a

mordida como razões de seu poder permite inferir que ela entende sua sexualidade e sua condição de vampira como justificativas para sua posição de domínio.

Em Klaus, episódio dezenove da segunda temporada (<http://www.youtube.com/watch?v=NQx26KMIHRI>), Katherine fica presa no apartamento de Klaus. Entediada e sem possibilidade imediata de escapar, ela começa a beber whisky na garrafa e dançar.

Figura 5 - Katherine em Klaus

A música que toca é *Get Some* da musicista sueca Lykke Li. Um trecho da música diz: "Como um disparo de arma, eu não posso ser contida. Sou sua prostituta, você vai se dar bem". A letra da música tem conteúdo explicitamente sexual. Além disso, a forma como Katherine dança é bastante sensual. Ela interage com objetos, gira e rebola diversas vezes, sacudindo seus volumosos cachos diversas vezes. É como se a personagem não precisasse de companhia para viver sua sexualidade. Ou seja, ela é uma pessoa sexual por si própria e sua sexualidade é para sua própria satisfação.

Figura 6 - Katherine em Klaus

É interessante notar que Katherine bebe o uísque na garrafa. Simbolicamente, ela quebra uma regra de etiqueta, mas o ato também sugere que ela tem intenção de beber todo o conteúdo da garrafa, já que o contato com sua saliva poderia estragar a bebida. É possível concluir que a personagem não tem intenção de conter seus impulsos. Ela bebe o quanto deseja sem se importar com as consequências disso, sua única intenção é encontrar prazer naquele momento, ainda que esteja numa enrascada. Ela não tem as preocupações que mulheres costumam ter ao beber, como, por exemplo, a imagem que outras pessoas terão dela ou a possibilidade de sofrer violência sexual. Ela se sente, enfim, segura.

Nessa cena o figurino de Katherine segue o mesmo padrão de outras cenas que se passam em tempo atual. Calça jeans preta é uma marca registrada da personagem em várias cenas. Ela usa também uma blusa de cor escura, que parece ser de cetim azul escuro. As paletas de cores utilizadas em Katherine tendem a ser escuras. O cetim é um tecido plano brilhante e macio, considerado luxuoso. Sua utilização é, em geral, reservada para peças que serão vestidas à noite, como vestidos de festa, por exemplo. Também é aplicado em lençóis para camas de casal, sendo associado a noites especiais, como luas de mel, período em que é esperado que recém casados tenham relações sexuais. Simbolicamente, o figurino confere a Katherine uma sensualidade obscura, ao mesmo tempo atraente e misteriosa.

CONCLUSÕES

Na mídia de ficção atual, a mulher ainda é sub-representada. No que se refere a cinema, por exemplo, a presença de mulheres na produção de filmes ainda é bastante pequena, e a presença de personagens femininos nas tramas também é inferior. Esse processo de exclusão do feminino se estabelece por uma rejeição ideológica, ora consciente, ora inconsciente. Consciente porque produções feitas por mulheres e/ou para mulheres tendem a sofrer preconceitos provenientes de uma ideia velada do feminino como inferior, e as possibilidades de lucro precisam compensar o risco. Inconsciente porque os profissionais da área, em sua maioria homens, já estão inseridos numa lógica patriarcal que tem contaminado os produtos culturais há séculos.

Apesar das relativamente recentes mudanças nos costumes sexuais, crenças de que mulheres devem evitar trocar de parceiro, não se mostrar disponíveis e não demonstrar desejo ainda são bastante presentes, levando a uma associação arbitrária entre sexualidade feminina ativa e caráter ruim. Sendo assim, existe uma tendência cultural a se discriminar a mulher autônoma, pois é entendido que ela é traiçoeira e menos confiável. O processo social de misoginia que permeia os valores da maioria das sociedades ocidentais atribui um teor negativo e até assustador à sexualidade feminina. Dentro dessa perspectiva, a mulher que vive seu desejo sexual de maneira espontânea, que não aceita ter sua sexualidade contida, é entendida como uma fera perigosa, que deve ser domada. Além disso, o corpo feminino é erotizado e culpabilizado, pois provoca o pecado no homem heterossexual segundo uma visão cristã e androcêntrica. Dentro dessa lógica, a mulher se tornou um símbolo da perdição, do obscuro. Ao mesmo tempo, se a mulher traz perigo, ela é como um animal selvagem, uma fera a ser domada, e isso é atraente para o homem, acostumado a precisar demonstrar coragem.

Devido à necessidade de comunicação com o público alvo, produtos culturais costumam legitimar valores aceitáveis para esse segmento. No caso específico do seriado de TV, existe um investimento elevado, e é esperada uma certa dose de lucro. Entretanto, o público também busca inovações, dispensando cópias do tipo "mais do mesmo". Buscando o sucesso, é então produzida uma miscelânea de transgressão e conservadorismo, feita para exercitar desejos obscuros da audiência sem ferir valores

nela arraigados. No caso específico de *The Vampire Diaries*, temos um seriado produzido nos EUA, que é pensado para atender ao público dos EUA. Existe bastante conservadorismo em algumas regiões desse País. A necessidade de não chocar esse público pode explicar uma certa dificuldade de veicular ideias "demasiadamente" progressistas.

Como o seriado é direcionado ao público feminino, é possível afirmar que nele o corpo feminino não tem como função principal provocar desejo sexual na audiência, mas servir como instrumento de identificação. Assim sendo, o corpo feminino aparece em *The Vampire Diaries* de forma bastante educativa, como exemplo de corpo que a audiência deve ter.

Nos livros, as bruxas são descendentes de druidas. No seriado, elas foram alteradas para bruxas de Salem, possivelmente numa tentativa de oferecer algum espaço para personagens afrodescendentes na trama. É interessante observar que todas as atrizes negras do seriado aparecem com os cabelos alisados ou relaxados. Também é notável a total ausência de mulheres gordas no programa. Todas as mulheres, mesmo as mais velhas, são sempre magras. Além disso, todas as mulheres são totalmente depiladas. As atrizes do núcleo principal da série são muito mais jovens que os atores. Ian Somerhalder (Damon), está com 35 anos. Paul Wesley (Stefan), está com 31. Enquanto isso, Nina Dobrev (Elena) tem apenas 25, Kat Graham (Bonnie) tem 24 e Candice Accola (Caroline) é a mais velha, com 26. Em recente pesquisa feita com 500 filmes de 2007 a 2012, a média de idade encontrada foi 36 para as atrizes e 44 para os atores (JUERGEN, 2013). Parece existir um padrão em produtos culturais audiovisuais no qual as atrizes são mais jovens que os atores, independente da idade dos personagens que interpretam. Isso pode indicar que mulheres são mais escolhidas pela aparência, mas também que mulheres mais jovens são consideradas mais atraentes.

Com relação ao figurino, é importante considerar o clima no qual a história é ambientada. A cidade fictícia Mystic Falls fica no estado de Virginia, região de clima temperado. A ação da maior parte dos episódios acontece durante outono e inverno, período de aulas. As moças aparecem quase sempre usando calças jeans e blusas de manga longa ou jaquetas. O corpo acaba aparecendo em festas, quando elas usam vestidos, ou sob lingerie de renda nas cenas de sexo.

Através de símbolos, toda a caracterização das personagens tece um discurso ideológico a respeito delas. Essas informações são transmitidas de forma sutil, quase imperceptível, mas, caso não estivessem ali, o resultado obtido seria contrafactual e causaria estranheza. Katherine e Elena, cada qual a seu modo, passam uma mensagem acerca da sexualidade feminina, pois as duas têm diferenças de personalidade que são primariamente apresentadas ao público através da sexualidade. É possível afirmar que, a princípio, 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. Inclusive, Elena só faz sexo com Damon na quarta temporada, depois que vira vampira pela ação do sangue dele. Elena apresentada como uma vampira gerada pelo sangue de Damon torna palatável que a protagonista passe de um irmão para o outro. E isso é apenas o início dum discurso ideológico 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 não é aleatório colocar a "mocinha" como recatada e a "bandida" como libertina. Trata-se de 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. E como já é conhecido desde os tempos do faroeste, o crime não compensa. Parece que para as mulheres, gostar de sexo é um crime.

Existe um simbolismo na ambientação das cenas de cada personagem. As letras das músicas utilizadas na trilha sonora de Katherine são marcadas por conteúdo transgressor, ligadas a sexo e violência, e também traduzem aspectos dominadores. A sexualidade de Katherine é exibida como intensa, desprovida de culpa e não necessariamente ligada a sentimentos afetivos. Seu figurino é marcado por símbolos de poder e sensualidade, como salto-alto e sutiã preto. Esses símbolos são utilizados para ratificar a personalidade dominadora de Katherine e seu elevado nível de desejo sexual. Seu discurso sempre ostenta uma grande preocupação com a autopreservação e pouca ou nenhuma 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, com tênis tipo *all star*, calça jeans e camiseta rosa bebê. Sua sexualidade é ligada a seus sentimentos afetivos, não a demonstrações de poder. 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. Elena apresenta uma conduta sexual monogâmica, mantendo relações sexuais somente com seu namorado Stefan Salvatore. A personagem tem muito orgulho de ser diferente de Katherine.

A conduta da vampira Katherine não é a esperada de uma mulher, especialmente nas cenas que se passam em 1864, quando ainda não era sequer permitido o voto feminino nos EUA. Mesmo porque, ainda hoje, as mulheres são julgadas pela conduta sexual. Existem hábitos, códigos sociais e relações sistemáticas na organização da interação humana. A libertinagem que chega a ser esperada de um homem é repudiada socialmente numa mulher. Apesar disso, em qualquer período histórico, Katherine vive sua sexualidade como deseja, exibindo suas tendências dominadoras de forma explícita. Ela é egoísta, manipuladora e se relaciona com vários homens ao mesmo tempo, seja para obter o que deseja ou por mera diversão. Conforme Katherine chega a dizer, o direito ao poder é concedido à vampira pelo simples fato de que ela é uma vampira. E ela não só considera a posse desse poder inquestionável, como não tem medo de perdê-lo, pois ambos os amantes sabiam que dividiam a mesma mulher.

Inserir uma mulher no papel de vampira, sendo sujeito e não objeto da relação, sugere a necessidade de adaptar os conflitos da série a seu público alvo, predominantemente feminino. A atual conjuntura social permite que as mulheres desejem estar em posição de poder e viver a sexualidade livremente. Assistir a essas cenas permite, através da identificação com a personagem dominadora, que as telespectadoras vivam suas fantasias.

A sexualidade feminina tem sido considerada uma ameaça com embasamento científico desde o início do século XX, o que propicia a manutenção de uma cultura voltada para o recato feminino, estabelecida em torno de crenças machistas e misóginas. A mulher que escolhe viver sua sexualidade livremente paga o preço do julgamento oferecido pela sociedade. Essa discriminação pode aparecer de diversas formas.

Considerando que as meninas já são educadas dentro desse sistema, não é de se espantar que as próprias mulheres tenham ideias negativas sobre a sexualidade feminina. Dentro dessa lógica, não resta outra alternativa às mulheres que desejam ser aceitas além de reprimir suas sexualidades. Sendo assim, a abordagem de um conteúdo que transgride as relações de gênero, bem como as condutas sexuais aceitas pela sociedade, encontra espaço entre mulheres jovens. O público jovem procura um conteúdo mais transgressor, no qual possa ver desejos e valores reprimidos e com os quais consiga se identificar. Conteúdo que explore os tabus da sexualidade feminina apresenta maiores chances de agradar mulheres jovens. Entretanto, é preciso considerar que embora Katherine seja uma personagem querida pelos telespectadores e suas cenas agradem muito, ela continua sendo uma vilã. Seu papel na história é de antagonista, enquanto Elena é a protagonista. A mensagem velada transmitida pela série é de que, mesmo parecendo divertido, o comportamento de Katherine deve ser evitado pelas “boas moças”.

No mesmo seriado, Damon aparece atacando várias garotas. Ele bebe o sangue delas e abusa delas sexualmente, mas continua sendo um personagem querido pelo público e cotado para par romântico da protagonista Elena. O comportamento dele é até "justificado" pelo fato de que Katherine partiu seu coração. Ou seja, ele abusa de mulheres "porque" uma mulher o magoou; ele tenta curar sua decepção amorosa sendo cruel, e isso é legitimado tanto pelo seriado como pela audiência, que o aceita não simplesmente apesar disso, mas em razão disso. Sendo assim, é inevitável perceber que o mesmo critério que condena Katherine por sua conduta sexual não condena Damon.

Devido a consultas em páginas de discussão de fãs, como a rede social *Fanpop*, por exemplo, podemos afirmar que muitas fãs do seriado gostam de Katherine. Entretanto, elas não deixam de se referir à personagem como "bitch", termo ofensivo contra mulheres cujo equivalente em português poderia ser "cadela". Boa parte das fãs, entretanto, idolatram Damon e jamais se referem a ele com termos pejorativos. O padrão duplo de tratamento da sexualidade fica bastante evidente quando observamos os julgamentos das próprias fãs, que também são mulheres.

Stefan é apresentado como um "bom moço": monogâmico e atormentado pelas implicações de ser vampiro. Passa grande parte do seriado bebendo apenas sangue de animais e admoestando Damon por suas maldades. Mesmo assim, uma porção razoável

das fãs, talvez até a maioria delas, torce para que o assassino sem remorso, alcoólatra e mulherengo Damon fique com a mocinha Elena. Como ambos os atores são jovens e bonitos, não é possível afirmar que a preferência da audiência por um ou outro esteja ligada apenas à aparência física.

Um padrão que aparece bastante em produtos culturais é a redenção de personagens masculinos. Na novela *Duas Caras* (SILVA, 2008), o golpista Adalberto (Dalton Vigh), que posteriormente muda seu nome para Marconi Ferraço, seduz a protagonista Maria Paula (Marjorie Estiano), uma adolescente rica que havia acabado de perder os pais. Pouco tempo após ter conseguido se casar com a jovem, o golpista rouba toda sua fortuna e a abandona grávida. A jovem cria seu filho com bastante dificuldade, mas não perde o desejo de fazer justiça. Quando Maria Paula finalmente o encontra, ele está noivo de Sílvia (Alinne Moraes), uma moça rica que não tem vergonha de dizer que Marconi "não a deixava dormir" durante a noite devido a seu apetite sexual. Ao longo da trama, Sílvia se torna a principal vilã, pois desenvolve ódio por Maria Paula e seu filho, que Marconi aprende a amar. No final, Maria Paula perdoa todos os atos hediondos de Marconi e se casa novamente com um homem que a deixou grávida na miséria, tentou matá-la quando a reencontrou e ainda tentou usar seu filho para evitar as consequências judiciais de seus atos. E a jovem e sexualmente ativa Sílvia acaba a novela com status de principal vilã por ter sido cúmplice desse mesmo homem por um curto período de tempo.

Mais recentemente, na novela *Amor à Vida* (CARRASCO, 2014), o vilão Félix (Mateus Solano) atinge a redenção após ter sido expulso da casa de sua mãe. Ele havia abandonado numa caçamba a filha recém nascida de sua irmã Paloma (Paola Oliveira) simplesmente porque não queria mais uma herdeira da fortuna da família. Apesar de ter cometido um ato de tamanha violência contra a própria irmã, Félix começa a se tornar um homem melhor após passar algum tempo com sua ama de leite, a humilde vendedora de cachorros-quentes Márcia (Elizabeth Savalla). Além disso, Félix passa boa parte da trama reprimindo sua homossexualidade num casamento de fachada para conseguir a aceitação de seu pai, o clínico geral César (Antônio Fagundes), o que cria uma fantasia de que existe uma razão para sua amargura.

César, por sua vez, além de homofóbico é extremamente machista. Passa boa parte da novela tendo relacionamentos extra conjugais que considera perfeitamente normais. Ao longo da trama, ele acaba se casando com uma de suas amantes, a traiçoeira Aline (Vanessa Giácomo), que está colocando em prática um elaborado plano de vingança contra ele. Ela coloca uma substância sistematicamente em sua bebida por vários meses para que ele perca a visão e mantém um jovem amante e cúmplice, com o qual chega a se relacionar na casa do marido, tirando proveito de sua cegueira.

Mesmo não sabendo que Aline o deixou cego, seu marido pensa em matá-la por acreditar que ela o esteja traindo. Só que Aline era sua amante quando ele ainda era casado. Ou seja, César acredita que tem o direito de matá-la apenas por "ter vergonha" de ser traído, mas não vê que agiu da mesma forma com sua ex-esposa. E também é importante acrescentar que, apesar do caráter preconceituoso de César, Aline já atingiu status de vilã principal. Na página da novela no site *wikipédia* (AMOR À VIDA), ela é definida simplesmente como "sem-vergonha".

Figura 7 - Aline na página da novela Amor à Vida no site Wikipédia (AMOR À VIDA).

É interessante verificar que, nas duas produções, os vilões cometeram atos bastante cruéis, mas foram redimidos e "substituídos" por mulheres que se mostram muito "piores" e merecedoras de punições. Importante frisar que tanto Sílvia como Aline apresentam condutas sexuais ativas. Enquanto Sílvia ostenta a virilidade de seu noivo fazendo comentários indiscretos, Aline se relaciona com um homem casado num primeiro momento, e, depois que se casa com ele, passa a traí-lo com seu cúmplice.

O presente trabalho encontrou que a sexualidade feminina é apresentada de maneira negativa na figura da vampira. O caso de *The Vampire Diaries* é especialmente expressivo por ser um seriado direcionado ao público jovem feminino, o que acaba configurando o discurso ideológico do produto para esse público. Embora não tenha sido feita uma análise profunda do público, já que não era o objetivo desse trabalho, sabemos que o seriado é direcionado a pessoas na faixa etária de 18 a 32 anos, sendo que a maioria da audiência é composta por mulheres. Entretanto, seria bastante interessante e relevante que uma análise do público fosse feita em outros trabalhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

10 MITOS E VERDADES SOBRE O SEGURO. **Uol Economia**. 2013. Disponível em: <<http://economia.uol.com.br/noticias/infomoney/2013/05/06/10-mitos-e-verdades-sobre-o-seguro-de-automovel.htm>> Acesso em: 29 jun. 2013.

ADORNO, Theodore.; HORKHEIMER, Max. **Dialect of Enlightenment: Philosophical Fragments** Stanford: Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University, 2002.

AMOR À VIDA. **Wikipédia**. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Amor_%C3%A0_Vida>. Acesso em: 20 jan. 2014.

ANKERBERG, Jonh.; WELDON, Jonh.; BURROUGHS, Dillon. **The Facts on Jehovah's Witnesses**, Eugene: Harverst House Publishers, 2008.

AN OPEN LETTER TO FACEBOOK. **Huff Post Tech: The Blog**. 2013. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/soraya-chemaly/an-open-letter-to-facebook_1_b_3307394.html>. Acesso em: 21 mai. 2013.

ANOREXIA NERVOSA E BULIMIA. **Táki Cordás é médico psiquiatra e professor de Psiquiatria na Universidade de São Paulo**. Disponível em: <<http://drauziovarella.com.br/wiki-saude/anorexia-nervosa-e-bulimia/>> Acesso em: 31 jan. 2013.

A PRÓXIMA ‘VADIA’ É VOCÊ!. Patrocínio, C. **Yahoo! Brasil Mulher**. 2013 Disponível em: <<http://br.mulher.yahoo.com/blogs/preliminares/pr%C3%B3xima-vadia-%C3%A9-voc%C3%AA-115211688.html>> Acesso em: 20 jan. 2013.

ARGEL Martha. **Relações de Sangue**. Osasco: Novo Século, 2002.

ARONOVICH, Lola. **A Insanidade do Facebook**. 2013. Disponível em: <<http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2013/01/a-insanidade-do-facebook.html>>. Acesso em: 24 mai. 2013.

ARONOVICH, Lola. **Como decidir se um filme é ou não feminista?**. 2011. Disponível em: <<http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2011/10/como-decidir-se-um-filme-e-ou-nao.html>>. Acesso em: 24 mai. 2013.

ARONOVICH, Lola. **Realengo e prisão dos santos. E não se fala em misoginia**. 2012. Disponível em: <<http://escrevalolaescreva.blogspot.com.br/2012/04/realengo-e-prisao-dos-santos-e-nao-se.html>>. Acesso em: 24 mai. 2013.

AS MAIS BIZARRAS TEORIAS DA CONSPIRAÇÃO DO MUNDO DA MÚSICA. **Monet, adoramos TV**. 2013. Disponível em: <<http://revistamonet.globo.com/coluna/blog/musica/as-mais-bizarras-teorias-da-conspiracao-do-mundo-da-musica/>>. Acesso em: 18 set. 2013.

ATIRADOR PREFERIA MATAR MENINAS. **Massacre em escola do rio**. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2011/04/07/atirador-preferia-matar-meninas-e-atirava-sem-do-diz-aluno-sobrevivente-da-tragedia-no-rio.htm>>. Acesso em: 24 mai. 2013.

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

BARROS, Diana L. P. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Humanitas, 2002.

BARROS, Diana. L. P. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 2005.

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

BECHDEL TEST MOVIE LIST, **/bech•del test/ n**. 2013. Disponível em: <<http://bechdeltest.com/>> Acesso em: 19 ago 2013.

BÍBLIA Sagrada. Tradução da vulgata pelo Pe. Mattos Soares. 35a ed. São Paulo: Paulinas, 1979.

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

BLOGTHINGS **Are You Masculine or Feminine?** Testes de personalidade da categoria gênero. Disponível em: <<http://www.blogthings.com/areyoumasculineorfemininequiz/>> Acesso em: 01 mai. 2012.

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

BRANDEN, Nathaniel. **A Psicologia do Amor**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1980.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 2013.

BRASIL. Presidência da República. Secretaria de Políticas para as Mulheres. **Na Câmara Federal, SPM destaca que femicídio transpõe fronteiras e avalia incidência no Brasil, como nos casos Eloá e estupro coletivo na Paraíba**. Brasília, 2013. Disponível em: <http://www.spm.gov.br/noticias/ultimas_noticias/2013/05/31-05-na-camara-federal-spm-destaca-que-femicidio-transpoe-fronteiras-e-avalia-incidencia-no-brasil-como-nos-casos-eloa-e-estupro-coletivo-na-paraiba>. Acesso em: 28 jun. 2013.

CANAL DO BÚFALO. Disponível em: <<https://www.facebook.com/canald0bufal0?fref=ts>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (org.). **A personagem de ficção**. 5a ed. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CASSOL, Maria.; WOTTRICH, Laura. **A publicidade que evoluiu com as mulheres?** Um estudo de recepção sobre as representações de gênero, Revista Em Questão, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 229 - 244, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/viewFile/26864/23679>>. Acesso em: 30 abr 2013.

CASTILHO, Káthia. **Moda e Linguagem**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

CARVALHO, M.; FUREGATO, A. **Exame ginecológico na perspectiva das usuárias de um serviço de saúde**, Revista Eletrônica de Enfermagem (online), Goiânia, v.3, n.1, jan-jun. 2001. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/fen/article/view/698/771>>. Acesso em: 05 mai. 2013.

CATONNÉ, Jean-Philippe. **A sexualidade, ontem e hoje**. São Paulo: Cortez, 2001.

CERQUEIRA, Lígia Campos de; CORRÊA, Laura Guimarães; ROSA, Maitê Gurgel. A cartilha da mulher adequada: ser piriguete e ser feminina no Esquadrão da Moda. **Revista Contracampo**, v. 24, n. 1, ed. julho, ano 2012. Niterói: Contracampo, 2012. p. 120-139.

CHIAVENATO, Júlio. J. **A morte: uma abordagem sociocultural**. São Paulo: Moderna, 1998.

CLARE, Cassandra. **City of Bones**, 1. ed. Nova Iorque: Margaret K. McElderry Books, 2007.

COOK, Crystal.; SMITH, Stacy. **Gender Stereotypes: An Analysis of Popular Films and TV**. 2008. Disponível em: <http://www.thegeenadavisinstitute.org/downloads/GDIGM_Gender_Stereotypes.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2013.

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 em: 26 jun. 2013.

CREPÚSCULO. **ADOROCINEMA**. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-131377/curiosidades/>>. Acesso em: 17 jun. 2012.

CW RENOVA THE VAMPIRE DIARIES, SUPERNATURAL E OUTRAS TRÊS PRODUÇÕES. **Dig Now** Disponível em: <<http://www.dignow.org/post/cw-renova-the-vampire-diaries-supernatural-e-outras-tr%C3%AAs-produ%C3%A7%C3%B5es-1917725-72596.html>>. Acesso em: 04 jun. 2011.

DAMON & BONNIE. **Fanpop! what are you a fan of?** Disponível em: <<http://www.fanpop.com/clubs/daemon-and-bonnie>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

DAMON & ELENA. **Fanpop! what are you a fan of?** Disponível em: <<http://www.fanpop.com/clubs/daemon-and-elena>>. Acesso em: 17 jan. 2014.

DA SÍNDROME DA MISOGINIA INVOLUNTÁRIA. Barbosa, M.A. **Telhado de vidro versão 2.0.1**. 2012. Disponível em: <<http://www.fubap.org/telhadodevidro/2012/06/11/da-sindrome-de-misoginia-involuntaria/>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

DELAS. **IG**. Disponível em: <<http://delas.ig.com.br/>>. Acesso em: 26 jul. 2013.

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

DIJKSTRA, Bram. **Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture**. 1.ed. Oxford University Press, USA. 1988.

FACEBOOK'S BIG MISOGYNY PROBLEM. **Advertisers and users are upset at inadvertent tolerance of abuse of women on the site. So why isn't Facebook taking more action?** Londres, 2013 Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2013/apr/18/facebook-big-misogyny-problem?CMP=tw_t_gu>. Acesso em: 18 abr. 2013.

FEMINIZAÇÃO NO BDSM. Uma experiência de vida proporcionada por minha Dona!. **Feminização é masoquismo?**. 2009. Disponível em: <<http://feminizacaonobdsm.blogspot.com.br/2009/07/feminizacao-e-masoquismo.html>>. Acesso em: 04 jun. 2012.

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**, Florianópolis, 2001 Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2001000200015&lang=pt>. Acesso em: 02 out. 2012.

FLOOD, Michael. **Backlash: Angry men's movements** in: Stacey Elin Rossi. THE BATTLE AND BACKLASH RAGE on Why Feminism Cannot be Obsolete. Xlibris Corporation. 2004. Disponível em: <<http://www.xyonline.net/sites/default/files/Flood,%20Backlash%20-%20Angry%20men.pdf>>. Acesso em: 02 set. 2013.

FLOOD, Michael; GARDINER, Judith .K.; PEASE, Bob.; PRINGLE, Keith. **International Encyclopedia of Men and Masculinities**. New York: Taylor & Francis Group LLC, 2007.

FLOOD, Michael. **The Harms of Pornography Exposure**. Child Abuse Review Vol. **18**: 384-400 (2009) Published online 2 November 2009 in Wiley InterScience (www.interscience.wiley.com) 2009.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso Coletivo**. Sabotagem, 1970.

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

FURQUIM, Fernanda. **CW renova quatro séries**. 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/temporadas/series-anos-2000-2009/cw-renova-quatro-series/>>. Acesso em: 02 out. 2012.

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". **Oh no, they didn't**. 2012. Disponível em: <<http://ohnotheydidnt.livejournal.com/72169515.html>>. Acesso em: 19 set. 2013.

GENDER INEQUALITY IN FILM. **New York Film Academy**. 2013. Disponível em: <<http://www.nyfa.edu/film-school-blog/gender-inequality-in-film/>>. Acesso em: 10 dez. 2013.

GOLDENBERG, Ricardo. **A utopia do autoconhecimento, com Ricardo Goldenberg**. Café Filosófico: TV Cultura. São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.cpfcultura.com.br/2009/12/01/integra-a-utopia-do-autoconhecimento-com-ricardo-goldenberg/>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

GOMES, C. Conheça os Vencedores do TeenChoiceAwards 2010. **NaTV** Guarapuava, ago. 2010. Disponível em: <<http://blogna.tv/2010/08/09/conheca-os-vencedores-do-teen-choice-awards-2010/>>. Acesso em: 04 mar. 2011.

GOVERNO RECUA DA IDEIA. **Empresários de todo o País reagiram contra a proposta alertando que, na contramão da ideia, poderia resultar na redução de vagas.** Economia: Estado de São Paulo, Brasília, 2013. Disponível em: <<http://economia.estadao.com.br/noticias/economia-brasil,governo-recua-da-ideia-de-sancao-de-projeto-que-igualar-salarios-de-homens-e-mulheres-,105434,0.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

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

GREIMAS, Algirdas Julius. **Semântica estrutural.** São Paulo: Cultrix, Edusp, 1973.

HARRIS, Charlaïne. **Dead Until Dark.** Nova Iorque: Ace Books, 2008.

HOYT, Olga. **Lust for Blood: The Consuming Story of Vampires.** Chelsea: Scarborough House, 1984.

HERBERT, Bob. **Women at Risk.** Nova Iorque, 2009. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/08/08/opinion/08herbert.html?_r=3&>. Acesso em: 25 set. 2012.

INSTITUTO AVON/DATA POPULAR– percepções dos homens sobre a violência doméstica contra a mulher. **Instituto Avon.** 2013.

JAMES, Erika L. **Fifty Shades of Grey.** Nova Iorque: Vintage Books, 2011.

JAMES, Erika L. **Fifty Shades Freed.** Nova Iorque: Vintage Books, 2011.

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

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

JUERGEN, Michelle. **5 ways female filmmakers will revolutionize hollywood.** Policymic 2013. Disponível em: <<http://www.policymic.com/articles/75467/5-things-women-can-change-about-hollywood>> Acesso em: 17 jan. 2014.

KENYON, Sherrilyn. **Fantasy Lover.** Nova Iorque: St. Martin 's Press, 2002.

LEAL, Pedro. **A iniciativa Hawkeye e as mulheres nos comics**. 2012. Fortaleza da Nerditude. Disponível em: <<http://fortalezadanerditude.blogspot.com.br/2012/12/a-iniciativa-hawkeye-e-as-mulheres-nos.html>>. Acesso em: 30 mai. 2013.

LECOUTEUX, Claude. **História dos Vampiros**. 1. ed. São Paulo: Unesp, 2003.

LEINER, Marvin. **Sexual Politics in Cuba: Machismo, Homosexuality, and AIDS**. Boulder, CO: Westview Press, 1994.

LINS, Regina. N. **A função perversa dos contos de fadas**. São Paulo, 2011.

Disponível em:

<<http://delas.ig.com.br/colunistas/questoesdoamor/a+funcao+perversa+dos+contos+de+fadas/c1238083574131.html>>. Acesso em: 29 set. 2012.

LINS, Regina. N. **O mito da ninfomania**. 2011. Disponível em:

<<http://www.twitlonger.com/show/81e31k>>. Acesso em: 19 set. 2013.

LOWEN, Alexander. **Amor e Orgasmo**. São Paulo, Summus, 1998.

MACKENZIE, Carina. **'Vampire Diaries' star Nina Dobrev on Elena's look-alike dilemma and more**. 2010. Disponível em:

<<http://latimesblogs.latimes.com/showtracker/2010/01/vampire-diaries-star-nina-dobrev.html>>. Acesso em: 19 set. 2011.

MALYSSE, Stéphanie. R. G. **A moda incorporada: antropologia das aparências corporais e megahair**. 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.

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

Disponível no web world wide em:

<<http://www.inventario.ufba.br/04/04mmattos.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

MCGUIRE, Jamie. **Beautiful Disaster**. 1. ed. Blackwell: Jamie McGuire, LLC, 2011.

MEAD, Richelle. **Blood Promise**. 1. ed. Nova Iorque: Razorbill, 2009.

MEAD, Richelle. **Vampire Academy**. 1. ed. Nova Iorque: Razorbill, 2007.

MENEGHEL, Stela N.; HIRAKATA, Vania N. Femicídios: homicídios femininos no Brasil. **Revista Saúde Pública**, São Paulo, n. 45, v.3, 2011, p. 564-574.

MEYER, Stephenie. **Breaking Dawn**. 1. ed. Nova Iorque: Little Brown, 2008.

MEYER, Stephenie. **Eclipse**. 1. ed. Nova Iorque: Little Brown, 2007.

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

MULHER. **Terra**. Disponível em: <<http://mulher.terra.com.br/>>. Acesso em: 25 fev. 2013.

MULHERES COM MESTRADO GANHAM MENOS. **Empresa Brasil de Comunicação**. Educação. Disponível em: <<http://www.ebc.com.br/cultura/2013/04/homens-com-mestrado-ganham-mais-do-que-mulheres-com-mesma-titulacao>>. Acesso em: 29 jun. 2013.

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. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST55/Clebemilton_Gomes_do_Nascimento_5.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2013.

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.

O GLOBO **McCartney diz que Yoko Ono não foi responsável pela separação dos Beatles** Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mccartney-diz-que-yoko-ono-nao-foi-responsavel-pela-separacao-dos-beatles-6562151#ixzz2UAMOd2n9>>. Acesso em 23 mai. 2013.

O GLOBO **Yoko Ono agradece a Paul McCartney por livrá-la de culpa pelo fim dos Beatles** Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/yoko-ono-agradece-paul-mccartney-por-livra-la-de-culpa-pelo-fim-dos-beatles-6697189>>. Acesso em 23 mai. 2013.

OLIVEIRA, Maria L.A. **Eros e Tanatos no universo textual de Camões, Antero e Redol**. 1. ed. São Paulo: Anna Blume Editora, 2000.

PETILLO, Alexandre.; VANESSA, Giselle. **Bilocação: O mito do sócia fantasma** Você consegue estar em dois lugares ao mesmo tempo? Hummm... talvez não seja um bom negócio..., Revista Super Interessante nº 213, Maio/2005. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/cotidiano/bilocacao-mito-sosia-fantasma-445654.shtml>>. Acesso em: 20 mai. 2013.

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.

PRIMEIRA MÃO. **Pesquisa Geral**. Disponível em: <http://www.primeiramao.com.br/carro+de+mulher_LIS.aspx>. Acesso em: 29 jun. 2013.

RÉAGE, Pauline. **Histoire d'O**. 9. ed. Paris: Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, 2009.

REINO UNIDO. Home Office ministerial department. **Violence Against Women Opinion Polling February 2009**. Documento eletrônico. Londres, Governo do Reino Unido, 2009. Disponível em: <<http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/+http://www.homeoffice.gov.uk/documents/violence-against-women-poll?view=Binary>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

REYNARD, Sylvain. **Gabriel's Inferno**. 1.ed. Dallas: Omnific Publishing, 2011.

RIBEIRO, Rita A. C. Do vermelho-sangue ao rosa-choque: o mito do vampiro e suas transformações no imaginário midiático do século XXI. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 32., 2009. Curitiba. **Anais eletrônicos...** Curitiba: INTERCOM. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1707-1.pdf>>. Acesso em: 06 jul. 2010.

RICE, Anne. **Interview with the Vampire**. Mass Market Edition. Nova Iorque: Ballantine Books, 2009.

SAFERNET. **Crimes Contra os Direitos Humanos na Internet? Denuncie!** Disponível em: <<http://www.safernet.org.br/site/denunciar>>. Acesso em: 10 jul. 2013.

SANTOS, Camilla M. **Gótico: O vampiro da literatura**, Revista Vozes em diálogo (CEH/UERJ) - nº1, jan-jun/2008. Disponível em: <http://www.ceh.uerj.br/revista/revista1_2008/camilla_digital.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2010.

SAY NO UNITE TO END VIOLENCE AGAINST WOMEN. **Violence against Women Facts and Figures**. Disponível em: <http://saynotoviolence.org/sites/default/files/Say_NO_VAW_Factsheet.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2013.

SCHREIBER, Ellen. **Vampire Kisses: The Beggining** 1. ed. Nova Iorque: Harper Collins Publishers, 2009.

SEMÍRAMIS, Cynthia. **Feminicídio: a morte de mulheres em razão de gênero**. Disponível em: <<http://cynthiasemiramis.org/2011/08/19/feminicidio-a-morte-de-mulheres-em-razao-de-genero/>>. Acesso em: 04 nov. 2013. Artigo publicado originalmente na Revista Fórum nº 100, julho de 2011.

SÉRIE 'CREPÚSCULO' NA LISTA DE 'LIVROS PROIBIDOS' NOS EUA, 2010. **O Globo** Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/serie-crepusculo-na-lista-de-livros-proibidos-nos-eua-3024377>>. Acesso em: 04 dez. 2013.

SIMIONI, Ana. P. C. **Descosturando gêneros: da feminização das artes têxteis às subversões contemporâneas**. 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.

SLUT SHAMING DETECTED. **Misoginia Pura**. Disponível em: <http://euescolhifornicar.com/> Acesso em: 25 fev. 2013.

SMITH, Lisa. J. **Black Dawn**. 2. ed. Nova Iorque: Simon Pulse, 2009.

SMITH, Lisa. J. **Soulmate**. 2.ed. Nova Iorque: Simon Pulse, 2009.

SMITH, Lisa. J. **The Chosen**. 2.ed. Nova Iorque: Simon Pulse, 2009.

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

STEFAN & ELENA. **Fanpop! what are you a fan of?** Disponível em: <http://www.fanpop.com/clubs/stefan-and-elena>. Acesso em: 17 jan. 2014.

STEVENSON, Robert L. **O médico e o monstro**. 1. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2002.

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

STYCER, Maurício. São Paulo 2013 **Televisão não é ciência**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/mauriciostycer/1261489-televisao-nao-e-ciencia.shtml>. Acesso em: 18 mai. 2013

SUS ATENDE 2,5 VEZES MAIS MULHERES. Leitão T. **Bol Notícias**. Brasília, 2012. Disponível em: <http://noticias.bol.uol.com.br/brasil/2012/11/25/sus-atende-25-vezes-mais-mulheres-vitimas-de-violencia-do-que-homens.jhtm>. Acesso em: 22 nov. 2012

TATIT, Luiz. A abordagem do texto. In: **Introdução à Linguística. Volume I: Objetos Teóricos**. 4a edicao. Sao Paulo: Contexto: 2005. p. 187-209.

TCHAIKOVSKY, Piotr I. **O lago dos cisnes**. Mosocovo, 1877.

TODD GAULT'S SERIAL EXPERIENCE. **What are serials?**. Disponível em: <http://www.serialexperience.com/WhatAreSerials.php>. Acesso em: 04 mar. 2011.

THE CWTV. **The Vampire Diaries**. Disponível em: <http://www.cwtv.com/shows/the-vampire-diaries>. Acesso em: 04 mar. 2011.

THE VIOLENT EXPLOITATION OF WOMEN **Last week's horrific ad via a Lebanon handbag designer was just the latest crime**. Disponível em: <http://www.buzzfeed.com/copyranter/violence-against-women-in-fashion-continues-unabated> Acesso em: 04 jul. 2013.

UNITED STATES OF AMERICA. Department of Defense. **Report of the Defense Task Force on Sexual Harassment & Violence at the Military Service Academies.** Disponível em: <http://www.defense.gov/home/pdf/High_GPO_RRC_tx.pdf>. Acesso em: 29 jun. 2013.

UOL MULHER. **Uol.** Disponível em: <<http://mulher.uol.com.br/>>. Acesso em: 25 fev. 2013.

VAMPIROS TROPICAIS - uma entrevista com Nazareth Fonseca. **Canto dos Livros.** 2011. Disponível em: <<http://cantodoslivros.wordpress.com/2011/02/22/vampiros-tropicais-uma-entrevista-com-nazareth-fonseca/>>. Acesso em: 03 de dez. 2013.

VIEIRA, Josênia A. **A identidade da mulher na modernidade.** São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44502005000300012&lang=pt>. Acesso em: 02 out. 2012.

WAINMAN, 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.

WARD J. R. **The Blackdagger Brotherhood.** 1. ed. Nova Iorque: Signet, 2009.

WARNER CHANNEL BRASIL. **Horários.** 2013. Disponível em: <<http://www.warnerchannel.com/schedules/weekly/>>. Acesso em: 04 mai. 2013.

WATCH: 'THE MORTAL INSTRUMENTS' CAST DEFENDS FEMALE FANDOMS. **In a recent interview with VH1, Jamie Campbell Bower, Lily Collins and Kevin Zegers defended female fandoms, which have seen their share of hate.** 2013. Disponível em: <<http://tmisource.com/2013/08/17/watch-the-mortal-instruments-cast-defends-female-fandoms/>>. Acesso em: 19 set. 2013.

WEBER, Max. **Sociologia.** 1. ed. São Paulo: Ática, 2003.

WELLER, Wivian. **A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível.** Estudos Feministas, Florianópolis, 13(1): 216, janeiro-abril/2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v13n1/a08v13n1.pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2013.

WHICH ONE IS YOUR FAVORITE STELENA MOMENT? (BOOKS). **Fanpop! what are you a fan of?** Disponível em: <<http://www.fanpop.com/clubs/the-vampire-diaries-couples/picks/results/345059/which-one-favorite-stelena-moment-books>>. Acesso em: 19 jul. 2013.

WILSON, Katharina M. The History of the World Vampire. in: Alan Dundes. **The Vampire: a casebook/edited by Alan Dundes,** Wisconsin & London, The University of Wisconsin Press 1998.

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. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST33/Valeska_Zanello_33.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2013.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

ABRAMS, Jeffrey. J.; REEVES, Matt. **Felicity**. [Filme-vídeo] Nova Iorque, 1998. 60 min. Son. Color.

ABREU, Sílvio. **A Próxima Vítima**. [Filme-vídeo] São Paulo, 1995. 45 min. Son. Color.

ALFREDSON, Tomas. **Deixe ela entrar**. [Filme-vídeo] Estocolmo, 2008. DVD 115 min. Son. Color.

ARONOFSKY, Darren. **Cisne Negro**. [Filme-vídeo] Nova Iorque, 2010. DVD 108 min. Son. Color.

BALL, Allan. **True Blood – Frenzy**. [Filme-vídeo] Baton Rouge, 2009. DVD 60 min.

BIRKIN, Andrew. **The Cement Garden**. [Filme-vídeo] Londres, 1993. DVD 105 min. Son. Color.

BRAGA, Gilberto.; LINHARES, Ricardo. **Paraíso Tropical**. [Filme-vídeo] Rio de Janeiro, 2007. 50 min. Son. Color.

CALMON, Antônio. **Vamp**. [Filme-vídeo] Rio de Janeiro, 1991. 50 min. Son. Color.

CARNEIRO, João. E. **Da Cor do Pecado**. [Filme-vídeo] Rio de Janeiro, 2004. 45 min. Son. Color.

CARLOS, Manoel. **Laços de Família**. [Filme-vídeo] Rio de Janeiro, 2000. 60 min. Son. Color.

CARLOS, Manoel. **Mulheres Apaixonadas**. [Filme-vídeo] Rio de Janeiro, 2003. 70 min. Son. Color.

CARRASCO, Walcyr. **Amor à Vida**. [Filme-vídeo] São Paulo, 2014. 70 min. Son. Color.

CLAYDON, Phil. **Matadores de Vampiras Lésbicas**. [Filme-vídeo] Luton, 2009. DVD 86 min. Son. Color.

COPPOLA, Francis. F. **Drácula de Bram Stocker**. [Filme-vídeo] Culver City, 1992. DVD 128 min. Son. Color.

EDEL, Uli. **Corpo em Evidência**. [Filme-vídeo] Olympia, 1993. DVD 101 min. Son. Color.

GODARD, Jean-Luc. **Acosado**. [Filme-vídeo] Paris, 1960. DVD 90 min. Son. P&B.

HARDWICKE, Catherine. **Aos treze.** [Filme-vídeo] Los angeles, 2003. DVD 100 min. Son. Color.

HARDWICKE, Catherine. **Crepúsculo.** [Filme-vídeo] Portland, 2008. DVD 122 min. Son. Color.

JORDAN, Neil. **Entrevista com o Vampiro.** [Filme-vídeo] Iver Heath, 1994. DVD 123 min. Son. Color.

KLEIN, Bonnie. S. **Not a Love Story: A Film About Pornography.** [Filme-vídeo] Los Angeles, 1981. 69min. Son. Color. Disponível em: <<http://youtu.be/ANQ3SINqnMk>>. Acesso em: 04 dez. 2013.

LOMBARDI, Carlos. **Quatro por Quatro.** [Filme-vídeo] Rio de Janeiro, 1995. 50 min. Son. Color.

LUCAS, George. **Star Wars.** [Filme-vídeo] Borehamwood, 1977. DVD 121 min. Son. Color.

MACHADO, Sérgio. **Cidade Baixa.** [Filme-vídeo] Salvador, 2005. DVD 110 min. Son. Color.

MURNAU, Friedrich.W. **Nosferatu.** [Filme-vídeo] Helgoland, 1922. DVD 94 min. Mudo, P&B.

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

PARK, Chan-wook. **Sede de sangue.** [Filme-vídeo] Seul, 2009. DVD 133 min. Son. Color.

PEREZ, Glória. **O Clone.** [Filme-vídeo] Rio de Janeiro, 2001. 65 min. Son. Color.

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

PLEC, Julie; SIEGA, Marcos; WILLIANSO, Kevin. **The Vampire Diaries - Klaus.** [Filme-vídeo] Atlanta, 2011. DVD 42 min. Son. Color.

PLEC, Julie; SIEGA, Marcos; WILLIANSO, Kevin. **The Vampire Diaries - Plan B.** [Filme-vídeo] Atlanta, 2011. DVD 42 min. Son. Color.

POWELL, Frank. **A Fool There Was.** [Filme-vídeo] New Jersey, 1915. DVD 67 min. Mudo. P&B.

RIBEIRO, Ivani. **Mulheres de Areia**. [Filme-vídeo] Angra dos Reis, 1993. 50 min. Son. Color.

RODRIGUEZ, Robert. **Um drink no inferno**. [Filme-vídeo] Austin, 1996. DVD 108 min. Son. Color.

SCHUMACHER, Joel. **Os Garotos Perdidos**. [Filme-vídeo] Mobile, 1987. DVD 97 min. Son. Color.

SILVA, Aguinaldo. **Duas Caras**. [Filme-vídeo] Rio de Janeiro, 2008. 70 min. Son. Color.

SILVA, Aguinaldo. **Senhora do Destino**. [Filme-vídeo] Rio de Janeiro, 2005. 75 min. Son. Color.

SLADE, David. **Eclipse**. [Filme-vídeo] Vancouver, 2010. DVD 124 min. Son, Color.

SLADE, David. **Trinta Dias de Noite**. [Filme-vídeo] Auckland, 2007. DVD 113 min. Son, Color.

WISEMAN, Len. **Underworld**. [Filme-vídeo] Budapeste, 2003. DVD 121 min. Son. Color.