

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

LUANA DE FREITAS COSTA

ALEGORIAS VAMPIRESCAS NA PÓS-MODERNIDADE:
UMA ANÁLISE SOBRE O UNIVERSO DA SÉRIE
TRUE BLOOD

Niterói
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

LUANA DE FREITAS COSTA

ALEGORIAS VAMPIRESCAS NA PÓS-MODERNIDADE:
UMA ANÁLISE SOBRE O UNIVERSO DA SÉRIE
TRUE BLOOD

Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Universidade Federal
Fluminense para obtenção de grau de
bacharel em Comunicação Social,
habilitação em Cinema.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Fabián Nuñez

Niterói
2014

LUANA DE FREITAS COSTA

ALEGORIAS VAMPIRESCAS NA PÓS-MODERNIDADE: UMA
ANÁLISE SOBRE O UNIVERSO DA SÉRIE *TRUE BLOOD*

Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Universidade Federal
Fluminense para obtenção de grau de
bacharel em Comunicação Social,
habilitação em Cinema.

Aprovado em 11 de junho de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fabián Nuñez (orientador)
UFF – Universidade Federal Fluminense

Prof.^a Dra. India Mara Martins
UFF – Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Maurício de Bragança
UFF – Universidade Federal Fluminense

Niterói
2014

AGRADECIMENTOS

À melhor mãe do mundo, Neuza (in memoriam), por me fazer forte, gente grande, pronta para a vida.

À minha irmã, Gabriela, por sermos um só coração, cúmplices para sempre.

Ao amigo, namorado e companheiro, Bruno, por estar sempre ao meu lado, sem nunca me deixar desistir.

A todos que, de alguma forma, participaram dessa caminhada.

Obrigada.

RESUMO

A partir do pressuposto de que cada era constrói seu próprio vampiro, este trabalho propõe-se a analisar de que forma as representações contemporâneas desse ser lendário funcionam como metáfora para aspectos e valores que pautam os modos de vida na pós-modernidade. Para isso, emprega como objeto de análise a série televisiva *True Blood*, exibida no Brasil desde 2009 pelo canal pago HBO. A pesquisa procura compreender como a produção trabalha alegoricamente com características do mundo contemporâneo que remetem às obras *O mal-estar da pós-modernidade*, do sociólogo Zygmunt Bauman, e *A identidade cultural na pós-modernidade*, do teórico cultural Stuart Hall.

Palavras-chave: pós-modernidade, vampiros, diferença.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – O MITO DO VAMPIRO AO LONGO DOS SÉCULOS	5
CAPÍTULO 2 – O FENÔMENO DA PÓS-MODERNIDADE	16
CAPÍTULO 3 – O UNIVERSO PÓS-MODERNO DE <i>TRUE BLOOD</i>	27
CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41
ANEXO	43

INTRODUÇÃO

Imortalidade e sangue, perigo e sedução: as diferentes representações atribuídas ao vampiro percorrem os séculos, alcançando a literatura e o cinema. Talvez ele seja um dos personagens fantásticos mais explorado na ficção, levando-se em conta a popularidade das narrativas que o trazem como protagonista. Seu tipo multifacetário oferece um amplo e complexo campo de análise, que desperta o interesse não somente de escritores e diretores, como também de muitos estudiosos. Os vampiros amedrontam, seduzem, fascinam e também sabem fazer rir. Ao longo do tempo, conseguiram sobreviver em toda a sua diversidade e, ainda hoje, continuam a atrair o imaginário humano.

Na literatura, a temática parece ter ganhado força com o poema alemão *Der Vampir* (*O vampiro*), escrito por Heinrich August Ossenfelder, em 1748. No entanto, seria apenas no século XIX, com a popularização do gênero fantástico, que obras literárias sobre vampiros se tornariam recorrentes. Publicado em 1897, *Drácula*, do irlandês Bram Stoker, é considerado um dos principais romances responsáveis pela emergência do vampiro moderno. Como produto da era vitoriana, a obra encarna o processo de modernização dos centros urbanos e as forças conflitantes que caracterizam o fim do século XIX. De um lado, o espírito burguês e a civilização da luz. Do outro, a tradição e a era das trevas.

No cinema, a figura do vampiro foi explorada de diferentes formas possíveis, desde a época dos filmes silenciosos. De autoria e informações técnicas desconhecidas, uma das primeiras obras a explorar o assunto foi *Vampire of the Coast*, de 1909. Já em 1922, a cinematografia vampiresca ganharia um de seus títulos mais expressivos com *Nosferatu*, de Friedrich Murnau. Produzido dentro do contexto do Expressionismo Alemão, o filme é uma adaptação não autorizada do livro de Stoker que, embora tenha modificado o local, a época e o nome dos personagens, procurou preservar o enredo original da história. Distante da atmosfera sensual que posteriormente marcaria a imagem do vampiro na grande tela, *Nosferatu* é o Conde Orlok, um predador corcunda e esquelético, que traz pequenos dentes afiados em lugar dos longos caninos. Nos dias de hoje, o tema continua a ser revitalizado com obras que refletem um vampiro cada vez mais domesticado. Baseada nos livros da escritora norte-americana Stephenie Meyer, a franquia *Twilight* (*Crepúsculo*), por exemplo, apresenta uma narrativa mais ascética, que valoriza o lado humano dos seres imortais, agora tencionados a amar, sofrer e conviver pacificamente em sociedade.

Além do cinema, a temática vampiresca também aprendeu a fazer sucesso na televisão. Objeto de interesse deste estudo, *True Blood* é considerada uma das produções mais

bem sucedidas da televisão norte-americana, figurando entre os programas mais assistidos do canal HBO. Adaptação do diretor norte-americano Alan Ball para os romances da escritora Charleine Harris, o seriado estreou nos Estados Unidos em setembro de 2008, atingindo a marca de 1,4 milhão de telespectadores.¹ O retorno da audiência foi tão positivo que, após o segundo episódio, os produtores confirmaram a realização da segunda temporada. Atualmente em seu sétimo ano, já recebeu diversos prêmios voltados para televisão, como o Emmy de Melhor Elenco de Série Dramática, em 2009, e o Globo de Ouro, na categoria de Melhor Atriz de Série Dramática, no mesmo ano. Em 2010, levou ainda dois *Scream Awards*, como Melhor Seriado e Melhor Atriz em um Filme de Terror ou Programa de TV.

No Brasil, a série é exibida desde 2009 pelo canal pago HBO. Em 2013, passou também a integrar a programação da televisão aberta ao ter os direitos de exibição comprados pelo SBT. A história se passa na cidade fictícia de Bon Temps, situada na Louisiana, e apresenta como mote as relações entre humanos e vampiros a partir da invenção do sangue sintético *Tru Blood* (o nome não tem a letra “e” final). Como já não precisam mais se alimentar de humanos para sobreviver, os seres imortais agora reivindicam o direito de viver como cidadãos comuns. Misturando muito sangue, erotismo e questões políticas, a trama explora os embates entre espécies num universo habitado por diversas criaturas sobrenaturais. Aponta para um mundo instável, marcado pela dissolução de fronteiras e pelas crises de identidade típicas da vida contemporânea. Nenhum ser – humano ou não – é completamente bom ou mau. As criaturas notívagas agora transitam entre as dualidades e inconstâncias da pós-modernidade.

A partir do pressuposto de que cada era constrói seu próprio vampiro, o estudo em questão pretende, portanto, refletir sobre como as representações desse ser na atualidade servem de metáfora para aspectos e valores que pautam a vida pós-moderna. Para isso, empregará como objeto de análise a série televisiva *True Blood*, com enfoque nas tramas abordadas durante a primeira temporada, composta por 12 episódios, particularmente no perfil e situações vivenciadas pelos personagens principais. A partir de um olhar mais atento, o objetivo será revelar como a produção trabalha alegoricamente com características do mundo contemporâneo, em especial aquelas analisadas pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman, na obra *O mal-estar da pós-modernidade* (1997), e pelo teórico jamaicano Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006).

¹ Dados disponíveis em: <<http://variety.com/2008/scene/news/1-4-million-tune-into-true-blood-1117991937/>>. Acesso em 15 de maio de 2014.

O primeiro capítulo ocupa-se, dessa forma, da construção da figura mitológica dos vampiros ao longo dos séculos, com destaque para alguns simbolismos consolidados em torno de sua imagem – como, por exemplo, o ato de sugar o sangue das vítimas, a imortalidade, a valorização da noite em detrimento da luz do dia, a dualidade perigo/sedução, entre outros. Além de resgatar algumas lendas construídas em torno das criaturas imortais, o tópico aborda, ainda, as principais reproduções que receberam na literatura, no cinema e na televisão. O capítulo dedica-se a examinar, primordialmente, a quintessência sobre a qual a imagem do vampiro se constrói: o folclore, a obra de Bram Stoker e de seus precursores, a produção cinematográfica sobre o tema.

Feitas as considerações iniciais, o tópico seguinte volta-se para as avaliações dos autores Zygmunt Bauman e Stuart Hall sobre a contemporaneidade, com interesse fundamental nas concepções que dialoguem com o objeto de análise deste estudo. O intuito será explorar as características essenciais que pautam os modos de vida pós-modernos, sobretudo no que tange às questões sobre alteridade e identidades culturais. Aqui, procura-se destacar a complexidade e a polifonia das experiências contemporâneas, relacionadas principalmente à valorização do individualismo, à constante sensação de insegurança numa era povoada pela diferença e ao predomínio de uma “ordem” comandada pelo excesso de liberdade.

Por fim, o último capítulo investiga como a produção *True Blood* reproduz alegoricamente às concepções de Bauman e Hall, apontadas no item anterior, funcionando como espelho de um tempo comandado pela falta de segurança em nome do prazer e da liberdade. A análise terá como foco o enredo desenvolvido na primeira temporada da série, com destaque para as relações conflituosas travadas entre humanos e vampiros. A intenção será avaliar até que ponto esses últimos assumem o papel dos diferentes tipos de estranhos pós-modernos e reproduzem seu sentimento de não pertencimento à ordem em que vivem. A crítica desenvolvida empenha-se, sobretudo, em compreender a série televisiva como um expressivo, em vez de escapista, modo de produção cultural.

Frente às diferentes formas de abordagem que a figura do vampiro tem recebido ao longo dos tempos, bem como à crescente visibilidade alcançada pelos produtos culturais mais recentes, analisar e refletir sobre suas encarnações contemporâneas implica, portanto, pensar o que tais seres – e os simbolismos que trazem consigo – são capazes de revelar sobre cada geração e, em especial, sobre os tempos atuais. Uma imagem culturalmente tão persistente ao longo dos séculos e cada vez mais explorada pela mídia não pode e não deve passar despercebida. Enquanto personagem conflitante, o vampiro contemporâneo tem muito a dizer

sobre as identidades dos sujeitos pós-modernos, fragmentadas e a todo tempo reconstruídas em meio às múltiplas expressões culturais que os cercam.

Cabe, por fim, citar aqui a professora Nina Auerbach, um dos referenciais teóricos para este estudo. A pesquisadora resume muito bem a motivação em escrever sobre vampiros ao apresentá-los como seres maravilhosos em sua versatilidade, que se misturam às culturas que habitam. Representam o prazer, a noite e a liberação das pulsões naturais, em oposição a uma sociedade pautada pelos princípios da realidade, da ordem e da repressão aos desejos primários. Não são humanos nem não humanos, mas, sem dúvida, estão mais vivos do que deveriam estar. Em suma, escrever sobre vampiros é lembrar que eles podem ser tudo o que o próprio homem é, segurando um espelho para suas vontades e ansiedades.

CAPÍTULO 1 - O MITO DO VAMPIRO AO LONGO DOS SÉCULOS

Personagem que habita a zona entre a morte e a vida, o vampiro é um ser sobrenatural fascinante e, ao mesmo tempo, misterioso. Sua figura, tradicionalmente tomada pela sede de sangue e pelo medo da luz do dia, insere-se num conjunto de representações que atravessa séculos e culturas – sobrevivendo até os dias atuais. A crença em mortos que voltam à vida percorre diferentes civilizações, aguçando o imaginário popular e produzindo reflexões sobre os mais diversos temores humanos. Do ser mítico e aterrorizante que vive em castelos à aparência jovial e urbana, a imagem multifacetária do vampiro vem se configurando e reconfigurando a partir de elementos preexistentes.

Historicamente, as lendas sobre cadáveres sugadores de sangue são milenares, o que dificulta uma formulação uníssona sobre a etimologia do termo “vampiro”. Existem hipóteses variadas sobre a origem e o sentido da palavra, relacionadas sobretudo às populações do leste europeu. Na Polônia, por exemplo, verifica-se o aparecimento do vocábulo *upire*, utilizado para designar um sanguessuga. Já em Turco, é possível encontrar *uber*, que significa “bruxo”. Há ainda a palavra húngara *vampir*, que chegou ao Alemão em 1732, através do relato de autoridades austríacas sobre quinze falecimentos suspeitos ocorridos em Medvegia, na Sérvia turca. Do ponto de vista semântico, no entanto, os conceitos estão quase sempre associados a noções bastante convergentes: a tumba, o defunto, o feiticeiro, o morto que anda, o sanguessuga. A crença em criaturas que abandonam suas sepulturas para se alimentar de sangue humano está presente em diferentes culturas, recebendo em cada uma denominações que, embora distintas, carregam concepções consoantes.

Conforme destaca o professor de Literatura e Civilização Germânica da Idade Média, Claude Lecouteux (2003), histórias sobre vampiros existem desde 2000-1000 a.C., época dos impérios da Assíria e da Babilônia. No entanto, o termo “vampiro” passou a ser efetivamente utilizado apenas no século XVIII, na Inglaterra – após a publicação do diário de viagem *The Travels of Three English Gentlemen from Venice to Hamburg (As viagens de três cavalheiros ingleses, de Veneza a Hamburgo)*, em 1745. De autoria desconhecida, a obra apresenta um relato de mortes ocorridas na Sérvia, Rússia, Polônia e Lituânia atribuídas a corpos controlados por demônios espirituais. O professor ressalta ainda que a emergência do vampirismo no chamado Século das Luzes não foi por acaso. O momento é marcado não somente por descobertas científicas e tecnológicas, como também por significativas transformações na forma de pensar. A religião é posta em xeque, a ciência passa a ser

empregada como principal meio de compreensão do mundo, a medicina volta seus interesses para o estudo do corpo e da morte. Na tentativa de buscar explicações para os anseios e males que afligem o homem desse período, o vampirismo acaba tomando o lugar da caça às bruxas:

[...] como se as pessoas daquele tempo tivessem necessidade de exorcizar seus temores, necessidade de uma explicação para os males que as atingiam, aquelas epidemias repetidas de peste ou de cólera. A comparação minuciosa entre as execuções de bruxas e as de vampiros revela um mesmo *modus operandi* e um mesmo pano de fundo mental. [...] Os vampiros aparecem como bruxas mortas cuja atividade perniciososa foi ignorada em vida e cujo verdadeiro caráter se manifesta após a morte. (LECOUTEUX, 2003, p. 159-160)

Foi, portanto, a partir do século XVIII que a imagem do vampiro adquiriu fama e consolidou uma série de simbolismos que se tornaram familiares para a imaginação humana. Esse ser fantástico transformou-se num personagem mitológico², que encarna as alegorias³ da morte e do limbo. E o repertório de caracterizações parece ser quase inesgotável: amante da noite e vulnerável à luz do dia, é um sugador de sangue que tem os caninos longos e afiados; sua pele é gélida e pálida; dorme em caixões; teme o alho e a cruz; consegue metamorfosear-se em outros animais, como, por exemplo, o morcego; não tem reflexo no espelho; pode ser extremamente sedutor e hipnotizar suas vítimas. Em suma, o vampiro é uma ofensa às leis naturais, um morto condenado a vagar eternamente no mundo dos vivos.

Para os pesquisadores José Luiz Aidar e Márcia Maciel (1986), o vampiro pode ser definido como um morto-vivo que perpetua seu estado mórbido entre os humanos devido à necessidade de sangue para sobreviver. Com o objetivo de analisar a ligação entre esse ser e sua vítima, os autores propõem um viés psicanalítico que aborda a questão da simbiose. Segundo eles, existe uma relação de total dependência de uma das partes: o vampiro, cuja existência está condicionada à obtenção de uma carga do fluido vital da vítima, levando-a à situação limite da morte. Seu poder, no entanto, é conferido pela própria vítima, que abre a

² Para este estudo, cabe lembrar o conceito de mito formulado pelo teórico francês Roland Barthes na obra *Mitologias*. Barthes apresenta o mito como uma fala – não qualquer fala, mas uma mensagem que apresente um modo de significação – construída a partir de um sistema semiológico com o objetivo de eliminar a qualidade histórica dos elementos. Em outras palavras, o mito é uma fala roubada e restituída, uma vez que esvazia o real sentido da história e o preenche de natureza. O sentido perde seu valor, mas conserva sua forma. Cf. BARTHES, Roland. *Mitologias*. 4 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

³ O termo “alegoria” (do grego *allegoría*, que significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”) refere-se a um recurso retórico utilizado para expressar um ou mais significados que ultrapassam a compreensão literal. Walter Benjamin, por exemplo, procura compreender o conceito de alegoria como novas possibilidades de significação, diferenciando-o do conceito de símbolo. Cf. BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

porta e o convida para entrar, seduzida pelo desejo universalmente humano da vida eterna. “Se, por um lado, o vampiro é o horripilante que a ciência deve destruir, ou seja, a ameaça que nos atrai para a zona perigosa de umbral que é a morte-vida, por outro ele apresenta um lado mágico e mítico que fascina” (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 43-44).

O historiador Luiz Nazário (1998) expande o perfil lúbrico conferido ao vampiro aproximando o ato de sugar o sangue ao prazer sexual. Nesse sentido, a mordida no pescoço e o processo de sucção corresponderiam a uma forma de coito e orgasmo. Para Nazário, a satisfação alcançada pela criatura ao alimentar-se tanto de homens quanto de mulheres está indissociavelmente ligada à sua natureza bissexual e luxuriosa, carregada de uma promiscuidade primitiva que atenta contra os “valores da família”. Daí, a tentativa de destruí-lo por meio da religião, com crucifixos e água benta, da ciência, através do alho e da luz do sol, e da força, utilizando estacas de madeira e balas de prata.

Indo além, a historiadora Mary Del Priore (2000), ex-professora da Universidade de São Paulo, acredita que as construções em torno da figura do vampiro integram, na verdade, um universo muito mais amplo, composto por ideias, mentalidades e comportamentos diante dos monstros. Segundo a pesquisadora, as criaturas fantásticas evocam não apenas a ilusão e o surrealismo humanos, como também o horror e a perplexidade frente ao inexplicável. Longe de ser considerado mera forma de escapismo, o monstro é uma construção do homem face à necessidade de produzir mentalmente algo que lhe cause medo – um medo que pode ter suas origens na religião, na ciência ou até mesmo na política. Ao longo dos séculos, a História revela uma trajetória marcada pela quase universalidade de representações monstruosas em todas as sociedades. Os monstros acompanham a humanidade desde o passado, indicando como a crença no racionalismo é fragmentada. É preciso crer no inacreditável para contrabalançar a regularidade e a banalidade do dia a dia.

Del Priore ressalta ainda que a palavra “monstro” é um termo ambíguo e variável ao longo de cada época. Na Idade Média, por exemplo, era sinônimo não somente de diferença e estranhamento, como também de emanção do poder de Deus. Já no período renascentista, evocava as noções de extraordinário, força maléfica e abismo devorador. Nos séculos XVII e XVIII, por sua vez, recebeu conotações que oscilavam entre os campos científico e teológico. Desde sempre, no entanto, os monstros constituem-se como personagens do cotidiano, componentes da vida social capazes de extrair aspirações e recalques do inconsciente coletivo.

No caso dos vampiros particularmente, a atração exercida sobre o público parece estar relacionada à dualidade de sua natureza, que mistura medo e fascínio. Professor de Ciências Psicológicas da Universidade de Purdue, o norte-americano James Nairne (2011) atribui a

longevidade do vampirismo ao fato de tais criaturas beirarem as fronteiras entre o natural e o sobrenatural. Embora aparentem ser pessoas normais, elas estão mortas e precisam de sangue para sobreviver – o que viola a categoria do natural. Além disso, ao trazerem à tona o tema da morte, instigam a mente humana e, ao mesmo tempo, provocam a repulsa.

Vampiros causam aversão a nossas mentes porque temos medo de que possam nos contaminar, mas somos atraídos por eles, uma vez que incorporam a ideia de que a alma possa continuar a existir após a morte. (NAIRNE, 2011, tradução nossa⁴)

Todos esses aspectos, portanto, fazem do vampiro um personagem atraente e instigante para o imaginário popular. Não é à toa que, conforme destacam os sociólogos, o florescimento do vampirismo na literatura e no cinema está justamente associado à junção de elementos de teor eloquente, como a doença, a morte, a sexualidade e a religião. Seja nos livros, na grande tela, na televisão, na publicidade, nas histórias em quadrinhos ou em outras mídias, os vampiros parecem ganhar cada vez mais espaço, tornando-se parte da cultura contemporânea. Nos últimos anos, invadiram o cotidiano e multiplicaram-se em narrativas que vão do medo ao riso.

Na literatura, um dos primeiros registros sobre vampiros que se tem notícia data de 1748, ano em que o alemão Heinrich August Ossenfelder escreveu o poema *Der Vampir* (*O vampiro*). No entanto, foi apenas no decorrer do século XIX que a publicação de obras literárias sobre o tema passou a ser mais recorrente – principalmente devido à popularização do gênero fantástico. Em 1813, por exemplo, o famoso escritor inglês Lorde Byron apresentou o poema *The Giaour, a Fragment of a Turkish Tale* (*O renegado, fragmento de um conto turco*), inspirado em viagens pelo Oriente Médio e Leste Europeu. Byron baseou-se em relatos de punição de esposas acusadas de infidelidade para construir uma história na qual o personagem infiel é condenado a transformar-se em um imortal e alimentar-se dos próprios descendentes.

Ao dar um dos passos iniciais para a construção do protótipo do vampiro no universo literário, o poeta britânico acabou por influenciar outros autores a voltarem seus interesses para o assunto, expandindo suas ideias. Para o professor Lecouteux, o terreno já vinha sendo preparado pelo movimento da *Gothic novel*, iniciado com o romance *Le Château d’Otrante* (*Castelo de Otranto*, 1764), de Horace Walpole. No entanto, o passo decisivo para a consolidação da imagem atual do vampiro seria dado por três escritores em especial: John William Polidori, Joseph Thomas Sheridan Le Fanu e, notadamente, Bram Stoker.

⁴ “Vampires activate disgust in our minds because we are afraid they may contaminate us, yet we are drawn to them because they embody the idea that the soul can continue to exist after death.” (NAIRNE, 2011)

Em 1819, o escritor inglês John William Polidori publica o conto “The Vampyre, a Tale” (“O vampiro, um conto”) para a revista *The New Monthly*. Envoltura por uma ambiência fantástica, a narrativa traz como protagonista Lorde Ruthven, um fidalgo de olhos cinzentos e pele lívida, com forças sobre-humanas. Prestes a morrer, ele pede que o levem ao pico de uma montanha para ser exposto aos raios da lua. Quando tentam enterrá-lo, o personagem desaparece, tornando a aparecer somente mais tarde ao provocar a morte de uma jovem. Com o sucesso, a novela foi traduzida para o Francês e retraduzida em 1825 – além de ganhar versões para o teatro e, até mesmo, para a ópera. “Como observa com precisão um crítico alemão: ‘Ruthven, de Polidori, tornou-se uma espécie de Drácula do século XIX. [...] Não há teatro parisiense que não possua seu vampiro.’” (LECOUTEUX, 2003, p. 21)

Algumas décadas depois, o irlandês Joseph Sheridan Le Fanu daria vida à primeira vampira da literatura a apresentar características semelhantes aos vampiros da atualidade – sobretudo no que diz respeito aos componentes sensuais e lascivos. Embora tenha sido escrito em 1847, “Carmilla” foi publicado somente em 1872, como parte da coletânea *In a Glass Darkly*. No conto, a personagem homônima apresenta-se como a condessa Mircalla (um anagrama de Carmilla), que instala-se num castelo isolado em Styria, na Áustria, como hóspede de Laura – a narradora da história. Após sua chegada, uma série de assassinatos misteriosos toma conta da região. De pele branca e bela aparência, Carmilla tem caninos pontiagudos e consegue assumir a forma de um gato. Dorme durante o dia, levantando-se apenas à noite. Suas vítimas são sempre mulheres, uma vez que a jovem sente atração pelo sexo feminino. A obra de Le Fanu tornou-se uma das novelas góticas mais populares do século XIX, ajudando a consagrar elementos hoje convencionais nas produções sobre vampiros. Além disso, serviu de inspiração para um dos principais clássicos sobre o tema, o romance *Drácula*, de Bram Stoker.

Publicado em 1897, o livro de Stoker se estrutura a partir de cartas, diários e registros de viagem assinados por diferentes personagens – cada qual apresenta, a seu modo, uma percepção própria do Conde Drácula. A história inicia-se com a viagem do corretor de imóveis Jonathan Harker ao castelo do Conde, na Transilvânia. Logo, o jovem torna-se um prisioneiro ao descobrir que seu excêntrico anfitrião é, na verdade, uma criatura dotada de poderes sobrenaturais. Harker consegue escapar, mas continua a ser perseguido por Drácula, que se muda para Londres, iniciando uma saga marcada pelo terror e pela sedução.

Para desenvolver a obra, Stoker viajou para a Transilvânia, região ao norte da Romênia, com o objetivo de levantar informações sobre o lendário príncipe Vlad Tepes, governante da província da Valáquia entre 1448 e 1476. Conforme indicam os relatos do

período, Vlad, também chamado de *Draculea*⁵, era uma figura temida por sua crueldade e frieza. Conhecido como o “Empalador”, o príncipe tinha o costume de empalar seus adversários, atravessando o corpo das vítimas com estacas fincadas ao chão. Ao lado de Vlad, a condessa Elizabeth Bathory também serviu de fonte histórica para o escritor irlandês. Com fama de ser igualmente sanguinária, Bathory possivelmente viveu na Transilvânia entre o fim dos séculos XVI e XVII, pertencente a uma família rica e influente. Foi acusada de matar suas criadas para banhar-se no sangue das moças a fim de manter sua beleza e juventude. Tais personagens históricos revelam, dessa forma, que, ao escrever *Drácula*, Bram Stoker procurou condensar não apenas características presentes em obras anteriores dedicadas ao universo dos vampiros, como também resgatou uma simbologia existente desde a Antiguidade.

Na obra, o Conde é apresentado com riqueza de detalhes: um homem pálido, de unhas compridas e finas, dentes aguçados e brancos. É poderoso e cruel. Apresenta capacidades sobre-humanas, podendo ser destruído somente à luz do dia. Ao mesmo tempo, reveste-se de erotismo e sensualidade ao exercer certo domínio sobre as mulheres. Foi, portanto, ao cruzar as fronteiras do perigo e da sedução que Stoker ajudou a consolidar esse imaginário em torno da figura do vampiro moderno. A narrativa mistura diferentes gêneros, como drama, romance e horror, convertendo-se em uma das histórias mais famosas da literatura. Conforme os pesquisadores Barb Karg, Arjean Spaite e Rick Sutherland (2009) apontam, Stoker criou um personagem verdadeiramente imortal – não é à toa que o termo “Drácula” hoje chega a ser sinônimo de “vampiro”.

A representação assustadora da quintessência do vampiro feita por Stoker em sua obra-prima inovadora *Drácula*, construída em 1897, trouxe o mundo dos mortos à vida, e seu conceito da eterna batalha entre o bem e o mal evoluiu e floresceu na fundação de buscas literárias e cinematográficas que têm nos deixado sem fôlego, esgotados e desejando mais. (KARG; SPAITE; SUTHERLAND, 2009, p. 28, tradução nossa)⁶

⁵ O pai de Vlad era chamado de *Dracul* (dragão, em Romeno) por ser membro da sociedade Ordem do Dragão, criada por nobres da Europa Oriental para defender o território da invasão otomana. Por conta disso, o príncipe Vlad passou a ser conhecido como *Draculea* (filho do dragão).

⁶ “Stoker's frightening depiction of the quintessential vampire in his innovatively constructed 1897 masterpiece *Dracula* brought the world of the undead to life, and his concept of the eternal battle of good versus evil has evolved and flourished into the foundation of literary and cinematic pursuits that have left us breathless, drained, and dying for more.” (KARG; SPAITE; SUTHERLAND, 2009, p. 28)

Ao reunir diversos elementos históricos acumulados ao longo de séculos e, ainda, acrescentar novos aspectos ao tópico, como, por exemplo, a aversão ao alho, o irlandês Bram Stoker conseguiu condensar em um único personagem as características fundamentais que pautariam a imagem do vampiro em criações posteriores. Para o historiador Claude Lecouteux, Drácula é o fundador do mito moderno do vampiro, embora não tenha sido o primeiro a ganhar proeminência. Nomes como Polidori, Le Fanu e tantos outros também ajudaram a enriquecer, cada qual a seu tempo, o universo fantástico desses seres imortais que se alimentam de sangue. Cada autor ajudou a adicionar uma nova dimensão à criatura, não apenas desenvolvendo sua natureza espiritual, filosófica e erótica, como também transformando-a em metáfora para as experiências humanas.

Foi assim que, aos poucos, o vampiro ganhou forma e fama na literatura. Tornou-se uma figura tão atraente que seu simbolismo acabou sendo incorporado e ampliado por outras linguagens, sobretudo o cinema. Desde seus primórdios, a sala escura já era povoada por mortos-vivos de caninos longos e pontiagudos. Desde então, estima-se que tenham sido feitas mais de 650 produções⁷ dedicadas a dar vida ao personagem, explorando-o de diferentes maneiras possíveis. O filão cinematográfico parece ser quase inesgotável e evidencia o efeito de tais criaturas sobre o imaginário humano.

Um dos primeiros filmes a trabalhar com a temática data de 1909, sob o título *Vampire of the Coast*, de autoria e informações técnicas desconhecidas. Esses primeiros anos foram marcados pelo lançamento de obras cujos dados de produção são poucos exatos, já que diversas películas do cinema silencioso foram destruídas com o advento do sonoro. Entre elas, merecem destaque: *Vampyrn* (1912), do sueco Mauritz Stiller, *The Vampire* (1913), do norte-americano Robert Vignola, e *Les Vampires* (1915), do francês Louis Feuillade. O ano 1922, por sua vez, é considerado um marco relevante para a cinematografia vampiresca, que ganharia uma de suas primeiras referências expressivas e duradouras com *Nosferatu*. Clássico do cinema silencioso alemão, a obra foi dirigida por F. W. Murnau, pouco depois do fim da Primeira Guerra Mundial, em reflexo a uma conjuntura de crise econômica, política e cultural.

O filme é uma adaptação não autorizada do livro de Bram Stoker. Sem conseguir adquirir os direitos autorais do romance, Murnau decidiu filmar uma versão alternativa, modificando o local, a época e o nome dos personagens, mas preservando o enredo original (o que não o impediu de sofrer um processo judicial da viúva de Stoker). Distante da atmosfera sensual que posteriormente marcaria a imagem do vampiro no cinema, *Nosferatu* é o Conde

⁷ Cf. Schmidt, K. M. *Dracula, der Herrscher der Finsternis*. In: MÜLLER, U., WUNDERLICH, W. *Minellater Mythen 2: Dämonen, Monster, Fabelwesen*. Saint-Gall: 1999, p.185-204.

Orlok (Max Schreck), um predador corcunda e esquelético, de unhas longas e orelhas pontiagudas, que traz pequenos dentes afiados em lugar de assustadores caninos, assemelhando-se a um rato. Na história, o agente imobiliário Hutter (Gustav von Wangenheim) viaja até os Montes Cárpatos para vender ao Conde uma propriedade no Mar Báltico. O vampiro decide, no entanto, mudar-se para Bremen, na Alemanha, onde conhece Ellen (Greta Schröder), a esposa de Hutter, e acaba se apaixonando pela moça. Com um clima fantasmagórico marcado por intensos jogos de luz e sombra, *Nosferatu* consagrou-se como uma das principais obras do Expressionismo Alemão. Embora não tenha sido a primeira adaptação do Conde Drácula para cinema – o filme foi precedido pela produção húngara *Drakula* (1920) –, o personagem criado por Murnau serviu de inspiração para os vampiros que viriam mais à frente.

Nos Estados Unidos, os sugadores de sangue chegariam às telas no fim da década de 1920, com *London After Midnight* (*Londres depois da meia-noite*, 1927), de Tod Browning. Estrelado pelo astro da época, o ator Lon Chaney, é considerado o primeiro filme norte-americano a pôr o vampirismo em pauta. Já o personagem de Bram Stoker ganharia sua primeira versão ianque somente em 1931, com o cinema falado. *Dracula*, que também traz Tod Browning na direção, foi um sucesso entre o público, estimulando a Universal Pictures, estúdio responsável pela produção, a investir ainda mais no gênero durante os anos seguintes. No papel de um Drácula educado, elegante e sedutor, o ator húngaro Bela Lugosi imortalizou-se na tela ao interpretar um dos vampiros mais famosos da literatura.

Na década de 1950, seria a vez da produtora inglesa Hammer Film alcançar visibilidade com uma série de filmes de terror protagonizados não apenas por vampiros, como também por outros monstros famosos. O ciclo de produções da companhia iniciou-se com *The Curse of Frankenstein* (*A maldição de Frankenstein*, 1957), dirigido por Terence Fisher, e prosseguiu com clássicos sobre o Conde Drácula, interpretado por Christopher Lee. Em 1958, a produtora lançou o primeiro título – *The Horror of Dracula* (*O vampiro da noite*), também de Fisher – marcando o início de uma hegemonia sobre o gênero que perduraria até os anos 1970. Ao lado de Lee, o ator Peter Cushing, no papel do caçador de vampiros Dr. Van Helsing, ajudou a consolidar a primeira versão em cores do vampiro no cinema. Nesse contexto, merecem destaque ainda outros três títulos da Hammer conhecidos como “a trilogia Karnstein”. Ao buscarem inspiração na obra de Le Fanu, *The Vampire Lovers* (*Carmilla, a vampira de Karnstein*, 1970), *Lust for a Vampire* (*Luxúria de vampiros*, 1971) e *Twins of Evil* (*As filhas de Drácula*, 1971) trouxeram a atmosfera de suspense e erotismo presentes no romance para a grande tela.

Nos anos posteriores, os vampiros continuariam a povoar a sétima arte, construindo um histórico cada vez mais vasto de produções que extrapolaram as fronteiras entre os gêneros cinematográficos. Fortemente inspirado pelas produções da Hammer e da Universal, o diretor Fernando Méndez e o ator e roteirista Abel Salazar realizaram, em 1957, no México o longa *El vampiro*. Diante do forte sucesso, foi realizada uma continuação ainda no mesmo ano pelos mesmos realizadores, intitulada *El ataúd del vampiro*. A partir de então, nos anos 1960 e 1970, a figura do vampiro apareceria constantemente no cinema comercial mexicano, sobretudo em filmes que misturam terror e luta livre. Fora da indústria, pode-se destacar a singular obra *Alucarda: la hija de las tinieblas* (Alucarda é um anagrama de Drácula), de Juan López Montezuma, realizada em 1972, que, devido ao seu tom experimental e à sua forte carga erótica (cenas de lesbianismo e orgias) misturada com terror (cenas de satanismo), converteu-se rapidamente em um filme *cult*.

Dirigido por Roman Polanski, *Dance of the Vampires* (*A dança dos vampiros*, 1967) foi o primeiro filme estruturalmente cômico sobre o tema. Além de Polanski, outro que decidiu aventurar-se pelo universo das criaturas da noite de forma bem-humorada foi o artista norte-americano Andy Warhol. *Blood for Dracula* (*Sangue virgem para Drácula*, 1974) é uma coprodução franco-italiana que mistura horror e comédia erótica. Já *Drácula*, dirigido por John Badham em 1979, retoma a figura do vampiro galante e sedutor, dessa vez protagonizado por Frank Langella, em busca de uma companheira imortal. Também em 1979, o diretor alemão Werner Herzog prestou sua homenagem ao clássico de Murnau com *Nosferatu: Phantom der Nacht* (*Nosferatu, o vampiro da noite*), refilmagem que valoriza a ambiência gótica e procura ultrapassar a imagem do vampiro como um ser puramente horripilante.

A partir dos anos 1980, em lugar de castelos na Transilvânia, os vampiros tomaram conta dos centros urbanos. Passaram a viver em apartamentos, frequentar boates e shows de rock, transformaram-se no vizinho que mora ao lado. Tornaram-se protagonistas de aventuras adolescentes, como *Fright Night* (*A hora do espanto*, 1985), de Tom Holland, e *The Lost Boys* (*Os garotos perdidos*, 1987), de Joel Schumacher. Com a chegada dos anos 1990, por sua vez, os personagens ganhavam cada vez mais contornos de anti-herói, distribuindo todo o seu charme entre o público feminino. Um dos destaques da década fica por conta de *Bram Stoker's Dracula* (*Drácula, de Bram Stoker*, 1992), do cineasta norte-americano Francis Ford Coppola. O Conde, vivido por Gary Oldman, consagrou a figura do vampiro mais dramático e humanizado, atormentado pela perda de um grande amor e condenado à solidão da imortalidade. A obra transcende o clássico embate entre o bem e o mal ao apresentar um

Conde Drácula marcado pelas dualidades humanas. Outra produção do período que também aderiu ao tom introspectivo e existencialista foi *Interview with the Vampire (Entrevista com o vampiro, 1994)*, adaptação de Neil Jordan para o romance gótico homônimo da escritora Anne Rice.

Nos anos que se seguiram, as produções continuaram a investir no tema, explorando ora a figura do vampiro guerreiro que caça a própria espécie – em *Blade (1998)*, de Stephen Norrington –, ora o confronto entre vampiros e lobisomens – em *Underworld (Anjos da noite, 2003)*, de Len Wiseman. Já entre os sucessos de bilheteria atuais, cabe destacar os vampiros belos, gentis e ascéticos de *Twilight (Crepúsculo, 2008)*, de Catherine Hardwicke. Baseado no livro homônimo da norte-americana Stephenie Meyer, o filme vale-se de uma narrativa um tanto quanto idílica para acentuar ainda mais o lado humano dos vampiros, agora tencionados a amar, sofrer e conviver em sociedade como pessoas comuns. Em lugar de monstros aterradores, convertem-se em príncipes encantados contemporâneos, prestes a transformar o “felizes para sempre” dos contos de fadas em realidade.

Indo além dos livros e da grande tela, as manifestações vampírescas também encontraram na televisão um campo em potencial a ser explorado. Lançada pela Warner, em 1997, a série *Buffy, the Vampire Slayer (Buffy, a caça-vampiros)*, por exemplo, contabilizou sete temporadas no ar. Na história, Buffy (Sarah Michelle Gellar) é uma adolescente que descende de uma linhagem de mulheres destinadas a combater vampiros e outras criaturas das trevas. Com o sucesso, o personagem Angel (David Boreanaz) ganhou o próprio seriado, exibido de 1999 a 2004. Mais recentemente, em sua quinta temporada, *The Vampire Diaries* trouxe para a televisão a coletânea de livros de mesmo nome, escrita por L. J. Smith. Com estreia nos Estados Unidos em 2009, a produção acompanha o triângulo amoroso entre Elena Gilbert (Nina Dobrev), uma humana, e os irmãos vampiros Stefan (Paul Wesley) e Damon Salvatore (Ian Somerhalder).

Atualmente em seu sétimo ano, *True Blood*, objeto de interesse deste estudo, revela-se uma das produções mais bem sucedidas da televisão norte-americana. O episódio final da primeira temporada conquistou uma audiência de 2,7 milhões de espectadores⁸, o que colocou a série entre as produções mais assistidas do canal HBO. No entanto, antes de dedicar uma análise mais aprofundada ao seriado, é preciso recorrer a alguns conceitos desenvolvidos por teóricos da atualidade, como o polonês Zygmunt Bauman e o jamaicano Stuart Hall, para melhor compreender o que os vampiros e o universo fantástico presente em *True Blood* têm a

⁸ Dados disponíveis em: <<http://fangtasiabrasil.blogspot.com.br/>>. Acesso em 20 janeiro de 2014.

dizer sobre o mundo pós-moderno, numa era de ameaças constantes, problemas de identidade e laços passageiros.

CAPÍTULO 2 – O FENÔMENO DA PÓS-MODERNIDADE

A expressão “pós-modernidade” está relacionada a uma condição sócio-histórica marcada por interpretações polifônicas. Longe de encontrar unanimidade na literatura sobre o tema, o termo é nebuloso e polêmico. Chega, até mesmo, a ser rejeitado por alguns pesquisadores, que preferem falar em modernidade tardia (Anthony Giddens), modernidade reflexiva (Ulrich Beck) ou supermodernidade (Georges Balandier). De forma geral, a expressão quase sempre é utilizada para designar uma nova temporalidade nas sociedades capitalistas ocidentais, a qual sucede e contrapõe-se ao período moderno, rompendo com seu quadro referencial e provocando mudanças nas práticas políticas, econômicas e culturais.

A origem do vocábulo “moderno” – do latim, *modernus* – remonta ao século V, quando era empregado como antônimo de *antiquus*, diferenciando a Idade Média Cristã do “antigo” mundo pagão. Na cultura ocidental, por sua vez, o período moderno consolida-se entre os séculos XVI e XVIII, com o desenvolvimento da classe burguesa e a consequente emergência do capitalismo como sistema econômico dominante nos países europeus. Em meio à expansão dos mercados, nesse período, verifica-se o crescimento dos centros urbanos, acompanhado pelo aumento da produção industrial em série. Com a centralização do poder na figura dos reis, os Estados-nação também se estruturam dentro da lógica burguesa e deixam o antigo sistema feudal para trás. Novas modalidades de análise científica e áreas do conhecimento, baseadas na técnica e na razão, passam a ser exploradas.

Com o fortalecimento do capitalismo pós-industrial, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, os paradigmas modernos começam então a ser postos em xeque, sinalizando o momento de transição para a era pós-moderna. Cabe lembrar que é difícil designar com exatidão e unanimidade uma data marco para o início dessas transformações, uma vez que nem mesmo o uso do termo “pós-modernidade” é capaz de gerar consenso. Longe de ater-se a referências estanques, para este estudo, revela-se mais importante destacar como traço principal da nova ordem instaurada o processo de ruptura com paradigmas consolidados ao longo da modernidade. Em lugar da antiga rigidez racionalista, o novo mundo que se apresenta inaugura o tempo da “não estrutura”, do mutável e do temporário. A sensação de crise toma conta dos vários terrenos da vida contemporânea.

Considerado uma das principais referências conceituais sobre o tema, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman⁹ dedica-se à análise da condição pós-moderna na obra *O mal-estar da pós-modernidade* (1997). O teórico reflete sobre as contradições do mundo atual procurando traçar um paralelo com *O mal-estar na civilização*, de Sigmund Freud. Publicado em 1930, em Viena, sob o título *Das Unbehagen in der Kultur (O mal-estar na cultura)*, o livro de Freud aventura-se pelas experiências modernas e suas consequências para o homem – ainda que autor prefira falar em *Kultur*, ao invés de modernidade. Para o criador da psicanálise, a sociedade moderna orientava-se pelos ideais de beleza, limpeza e ordem, de modo que somente a renúncia às pulsões era capaz de assegurar o princípio da civilização. O mal-estar provinha, portanto, do excesso de ordem e da escassez de liberdade, limitações em nome da segurança.

Em *O mal-estar da pós-modernidade*, Bauman resgata as concepções desenvolvidas por Freud com o objetivo de contrapô-las à experiência pós-moderna. Para o sociólogo, a vida contemporânea é regida pela liberdade individual, princípio a partir do qual todos os outros valores passaram a ser avaliados. Outrora um problema à manutenção da harmonia, a busca pela liberdade individual instaurou-se como referência a todas as normas e resoluções, dando início à era da desregulamentação e da constante sensação de insegurança. Os ganhos e as perdas mudaram de lugar, trocou-se um “quinhão de possibilidades de segurança” por um “quinhão de felicidade”.

Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais. (BAUMAN, 1997, p. 10)

Tais mudanças, no entanto, não diluíram os princípios de beleza, pureza e ordem – apenas modificaram a maneira como devem ser perseguidos. O anseio pela pureza, ressalta Bauman, continua a ser uma característica intrínseca ao homem, ainda que varie de acordo com épocas e culturas. Relaciona-se à ideia de manutenção da ordem, ou seja, à preservação de um contexto em que cada elemento ocupe seu devido lugar. As impurezas são assim

⁹ De origem judaica, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman iniciou sua trajetória acadêmica na Universidade de Varsóvia. Em 1968, após ser impedido de lecionar pelo Partido Comunista polonês, Bauman deixou o país e mudou-se para o Canadá. Morou, ainda, nos Estados Unidos, na Austrália e na Grã-Bretanha. Foi reconhecido com os prêmios Amalfi, em 1989, pelo livro *Modernidade e holocausto*, e Adorno, em 1998, pelo conjunto de sua obra. Tem mais de vinte livros publicados no Brasil. Atualmente, é professor emérito de sociologia das Universidades de Leeds e Varsóvia.

chamadas por estarem “fora do lugar”. Trata-se, portanto, de uma questão de localização, a partir da qual elementos vistos como sujos em um ambiente podem tornar-se apropriados em outro, e vice-versa. O autor lembra, contudo, a existência de elementos que não encontram o “espaço certo” para acomodá-los, cabendo aos puros a tarefa de livrar-se deles. Existem ainda os casos em que outros seres humanos são encarados como um empecilho à boa organização do mundo, vistos como estranhos que despedaçam a segurança da vida diária – daí o surgimento de ideologias totalitárias como o nazismo e o comunismo, empenhadas em alcançar, respectivamente, a pureza da raça e a pureza de classe.

Nos dias de hoje, o impuro, o sujo e o estranho seguem representando um perigo à ordem vigente, uma vez que novas “anormalidades” são produzidas a todo tempo, numa era em constante movimento. As impurezas pós-modernas são todos que não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético pré-estabelecido, gerando a incerteza ao tornar débeis fronteiras que deveriam ser claramente vistas. São aqueles que transgridem os limites e trazem à tona a fragilidade do sistema: aqueles que, nas palavras de Bauman, “ou desrespeitam a lei, ou fazem a lei com suas próprias mãos – assaltantes, gatunos, ladrões de carro e furtadores de loja, assim como seus *alter egos* – os grupos de punição sumária e os terroristas” (BAUMAN, 1997, p. 26). No entanto, ao contrário do antigo discurso moderno, preocupado em purificar toda ameaça à ordem e à organização, a pós-modernidade esforça-se para eliminar qualquer interferência coletiva no destino individual que revele seu potencial suicida, a desregulamentação.

A experiência pós-moderna tem como sentimento dominante a sensação permanente e irreduzível de incerteza frente a um mundo incontrolável, povoado por estranhos. Já não se sabe mais se as maneiras corretas de viver hoje serão as mesmas amanhã. Falta a solidez e a continuidade que costumavam ser o signo do moderno. De acordo com o Bauman, tal estado de inconstância é intensificado por certos aspectos próprios à contemporaneidade, entre eles: o processo de desordem, caracterizado pelo impacto global dos países ricos sobre as nações mais pobres e intensificado pela ausência de uma estrutura política visível e coerente; a desregulamentação universal, provocada pela extrema liberdade concedida ao capital e pelo repúdio a todas as razões que não sejam as econômicas; o enfraquecimento das redes de segurança construídas a partir das relações interpessoais, que já não geram mais laços duradouros; e a indeterminação de um mundo onde tudo pode acontecer e, ao mesmo tempo, onde nada é digno de confiança.

Em uma sociedade marcada por objetos não duráveis, as identidades pós-modernas também deixaram de ser fixas para se assumirem como híbridas. Passaram a ser adotadas e

descartadas com frequência – como em uma “troca de roupa”. A estratégia da existência pós-moderna consiste em recusar compromissos a longo prazo e viver um “presente contínuo”, mantendo as opções sempre em aberto, sem prender-se a nada e sem preocupar-se em controlar o futuro. Em suma, impedir que a identidade se fixe e transforme-se em uma responsabilidade.

Para exemplificar essa tendência de não fixação, Bauman coloca às figuras do turista e do vagabundo como metáforas das identidades contemporâneas. Segundo ele, a especialidade da vida turística é a mobilidade. É estar sempre em movimento, misturando os sólidos e desprendendo-se do fixo. Os turistas estão dentro e fora do lugar que visitam, sem nunca pertencer propriamente a um único local. Movem-se conforme sua vontade, decidindo quando e para onde mudar. Valorizam a liberdade, a autonomia e a independência. Em oposição, existem indivíduos que se deslocam não porque assim desejam, mas por obrigação, já que não têm outra escolha. São os vagabundos: turistas involuntários que se deslocam por não encontrarem um ambiente onde sejam bem-vindos. Em vez de atrativo, o mundo apresenta-se como inóspito e insuportável. Para eles, liberdade é conseguir estabelecer-se definitivamente no futuro, constituir um lar e não ter mais que viajar.

Turistas e vagabundos representam, assim, a principal divisão da sociedade pós-moderna, de modo que uma pessoa pode assumir qualquer uma dessas posições sem nunca ter viajado fisicamente para longe. Conforme o professor destaca, é o grau de liberdade de cada indivíduo que constitui o ponto delimitador de tal classificação.

Estamos todos traçados num contínuo estendido entre os polos do “turista perfeito” e o “vagabundo incurável” – e os nossos respectivos lugares entre os polos são traçados segundo o grau de liberdade que possuímos para escolher nossos itinerários de vida. A liberdade de escolha, eu lhes digo, é de longe, na sociedade pós-moderna, o mais essencial entre os fatores de estratificação. Quanto mais liberdade de escolha se tem, mais alta a posição alcançada na hierarquia social pós-moderna. (BAUMAN, 1997, p. 118)

Em sua essência, os vagabundos representam uma espécie de *alter ego* dos turistas, já que funcionam como depósito para os defeitos e a artificialidade da vida turística. Eles são “funcionais”, pois sua existência é uma forma de revelar o quão prazeroso é ser um turista. Afinal, diante da certeza de uma vida inegavelmente repugnante que é reservada aos vagabundos, é possível conviver com as ambiguidades e a incerteza da condição turística.

Outro aspecto analisado por Bauman em seu estudo sobre os tempos atuais são as transformações no campo sexual. O autor explica que a desregulamentação e a privatização

do controle acarretaram uma série de redefinições das práticas sexuais, desintegrando estruturas antes duráveis. A era moderna viveu a “primeira revolução sexual”, com o sexo passando a ocupar o papel de principal edificador do núcleo familiar. Dentro desse contexto, a vida em sociedade organizava-se a partir do que o pensador francês Michel Foucault chamou de sistema panóptico, pautado no controle e na vigilância constantes. As obrigações sociais eram definidas a partir da divisão de gêneros, assentadas sob um esquema que colocava o homem como o “centro da família”, ao passo que as práticas sexuais eram motivadas muito mais pelo dever do que pelo prazer. A pós-modernidade, por sua vez, acompanhou a “segunda revolução sexual” com o desmantelamento de um “ninho familiar” outrora bem definido. As relações sexuais deixaram a família e ganharam a rua. Continuam a ter sua função social, mas agora estão a serviço de novos padrões de reprodução e integração. O objetivo fundamental passou a ser a coleção de experiências e a acumulação de sensações.

Se, no curso da primeira revolução sexual, o sexo converteu-se num maior material de construção das estruturas sociais duráveis e das extensões capilares do sistema global de construção da ordem, hoje o sexo serve, antes e acima de tudo, ao processo de atomização em andamento; se a primeira revolução relacionava a sexualidade com a confissão e a preservação das obrigações, a segunda transferiu-a para o reino da coleção de experiências; se a primeira revolução dispunha a atividade sexual como a medida de conformidade com as normas socialmente promovidas, a segunda a redispunha como o critério de adequação individual e aptidão corporal – os dois maiores mecanismos de autocontrole na vida do acumulador e colecionador de sensações. (BAUMAN, 1997, p. 183-184)

Todas essas mudanças, lembra Bauman, estão integradas a uma transformação social mais ampla, assinalada não somente pela desregulamentação, pela privatização do controle, pela reorganização do espaço e pelos problemas de identidade, como também por práticas segregadoras e excludentes. Nesse sentido, um dos principais exemplos citados pelo autor está relacionado à busca pela imortalidade. De acordo com o sociólogo, um dos aspectos básicos a atribuir valor à vivência humana é justamente o conhecimento de sua finitude. E a compreensão da fatalidade da morte conduz, inevitavelmente, ao sonho da imortalidade – que, se algum dia fosse alcançada, esvaziaria a existência humana de significado. É, portanto, a implacável realidade da morte que torna a condição imortal tão atraente.

Na tentativa de alcançar esse estado não natural, a humanidade concentrou seus esforços em torno de duas estratégias básicas ao longo da História. A primeira consistia em um projeto coletivo, já que atrelava a noção de imortalidade à participação do indivíduo em uma totalidade maior (a Igreja, a Nação ou o Partido, por exemplo) que não seria esquecida.

Já a segunda estratégia valorizava os feitos individuais que se mostrassem notáveis o suficiente para destacar o sujeito da aglomeração e da banalidade cotidiana, preservando-o na memória de seus sucessores. Nenhuma das táticas, no entanto, passou incólume pela era moderna, que se defrontava com uma incongruência: “a fórmula da imortalidade coletiva requeria a supressão da individualidade, ao passo que a fórmula da imortalidade individual somente tinha sentido enquanto a individualidade permanecesse o privilégio de poucos” (BAUMAN, 1997, p. 193). Para superar tais contradições e conseguir ultrapassar as barreiras da morte, o homem moderno investiu, então, no progresso da técnica médica e do conhecimento biológico.

Somente mais tarde, apareceriam as primeiras consequências sociais e culturais deixadas pelos empreendimentos modernos no enalço da condição imortal. Coube, portanto, à pós-modernidade lidar com os efeitos da era antecessora, entre eles, a consolidação de uma sociedade polarizada e segregadora, onde a busca pela imortalidade figura como mais um fator estratificante, uma vez que nem todos têm acesso aos recursos destinados ao prolongamento da vida. Se antes o discurso colocava a exclusão social como uma circunstância temporária, a ser em breve superada com a conquista da igualdade, nos dias de hoje, já não existe mais a ilusão do progresso uniforme.

Em consonância com as considerações desenvolvidas por Bauman acerca do movimento de dissolução próprio da experiência pós-moderna, o teórico jamaicano Stuart Hall¹⁰ também volta seus interesses para a situação de inconstância que rompeu com os quadros de referências da modernidade. Na obra *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), o autor aborda os diferentes aspectos estruturais que transformaram as sociedades no fim do século XX, fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia e nacionalidade. Tal complexo de mudanças afetou de forma significativa os modelos referenciais que forneciam ao indivíduo uma ancoragem sólida no mundo. Como consequência, houve um “descentramento” das identidades pessoais, a perda de um “sentido de si” estável, resultando no processo de esfacelamento do ser e na emergência de uma “crise de identidade”, principalmente após os anos 1960 – período que Hall prefere chamar de modernidade tardia.

¹⁰ Nascido em Kingston, na Jamaica, Stuart Hall formou-se em Inglês pela Universidade de Oxford, na Inglaterra, na década de 1950. Iniciou sua carreira acadêmica na Universidade de Birmingham, em 1964. Também foi professor de sociologia na Open University, entre os anos de 1979 e 1997. No Brasil, ficou conhecido com os livros *Da diáspora — Identidades e mediações culturais* e *A identidade cultural na pós-modernidade*. Faleceu em 10 de fevereiro de 2014.

O teórico realiza uma espécie de arqueologia dos conceitos de identidade, apresentando três concepções distintas. A primeira está relacionada ao sujeito do Iluminismo, totalmente centrado e unificado. Sua “essência interior”, guiada pelas capacidades da razão e da consciência, praticamente não se modificava ao longo da vida. Já a segunda concepção está atrelada ao sujeito sociológico, isto é, um sujeito não tão autônomo e autossuficiente quanto antes, já que sua identidade compunha-se a partir das interações entre o “eu” e a sociedade. Por fim, a terceira noção diz respeito ao sujeito pós-moderno, que não detém uma identidade fixa, mas sim várias identidades móveis (às vezes, contraditórias e não resolvidas), continuamente deslocadas e modificadas pelos sistemas de significação e representação cultural ao seu redor.

O autor preocupa-se em traçar um esboço histórico das transformações que marcaram a passagem de um perfil identitário ao outro, isto é, de um ser centrado, com certas capacidades fixas, para um ser mais sociológico e, logo em seguida, para um ser descentrado. Para Hall, o sujeito do Iluminismo nasce juntamente com a época moderna, que inaugura uma nova concepção de individualismo – influenciada, sobretudo, pelos movimentos no pensamento e na cultura que tomam conta do Ocidente a partir do século XVI.

As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que essas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais. O *status*, a classificação e a posição de uma pessoa na “grande cadeia do ser” – a ordem secular e divina das coisas – predominavam sobre qualquer sentimento de que a pessoa fosse um indivíduo soberano. O nascimento do “indivíduo soberano”, entre o Humanismo Renascentista do século XVI e o Iluminismo do século XVIII, representou uma ruptura importante com o passado. (HALL, 2006, p. 25)

Ao lado do Humanismo, que colocou o Homem no centro do universo, e do Iluminismo, que defendia uma compreensão de mundo calcada na ciência e na razão, outros fatores contribuíram para o colapso da Idade Média e de seu sistema feudal, convergindo para consolidação da nova ordem moderna. Nesse sentido, pode-se citar o Protestantismo, movimento reformista cristão iniciado no século XVII, que rompeu com a unidade da Igreja Católica Romana e libertou a consciência individual da religião, bem como as revoluções científicas ocorridas no mesmo período, que estimularam o desenvolvimento da capacidade humana de investigar, inferir e decifrar os fenômenos da natureza. Com a chegada do século XVIII, a difusão dos preceitos iluministas representou, assim, a consolidação do sujeito individual, racional e livre de certos dogmas.

Por sua vez, à medida que as sociedades modernas tornavam-se mais complexas, adquiriam também uma forma mais coletiva e social. O Estado-nação organiza-se politicamente, as grandes massas começam a ser sistematizadas em classes, o industrial confirma-se como a figura dominante da ordem capitalista moderna. A biologia darwiniana, dedicada ao estudo do meio ambiente e do processo evolutivo dos seres vivos, revela um homem que não é apenas “razão”, mas também “natureza”. As novas ciências sociais localizam o indivíduo no grupo e lançam as bases conceituais para a compreensão do sujeito sociológico, agora identificado como parte da massa.

Sobretudo a partir da segunda metade do século XX, então, uma série de mudanças conceituais intensifica-se e ajuda a desestabilizar a forma como o sujeito vinha sendo concebido. Hall cita cinco grandes “deslocamentos” na teoria social e nas ciências humanas que já vinham ocorrendo ao longo do período moderno e concretizam-se a partir dos anos 1960. O primeiro está relacionado ao estudo do pensamento marxista por teóricos da década de 1960, que dão nova interpretação à premissa segundo a qual “os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhe são dadas”. Para eles, os indivíduos não poderiam nunca ser agentes históricos, uma vez que agem com base em condições criadas pelas gerações anteriores. Argumentam, assim, que o marxismo apagava qualquer noção de ação individual sobre a história.

O segundo descentramento corresponde às pesquisas de Freud sobre o inconsciente, que abandonam a percepção do sujeito como um ser dotado de uma identidade única e estanque. De acordo com as teorias freudianas, tanto a identidade, quanto a sexualidade e a estrutura dos desejos humanos derivam de processos psíquicos e simbólicos originados no inconsciente, o qual opera sob uma lógica diferente da razão e está em constante transformação. O desenvolvimento do “eu” inicia-se com os primeiros contatos da criança com os sistemas simbólicos ao seu redor, tais como a língua, a cultura e a diferenciação sexual, e prossegue em reestruturação contínua ao longo da vida. Não é, portanto, algo inato à consciência desde o nascimento. Por isso, ao invés de falar em identidade, Freud prefere usar o termo identificação, uma vez que esta não é um atributo acabado e plenamente definido.

A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de *uma falta* de inteireza que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*. Psicanaliticamente, nós continuamos buscando a “identidade” e construindo biografias que tecem as diferentes partes de nossos eus divididos numa unidade porque procuramos recapturar esse prazer fantasiado da plenitude. (HALL, 2006, p. 39)

O terceiro processo de deslocamento remete aos trabalhos do linguista estrutural Ferdinand de Saussure, considerado um célebre pesquisador no âmbito dos estudos da linguagem. Saussure acreditava que a língua deveria ser compreendida não como um sistema individual, mas sim como um fato social, uma vez que sua função primordial é servir como meio de comunicação entre os membros de uma determinada comunidade. Como produto da coletividade, a língua incorpora um conjunto de significados culturais previamente convencionados e sobre o qual o usuário não tem nenhum controle. Dessa forma, para Hall, é a partir dos trabalhos de Saussure que a linguagem deixa de ser concebida como um fenômeno transparente e facilmente definido para incorporar os dilemas da modernidade tardia. Os sentidos das palavras não são mais fixos e permanentes. Variam de acordo com as relações de similaridade e diferença construídas no interior do código da língua. O indivíduo não pode nunca definir o sentido de uma forma final, já que ela carrega diversos significados suplementares sobre os quais não se tem consciência.

O descentramento seguinte, prossegue o autor, deu-se com os estudos do francês Michel Foucault sobre o “poder disciplinar” – um poder que nasce com o fim dos regimes absolutistas na Europa, durante o século XIX, e alcança seu auge no período moderno. Na concepção de Foucault, com a queda do chamado “poder soberano”, a organização social passa a basear-se em um poder quase invisível, cujo principal objetivo é manter a ordem por meio da regulação, da vigilância, do controle e da disciplina rígida. Daí o fortalecimento, na época moderna, de instituições coletivas preocupadas em restringir qualquer forma de liberdade individual, entre elas, oficinas, quartéis, escolas, prisões e hospitais. Logo, na modernidade tardia, quanto mais coletivas e organizadas essas instituições se tornam, maior é o isolamento e a individualização do sujeito.

A quinta e última transformação ocorre com o surgimento de movimentos sociais nos anos 1960 que refletem o enfraquecimento das organizações políticas de massa e sua fragmentação em projetos isolados. Entre esses movimentos, Hall ressalta como o feminismo instaurou novos tipos de identidade – as identidades sexuais e de gênero – desmantelando conceitualmente o sujeito cartesiano e o sujeito sociológico. Frente a um gradativo processo de diferenciação sexual, a concepção moderna de que homens e mulheres fariam parte de uma mesma identidade, a “Humanidade”, é substituída pelas questões de gênero.

Ao lado das cinco oscilações conceituais por meio das quais o sujeito da modernidade tardia configura-se, o teórico jamaicano acrescenta como as identidades culturais foram afetadas por um contexto de mudanças mais amplo, efetivado no fim do século XX e que tem sido sintetizado sob o termo “globalização”. A expressão refere-se a processos que cruzam as

fronteiras nacionais e interligam comunidades no espaço-tempo. Embora seja um fenômeno não tão recente, com raízes na modernidade, a globalização intensificou-se após os anos 1970, com o aumento do ritmo de integração mundial, afetando não somente as estruturas estatais, como também a vida cotidiana e as relações entre os indivíduos. As identidades nacionais, que antes serviam de dispositivo discursivo para unificar as diferenças, entraram em declínio e foram substituídas por novas identidades – híbridas, contraditórias e fragmentadas.

De acordo com o autor, a aceleração dos processos globais modificou a forma sociológica clássica de se pensar a sociedade – como um sistema bem delimitado – e trouxe consequências diretas para as identidades. Com a diminuição das distâncias e escalas temporais, um mundo interconectado passou a conviver com a diferença, a multiplicidade de estilos, as divisões e os antagonismos sociais que geram uma variedade de “posições de sujeito”. As novas tecnologias de comunicação e informação agora permitem ao homem vivenciar o mundo como um todo, colocando-o em contato direto com outras nações e outros costumes.

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. (HALL, 2006, p. 75)

Como consequência desse processo de desalojamento do indivíduo, Hall descreve um cenário marcado por tensões entre o “global” e o “local”. Nas últimas décadas, fatores como subdesenvolvimento econômico, guerras civis e conflitos regionais têm intensificado os processos migratórios – legais e ilegais – da periferia para o centro. Cada vez mais, pessoas deslocam-se em direção a países como os Estados Unidos, sob a crença na promessa de vida anunciada pelo consumismo. Vive-se em um mundo de fronteiras dissolvidas e continuidades rompidas, onde a unicidade e a historicidade das antigas identidades passaram a ser postas em xeque, agora constantemente questionadas pelas culturais globais.

Tudo isso resultou em um fortalecimento das identidades locais, como forma de se oporem à invasão da diferença, e na consequente situação de polarização entre o “global” e o “local”. Sentindo-se ameaçados pelo convívio com esse “outro” diferente, alguns grupos étnicos dominantes passaram a assumir posicionamentos defensivos, que resultam em ações de racismo e exclusão. Essas reações de resistência frente à diferença permitiriam, acreditam eles, reconstruir uma identidade única e eficaz.

A globalização está, portanto, deslocando e pluralizando identidades antes centradas em torno de uma cultura nacional. Diante da pluralidade de possibilidades, alguns projetos identitários dedicam-se ao objetivo de recuperar sua unidade, enquanto outros atravessam as fronteiras e descobrem como negociar com novas culturas, sem a ilusão de um retorno ao passado. Não abandonam sua historicidade, mas assumem um caráter híbrido, resultante do intercâmbio entre várias nações, agora interligadas. Hall coloca esses dois processos, respectivamente, como Tradição e Tradução.

Naquilo que diz respeito às identidades, essa oscilação entre Tradição e Tradução [...] está se tornando mais evidente no quadro global. Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. (HALL, 2006, p 88)

Dessa forma, ao recapitular as principais perspectivas sobre a pós-modernidade traçadas por pensadores como Zygmunt Bauman e Stuart Hall, é possível perceber que ambos apontam para um cenário contemporâneo marcado pela desestabilização, no qual prevalece a falta de referenciais sólidos. Em meio a um horizonte de proposições muitas vezes conflitantes em torno do fenômeno pós-moderno, as concepções apresentadas pelos dois teóricos parecem dialogar, reafirmando a falta de solidez e a desregulamentação dos tempos atuais. Se Bauman volta sua análise para o domínio da liberdade e do individualismo em todos os terrenos da vida atual, Hall investiga um dos aspectos próprios a esse contexto de inconstâncias, isto é, o processo de deslocamento das noções de identidade e subjetividade. Para ambos, o mundo atual parece não produzir mais consenso, apenas desacordo e instabilidades. Ameaças constantes, produção de novos “estranhos”, problemas de identidade e laços passageiros são algumas das facetas de uma era dominada pelas incertezas. Universalmente partilhada, a sensação de insegurança reina absoluta ao lado da liberdade.

CAPÍTULO 3 – O UNIVERSO PÓS-MODERNO DE *TRUE BLOOD*

Muito antes de ocupar as telas de cinema, o vampiro já atraía o imaginário popular com temas que transcendiam o binômio sangue e morte. Talvez, por isso, as narrativas tenham continuado a ser preenchidas com os mais variados tipos – do predador corcunda ao ser jovem, belo e existencialista. Mais do que um protagonista em potencial para romances, filmes e séries de televisão, o vampiro tornou-se matéria-prima para a produção de ricos ensaios e análises acadêmicas. As explicações para esse interesse são muitas, de modo que pesquisadores já vêm, há algum tempo, buscando compreender como a criatura transfigura-se e incorpora as características da era na qual está inserida, denunciando os desejos e as ansiedades humanas.

Em *Our Vampires, Ourselves* (1995), por exemplo, a professora Nina Auerbach, da Universidade da Pensilvânia, destaca o fato de que, enquanto imortais, tais seres são livres para mudar incessantemente, o que possibilita a cada geração construir seu próprio vampiro. Ao traçar um panorama da cultura anglo-americana, a autora procura comparar cada momento histórico às mutações sofridas por esses seres fantásticos com o passar dos anos. Ao contrário de outros monstros que estão mais alinhados com a eternidade do que com as variações ao longo do tempo, os vampiros são capazes de misturar-se aos cenários que habitam. E é justamente isso que lhes permite sobreviver. Embora guardem pontos em comum e reproduzam certos estereótipos, as diferentes representações alimentam-se de sua era de maneiras distintas e refletem a essência do contexto em que foram produzidas.

Partindo do século XIX até os anos 1990, Auerbach dedica sua análise às várias reproduções que os vampiros receberam na literatura e principalmente no cinema, entrelaçando-as à conjuntura de cada época. Enquanto o século XIX foi dominado pela polidez dos vampiros britânicos, o nascimento do cinema fez com que eles migrassem para o continente americano. Deixaram, aos poucos, de figurar como amigos íntimos para converterem-se ora em sinônimo de morte, doença e desgraça, ora em figuras estranhas que não se encaixavam na sociedade. A partir de meados do século XX, passaram então a incorporar uma urbanidade sedutora, absorvendo a cultura do capitalismo. Ganham personalizações inovadoras que gravitavam, quase sempre, em torno de temas como controle, influência e liderança. Afinal, para a autora, os vampiros vão onde o poder está.

Em *Blood Read: The Vampire As Metaphor in Contemporary Culture* (1997), os organizadores Joan Gordon e Veronica Hollinger apresentam uma coletânea de artigos assinados por diferentes pesquisadores que buscam explorar mais a fundo a figura do vampiro

e seus simbolismos, relacionando-os a certos aspectos da vida contemporânea. Os autores corroboram a tese de Auerbach ao frisar que a longevidade desses seres imortais deve-se, sobretudo, à capacidade de servirem como espelhos da realidade. Principalmente nos últimos anos, eles foram submetidos a uma variedade de transformações relacionadas às mudanças em curso no cenário político e cultural. Passaram por um processo de domesticação, cujo principal objetivo era fornecer soluções imaginárias para contradições sociais insolúveis.

Hoje, sua popularidade apenas reafirma o status como um ícone da cultura popular que vai além de temáticas como morte e sexualidade, falando abertamente sobre sintomas da sociedade pós-moderna. A aptidão para reproduzir a realidade deve-se ao seu potencial para transitar entre os extremos – entre a vida e a morte, o amor e o medo. Ao mudarem para a cidade, os vampiros abraçaram não somente a agitação do espírito urbano, como também as ansiedades do mundo atual. Absorveram o cenário de dissolução de fronteiras entre o público e o privado, o individual e o coletivo. Incorporaram as tensões entre nações e grupos sociais, os conflitos entre o próprio eu e o ambiente ao seu redor, a demolição dos limites culturais e nacionais. Assumiram a natureza “desconstrutora” que hoje é quase um símbolo da era pós-moderna.

O vampiro contemporâneo parece, portanto, ter muito a dizer sobre a condição pós-moderna e o processo de fragmentação dos sujeitos, em um mundo cercado por múltiplas representações culturais, onde identidades são, a todo tempo, modificadas e reconstruídas. Nesse sentido, o interesse particular em *True Blood* está no diálogo límpido que o seriado estabelece com o contexto histórico, político e cultural da atualidade. Um olhar atento sobre a produção é capaz de revelar muito mais do que sangue, sexo e histórias de seres sobrenaturais. Permite sintonizar a figura dos vampiros com certas características da contemporaneidade apontadas por teóricos como Zygmunt Bauman e Stuart Hall. Em meio a um universo povoado por criaturas mágicas, a análise desenvolvida empenha-se, dessa forma, em compreender o que a ficção é capaz de dizer sobre a realidade e quais são as alegorias da vida pós-moderna que estão presentes no seriado. Para isso, o enfoque principal está voltado para as tramas abordadas durante a primeira temporada da série, bem como para o perfil dos personagens principais.

Atualmente em seu sétimo ano¹¹, *True Blood* é uma adaptação para televisão da série literária *The Southern Vampire Mysteries (As crônicas de Sookie Stackhouse)*, composta por

¹¹ A sétima temporada de *True Blood* tem estreia prevista para 22 de junho de 2014, na televisão norte-americana. A HBO confirmou que este será o último ano do seriado, encerrando a trama sobre vampiros e humanos ambientada em Bon Temps.

13 livros escritos por Charlaine Harris. Ao ser lançado em 2001, o primeiro título da coleção, *Dead Until Dark* (*Morto até o anoitecer*), chamou a atenção do diretor e roteirista Allan Ball, já conhecido pelo interesse por temas audaciosos, que exploram questões inerentes à condição humana – a exemplo de *American Beauty* (*Beleza Americana*, 1999) e *Six Feet Under* (*A sete palmas*, 2001-2005). Tentando acompanhar o trabalho da escritora, Ball procurou dar ao enredo da nova série o mesmo componente fantástico, sem abrir mão de personagens complexos que estivessem em busca de um sentido para o mundo desconcertante onde vivem. Por fim, acrescentou ao projeto um mordaz toque de humor.

A série estreou no dia 7 de setembro de 2008, nos Estados Unidos, e começou a ser exibida na televisão brasileira somente em 18 de janeiro de 2009. A narrativa desenvolve-se em torno das relações entre as diferentes “espécies” – incluindo fadas, metamorfos e lobisomens – numa era em que vampiros não precisam mais se alimentar de humanos graças ao sangue sintético, uma invenção de cientistas japoneses. Eles reivindicam, agora, o reconhecimento de seus direitos civis e a garantia de que possam viver como cidadãos comuns – elementos que conferem ao roteiro um viés político e o sintonizam com diversas questões atuais. Muitos humanos, contudo, não aceitam a possibilidade de convivência, o que acaba gerando conflitos e preconceitos. O cenário escolhido é a pequena cidade de Bon Temps (“bons tempos”, em Francês), situada na Louisiana. Com um passado histórico marcado por lutas em prol da igualdade entre negros e brancos, o sul do país representa o ambiente ideal para uma trama marcada pelas tensões entre as “espécies”.

Dividida em 12 episódios¹² com cerca de 50 minutos cada, a primeira temporada apresenta como enredo central a complexa relação entre humanos e imortais, tendo como pano de fundo uma série de assassinatos ocorridos em Bon Temps, cujas vítimas são mulheres que tiveram relações sexuais com vampiros. Protagonista da série, a jovem telepata Sookie Stackhouse (Anna Paquin) torna-se o principal alvo do *serial killer* ao começar um relacionamento amoroso com o vampiro Bill Compton (Stephen Moyer), que retorna à cidade após alguns séculos para viver na antiga casa de sua família. Enquanto tenta compreender seus reais sentimentos por Bill, Sookie vê-se diante da tarefa de provar a inocência do irmão, Jason Stackhouse (Ryan Kwanten), preso pelo detetive Andy Bellefleur (Chris Bauer) como principal suspeito dos assassinatos, já que duas das vítimas eram suas parceiras. Sookie mora com a avó e trabalha como garçomete no Merlotte’s Bar & Grill, propriedade do metamorfo Sam Merlotte (Sam Trammell). Seus principais amigos são a *bartender* Tara Thornton

¹² Para as sinopses de cada episódio, ver ANEXO, p. 43-48.

(Rutina Wesley), a garçonete Arlene Fowler (Carrie Preston) e o cozinheiro Lafayette Reynolds (Nelsan Ellis). No decorrer da história, a personagem envolve-se também com o xerife vampiro da região, Eric Northman (Alexander Skarsgård), dono da boate Fangtasia e “criador” de Pam (Kristin Bauer).

A abertura do seriado, embalada pela canção country “Bad things”, de Jace Everett, replica o clima de sexo, violência e preconceito presente em *True Blood*. Buscando reproduzir o clima interiorano, algumas filmagens foram feitas na própria Louisiana. As cenas sucedem-se aceleradamente, combinando símbolos religiosos a uma atmosfera extremamente sexual e provocativa. Imagens de mulheres dançando seminuas são seguidas por passagens de cultos religiosos e de animais em decomposição. Em determinado momento, a frase “God hates fangs” (na tradução, “Deus odeia caninos”) aparece sugestivamente em um letreiro luminoso, como se fizesse um trocadilho com o já conhecido slogan “God hates fags” (“Deus odeia gays”), cuja autoria é atribuída ao pastor fundamentalista Fred Phelps. Na voz de Everett, os versos da música-tema repetem “Quero fazer coisas más com você”, pontuando de forma um tanto quanto ambígua às menções à liberalidade sexual e ao fanatismo religioso. Ao fim da sequência, uma bolsa do sangue sintético encerra a abertura.

Embora sejam criaturas que se alimentem de sangue para sobreviver, os vampiros do seriado dispensam alguns arquétipos construídos pela mitologia tradicional. Espelhos, cruzes, água benta e alho nada significam para esses seres, sensíveis apenas à luz do sol, à prata e a estacas de madeira. Podem hipnotizar uma pessoa apenas com o olhar e não entram em uma casa sem antes serem convidados pelo proprietário. Dotados de sentidos extremamente desenvolvidos, vivenciam o mundo de forma intensa e complexa. Suas presas retráteis são “ativadas” apenas quando estão excitados, com raiva ou famintos. Seu sangue, além de possuir propriedades curativas, também pode ser usado como um poderoso afrodisíaco ou como uma espécie de droga que aguça a percepção sensorial, provocando alucinações (o chamado “V”).

Além de belos, sedutores e fascinantes, são parceiros sexuais incomparáveis. O sexo com vampiros é a promessa de uma experiência única e intensa. Nada é tão alucinante quanto uma transa vampiresca, principalmente se vier acompanhada de mordidas no pescoço, já que o ápice da relação ocorre justamente no momento em que as presas penetram a carne do parceiro. O ato sexual oferece não somente a possibilidade de alcançar o prazer supremo, como também a chance de sair do controle. Conforme revelou o produtor Allan Ball em

entrevista à revista *Rolling Stone*¹³, o sexo em *True Blood* funciona como metáfora para a nova revolução sexual, calcada na valorização das sensações e na liberdade para experimentar. Tais relações vão ao encontro das proposições de Bauman sobre o tema, uma vez que são a expressão máxima das pulsões e, na maioria das vezes, não forjam laços duradouros. A maior parte dos vampiros da série gosta de colecionar experiências sexuais entre si e com humanos, sejam eles homens ou mulheres.

Entre os humanos, além daqueles que vão em busca de relacionamentos passageiros que lhes proporcione uma noite de intenso prazer (no seriado, conhecidos como “fangbanger”), existem os que optam por vender o próprio sangue, oferecendo o pescoço em troca de dinheiro. Há ainda os mais conservadores, que abominam qualquer proposta de assimilação social. A oposição tem como principal representante a Sociedade do Sol, igreja fundamentalista com sede em Dallas, comandada pelo reverendo Steve Newlin (Michael McMillian) e sua esposa Sarah (Anna Camp). Na concepção de seus membros, os imortais são aberrações maléficas e imorais criadas pelo Diabo. Por contrariarem as leis da natureza, não têm alma. Não podem, portanto, ser equiparados aos humanos e desfrutar dos mesmos direitos. Embora tenham habilidades muito superiores, para os integrantes da Sociedade do Sol, falta-lhes o discernimento para exercer julgamentos morais, o que os torna essencialmente maus.

Os posicionamentos antagônicos também estão presentes entre os habitantes de Bon Temps. Personagens como Sookie, por exemplo, acreditam que os vampiros devem ser tratados com respeito e igualdade, ao passo que outros moradores veem as novas criaturas como monstros desprovidos de qualquer humanidade. Não é mero acaso a série ser ambientada em uma comunidade interiorana no sul dos Estados Unidos. Com um passado histórico marcado pela escravidão e pela segregação racial, a região foi palco dos primeiros movimentos em prol dos direitos civis dos negros, especialmente nas décadas de 1950 e 1960.

Nesse sentido, Allan Ball parece utilizar *True Blood* para explorar questões que soam familiares aos dias atuais e remetem a embates sobre raça, gênero e religião. Os vampiros do seriado funcionam claramente como substitutos ficcionais para grupos marginalizados da vida real. As alusões estão presentes em vários momentos. No segundo episódio (*The First Taste*), quando Tara fala sobre seu receio de que Bill possa hipnotizar a melhor amiga, Sookie

¹³ Ver: GRIGORIADIS, Vanessa. As alegorias do sexo vampiresco. *Rolling Stone Brasil*, nº 28, set. 2011. Disponível em: <<http://rollingstone.com.br/edicao/48/as-alegrias-do-sexo-vampiresco>>. Acesso em 02 de maio de 2014.

compara, de modo sarcástico, o preconceito contra os vampiros com estereótipos racistas e antisemitas. A moça dispara: “e os negros são preguiçosos e os judeus têm chifres”.

Ao longo da primeira temporada, Ball empenha-se em explorar uma faceta política que traz insinuações ao contexto contemporâneo. No quarto episódio (*Escape from Dragon House*), por exemplo, em uma cena no bar Fangtasia, é possível ver de relance um pôster¹⁴ do presidente George W. Bush prestes a morder o pescoço da Estátua da Liberdade. E não é mero acaso que o primeiro vampiro a aparecer no seriado seja a ativista Nan Flanagan (Jessica Tuck), representante da Liga Americana dos Vampiros (American Vampire League – AVL). Em entrevista a um programa televisivo, a mulher defende abertamente a aceitação de sua espécie pela sociedade: “Somos cidadãos, pagamos impostos e merecemos os mesmos direitos civis que todos possuem”. A AVL é a principal organização a lutar pela aprovação da emenda constitucional que garantirá aos vampiros uma legislação equiparada em relação aos humanos, em termos de direitos e deveres. O principal veículo de comunicação que utiliza para promover suas ideias é a TV, por meio de participações em debates e transmissão de campanhas políticas – uma referência direta aos antagonismos característicos do discurso político na atualidade.

O ódio contra os vampiros parece originar-se de sua capacidade para desestabilizar as convenções sociais. É, nesse sentido, que tais criaturas convertem-se nos estranhos descritos por Zygmunt Bauman. Eles representam as impurezas que rompem com a segurança da vida diária. Sem encontrar lugar no mapa cognitivo, moral e estético pré-estabelecido pelos humanos, passaram a ser vistos como anormalidades cuja existência contraria as leis naturais. São os principais responsáveis pela constante sensação de incerteza, uma vez que conseguem atravessar as fronteiras em direção ao território dos mortais, ajustando comportamentos para agir conforme a situação recomenda. A invenção de uma substância nutricional paliativa, o sangue sintético, permitiu que sua fome fosse saciada por tempo suficiente para que consigam se camuflar entre os humanos. O sigilo com o qual se ocultam, bem como a tendência à discrição ajudam a intensificar os sentimentos de dúvida e hesitação quanto a esses estranhos predadores. Por representarem um perigo à ordem vigente, devem ser contidos – mesmo que para isso seja preciso recorrer à violência. No sétimo episódio da temporada (*Burning House of Love*), à luz do dia, moradores de Bon Temps ateam fogo em uma casa na qual dormia um

¹⁴ A imagem é, na verdade, capa original de uma edição da revista *Village Voice*, publicada em 26 de outubro de 2004. Está disponível em: <<http://chasingprops.com/other-series/vampire-george-bush-poster-in-true-blood>>. Acesso em 20 de abril de 2014.

grupo de vampiros, sem qualquer sentimento de culpa, já que, para eles, é um dever moral aniquilar a raça.

Os vampiros poderiam ser vilões perfeitos: blasfemam, desrespeitam as leis e matam com facilidade. Representam o avesso da moralidade civilizada, uma espécie de espelho para pulsões universalmente humanas que são repudiadas – as pulsões mais primitivas. São o emblema da desordem e da incerteza, pois tudo ligado a eles é incerto e perigoso, dos caninos afiados ao sangue viciante. No entanto, em *True Blood*, essa percepção puramente malévola transforma-se em algo mais complexo, cercado de sutilezas e ambiguidades. O papel do vampiro parece deslocar-se, em parte, também para a posição de vítima, enquanto o homem converte-se em seu algoz. Logo nos episódios iniciais, fica claro qual é o entendimento da maior parte dos humanos em relação ao lugar que a nova espécie deve ocupar. Na noite em que aparece pela primeira vez no Merlotte's, Bill é atraído para fora do bar por um casal que deseja drenar seu sangue para vendê-lo como droga. Para eles, como Bill não é humano, não há problema em matá-lo logo em seguida. Outro exemplo aparece quando Jason e sua namorada, Amy Burley (Lizzy Caplan), sequestram Eddie Gauthier (Stephen Root) e o mantêm prisioneiro. Motivado pelo vício por sangue, o casal pretende utilizar o vampiro como fonte inesgotável de “V”. Amy sente prazer ao torturar Eddie e chega até mesmo a compará-lo a um “animal de estimação”.

A intolerância humana retratada na série lembra facilmente os limites impostos a grupos marginalizados, bem como os esforços empreendidos no sentido da inclusão política e social – uma característica, conforme destacado por Stuart Hall, própria da era pós-moderna. Diversas situações na ficção fazem analogia, por exemplo, à discriminação contra os homossexuais. Além da cena de abertura já citada anteriormente, outra amostra pode ser extraída de uma passagem do quarto episódio (*Escape from Dragon House*) na qual ocorre uma batida policial na boate Fangtasia. Allan Ball revelou que, de fato, a sequência foi inspirada nas batidas policiais realizadas em bares gays na década de 1960. Nos extras do DVD da primeira temporada, há também uma paródia bem-humorada: uma propaganda fictícia de uma agência matrimonial entre humanos e vampiros faz alusão ao site eHarmony.com, plataforma online de relacionamentos amorosos que recentemente foi processada judicialmente por não aceitar clientes gays.

De forma geral, na trama, os vampiros são apresentados como um grupo em busca de assimilação social, que enfrenta um preconceito presente em todos os segmentos da sociedade – encabeçado particularmente pelos militantes conservadores da Sociedade do Sol. O interesse pelo reconhecimento constitucional, reforçado pelo uso dos meios de comunicação,

é uma das principais ferramentas de que dispõem para lutar por seus direitos publicamente. Em Washington, tentam traçar alianças políticas com humanos. Na TV, veiculam comerciais que mostram personalidades famosas revelando que, na verdade, são vampiros.

Além das analogias a movimentos minoritários, o seriado induz ainda a questionar os conceitos de normalidade. Os vampiros são constantemente condenados por serem “não naturais”, isto é, aberrações que fogem aos paradigmas de vida dos humanos. Em uma propaganda política da oposição, também apresentada nos extras do material da primeira temporada, um homem comum é abordado na rua e questionado sobre o assunto. Sua opinião é carregada de estereótipos e reproduz a percepção de que os vampiros sejam uma espécie de deformidade do mundo atual. Não apenas suas aptidões físicas e seu funcionamento orgânico diferente, como também seu senso de moralidade distinto são usados como justificativa para negar a eles um convívio em sociedade. De fato, existem parcelas de vampiros que tendem a enxergar os humanos apenas como seus inferiores. É o caso do xerife Eric Northman e do Magistrado, espécie de tribunal responsável pelo julgamento de vampiros em todo o território americano. Para eles, os humanos continuam a ser apenas comida. No entanto, existem também aqueles que optam pela coexistência pacífica, como Bill. Seus esforços de socialização provam que os vampiros são livres para escolher e construir a própria essência.

A pequena garrafa de Tru Blood, por sua vez, constitui muito mais do que uma variante artificial para o sangue humano, figurando de maneira bastante emblemática como elemento representativo do mundo pós-moderno e globalizado. Alegoricamente, o produto parece simbolizar mais uma investida do mercado de consumo para fidelizar a clientela e alcançar o consumidor ideal, isto é, o consumidor eterno – no seriado, literalmente. Em sua essência, a criação japonesa é também uma tentativa de se obter controle social, uma vez que foi desenvolvida para suprir a principal necessidade dos vampiros e, assim, retirá-los do lugar de oposição. A garrafa de Tru Blood não somente encapsula a promessa de assimilação social, como também acena para o fortalecimento de uma política da artificialidade, a partir da qual finge-se aceitar esse outro diferente. Ao longo da primeira temporada, acompanha-se, contudo, o esfacelamento dessa tolerância artificial. Ao se sentirem ameaçados por não mais ocupar o posto de espécie dominante, os humanos assumem posicionamentos defensivos que, muitas vezes, resultam em violência. Como no cenário contemporâneo traçado por Stuart Hall, é possível estabelecer um paralelo entre as tensões “vampiros e humanos” com os conflitos “global e local”.

Sob uma perspectiva mais ampla, pode-se dizer que o universo de *True Blood* é povoado por diferentes tipos de estranhos, de vampiros a metaformos, passando por gays e

negros. Em comum, todos, de algum modo, carregam a sensação de não pertencimento à ordem em que vivem. Sookie, a protagonista, pode ser considerada a síntese dessa ideia. Órfã aos oito anos, a jovem desde criança consegue ouvir os pensamentos das pessoas ao seu redor, o que causa aborrecimentos para a própria moça e para aqueles que a cercam. A “habilidade”, inclusive, trouxe obstáculos para sua vida amorosa, levando Sookie a se manter virgem. Sentindo-se uma aberração, a telepata encontra certo alívio apenas na presença de vampiros, cujas mentes não é capaz de escutar. Conforme constata, o silêncio que a companhia de Bill oferece é reconfortante após uma “vida inteira de blábláblá”. O namoro com o personagem de Moyer simboliza, portanto, o reconhecimento recíproco entre dois estranhos, processo que alcança seu ápice quando a garçonete decide dormir com Bill.

Já Tara, amiga de infância de Sookie, é a personagem que expressa de forma mais acentuada as crises de identidades típicas da pós-modernidade. De personalidade forte e agressiva, a jovem cresceu em um lar abusivo, marcado pelas brigas com a mãe alcoólatra. Por isso, tem dificuldades para confiar nas pessoas e para se encaixar nos padrões tidos como normais pela sociedade. Sente-se infeliz e solitária por se achar incapaz de ter um relacionamento duradouro. Não consegue manter-se em nenhum emprego. Quando aparece pela primeira vez, no episódio de estreia, está prestes a deixar o trabalho como vendedora. É extremamente franca e temperamental, com um jeito que às vezes beira o cinismo. Uma jovem negra criada num território marcado pelo preconceito racial, sempre desconfiada e muito sensível às questões étnicas. É a figura do vagabundo descrita por Bauman, a quem o mundo parece inóspito e detestável.

Estranhos, minorias, intolerância, crises de identidade... Todas as inconstâncias descritas aqui continuam a acompanhar o seriado nas temporadas seguintes. Afinal, muito mais do que sangue e sexo, *True Blood* fala de um mundo fora de controle, marcado pela transgressão das normas sociais, pelo excesso de liberdade e pela constante sensação de insegurança. A produção serve de alegoria para as experiências pós-modernas analisadas no capítulo anterior, funcionando como espelho de uma era comandada pela desordem em nome do reclame ao prazer. No seriado, os vampiros, sobretudo, encarnam não somente o papel dos estranhos pós-modernos, como também do sujeito híbrido e fragmentado, sem uma identidade fixa, produto da contemporaneidade. São seres errantes, que atravessam os séculos e as fronteiras culturais em busca de algo que lhes dê um significado. Representam o princípio do prazer, da desordem e da liberação do eu em suas pulsões mais primitivas. Conforme define o próprio criador da série, Alan Ball, *True Blood* “é sobre autossatisfação, sobre se libertar das

algemas da repressão”¹⁵, seja você vampiro, seja humano. O seriado é a reprodução ficcional de uma sociedade que, como diz Bauman, já não mais se sustenta sob a renúncia aos instintos.

¹⁵ Ver: GRIGORIADIS, Vanessa. As alegorias do sexo vampiresco. *Rolling Stone Brasil*, nº 28, set. 2011. Disponível em: <<http://rollingstone.com.br/edicao/48/as-alegrias-do-sexo-vampiresco>>. Acesso em 02 de maio de 2014.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Alguns anos se passaram desde que os teóricos Zygmunt Bauman e Stuart Hall publicaram a primeira edição das obras *O mal estar da pós-modernidade* e *A identidade cultural na pós-modernidade*, respectivamente. No entanto, as críticas de ambos os autores permanecem atuais. Uma análise mais atenta da série televisiva *True Blood* é capaz de revelar reflexos de uma sociedade que trocou um “quinhão” de segurança por um “quinhão” de felicidade. De vampiros a telepatas, os estranhos do seriado são reproduções simbólicas de um mundo onde a disjunção transformou-se na ameaça da incerteza. Deles, provêm a desordem e a insegurança, uma vez que conseguem tornar turvas as fronteiras que deveriam ser claramente vistas. São impurezas fora de lugar e devem, por isso, ser eliminadas.

No universo construído pela série, os vampiros já não representam a expressão de um mal absoluto, figurando apenas como monstros maléficos. Embora mantenham certas características básicas, esses seres lendários trazem um componente a mais. Elegantes, sensuais e, muitas vezes, violentos, estão longe de qualquer modelo de ascetismo. Não são necessariamente maus ou bons – o que talvez seja um reflexo da crise moral que atinge o homem contemporâneo e torna difícil traçar uma definição entre o que é certo ou errado. E, agora que passaram a coexistir com os seres humanos, eles clamam pela possibilidade de viver como cidadãos comuns, com os mesmos direitos e garantias. O debate em torno de suas reivindicações é travado na mídia, que explora o tema em capas de revistas, noticiários e programas de auditório. Apresentam-se como um grupo ao qual se nega o reconhecimento da humanidade. Numa era permeada pela alteridade, lembram que é preciso aceitar a diferença como um modo de existência possível.

Com uma premissa aparentemente simples, Allan Ball preenche as narrativas de cada episódio com um vasto inventário de criaturas fantásticas. Vampiros, metamorfos e telepatas convivem ao lado de gays e negros, além de grupos tipicamente conservadores, todos habitantes de uma cidade interiorana, no estado da Louisiana. O sul dos Estados Unidos curiosamente é explorado com frequência nas histórias sobre vampiros – a obra *Interview with the Vampire (Entrevista com o vampiro)*, da escritora Anne Rice, por exemplo, traz como cenário a região. Ao evocar um passado rural, marcado por relações hierarquicamente bem definidas, o sul parece ser o local ideal para reprodução de um contexto conservador. No seriado, as menções a esse ambiente tradicionalista não estão restritas apenas ao sotaque carregado e ao uso de palavrões. Também estão presentes na forma como os marcadores sociais de diferença operam na produção e reprodução de desigualdades. Cada episódio

procura intensificar ao máximo as relações e os conflitos entre personagens aparentemente tão distintos.

Ao longo das temporadas seguintes, os espectadores são conduzidos a um universo cada vez mais diversificado, habitado por todos os tipos de seres sobrenaturais. Metamorfos, lobisomens, bruxas e fadas vão sendo incorporados à história, sempre como protagonistas de embates que apontam para um futuro dominado pelo caos. Sobretudo a partir da segunda temporada, assiste-se a uma gradativa perda de controle com a chegada de uma mênade¹⁶ a Bon Temps. Maryann Forrester (Michelle Forbes) é uma poderosa criatura imortal devota a Dionísio, conhecido como o deus do vinho e dos prazeres naturais. Ao chegar à cidade, seu principal objetivo é propagar o estímulo à desordem, já que tem a habilidade de manipular os humanos, levando-os ao extremo de suas emoções. “O controle é apenas uma jaula que essa estúpida cultura usa para prender o que nós realmente somos. Nós precisamos estar fora de controle. Nós desejamos isso”, diz ela em certa passagem, disposta a provocar uma onda de violência e sexualidade entre os habitantes de Bon Temps.

A ausência de controle parece chegar ao seu auge nesta última temporada, com estreia prevista para o mês de junho deste ano. Os primeiros *teasers* promocionais mostram que a guerra entre humanos e vampiros é inevitável. A criação de um Centro de Pesquisas de Vampiros – na verdade, um campo de concentração construído com a finalidade de torturá-los e matá-los – permitiu que diversos experimentos fossem realizados, culminando com o desenvolvimento de novas armas potencialmente letais. A ideia é exterminar por completo a espécie através da disseminação de uma nova doença, a Hepatite V, cujo vírus está sendo colocado nas garrafas de Tru Blood.

De forma geral, todas as temporadas do seriado revelam um cenário no qual a perseguição não está restrita ao grupo dos vampiros. As demais minorias representadas na produção, sejam elas humanas ou não, acabam tornando-se alvo do preconceito e da intolerância. A personagem de Tara, por exemplo, concentra a indignação por viver uma conjuntura marcada pela discriminação contra os negros. Já Lafayette reflete a estigmatização que atinge a comunidade homossexual. A série reproduz, com certa perspicácia, a marginalização social das minorias étnicas e de gênero, entrelaçando-as ao processo de segregação dos seres sobrenaturais, numa era que transforma em politicamente correto a “tolerância” ao Outro. As cenas vão do preconceito velado ao ódio extremo: Tara sentada

¹⁶ Na mitologia grega, as Mênades (do verbo grego *mainesthai*, “delirar”, “enfurecer-se”, “enlouquecer”), também conhecidas como Bacantes, Tíades ou Bassáridas, eram sacerdotisas de Dionísio (ou Dioniso) – deus grego equivalente ao deus romano Baco. Eram vistas como mulheres loucas e selvagens. Durante o culto, costumavam dançar de maneira livre e lascivamente, em sintonia com as forças mais primitivas da natureza.

sozinha em uma fileira, na Igreja, por ser negra; Lafayette, no Merlotte's, discutindo com clientes que rejeitaram sua comida por, segundo eles, conter "AIDS"; metamorfos sendo perseguidos por grupos de extermínio; vampiros sendo presos, torturados e assassinados. *True Blood* é a versão ficcional de um tempo em que as diferenças são constantemente produzidas: gays, negros, vampiros, metamorfos, lobisomens e outras criaturas fantásticas são reduzidos a mesma posição – a de ameaça.

O enredo da série apresenta não somente novas espécies, novas drogas e novas instituições, como também novas ideologias e formas de conduta. Um novo que já não é tão novo quando comparado aos paradigmas que comandam a sociedade pós-moderna. A produção põe em discussão um contexto complexo e polifônico, marcado por mudanças estruturais que fragmentam os sujeitos, colocando-os diante de inúmeras opções identitárias: de classe, gênero, etnia, nacionalidade. Se antes as identidades representavam localizações sólidas que ajudavam o homem a se encaixar socialmente, hoje elas constituem fronteiras pouco definidas, de modo que a conquista de uma posição fixa nessa infinidade de possibilidades já não é mais um objetivo para o sujeito pós-moderno.

True Blood reproduz, assim, um mundo em constante conflito, no qual identidades locais estão em embate com identidades globais. A "vampirofobia", o fio condutor da trama, abre espaço para uma série de outras fobias sociais que fazem alusão à atualidade. As referências à pós-modernidade vão desde a sequência de abertura, com suas imagens animais e contraditórias, às narrativas do roteiro, baseadas nas tentativas de socialização das diferentes espécies. E o seriado explora muito bem toda essa problemática, abrindo um amplo campo de debates numa era líquida, dinâmica e cheia de hibridismos. Nesse sentido, vale lembrar que as proposições delineadas ao longo deste estudo não devem ser consideradas sob um enfoque totalizante, estanque e inflexível. Ao contrário, constituem propostas muito mais preocupadas em fomentar o diálogo, do que em encerrá-lo – tendo em vista a própria complexidade do tema em análise, a pós-modernidade e suas múltiplas facetas.

Em um momento em que o cinema e a literatura não param de produzir histórias sobre vampiros, escolher *True Blood* como objeto de análise é lembrar, de uma forma geral, como as produções culturais são influenciadas e influenciam o contexto no qual estão inseridas. Sem cair no lugar comum, Ball consegue dar à sua obra um toque de humor sagaz, misturando-o a ação, suspense e muito erotismo. Longe de considerá-lo mero entretenimento vazio, um olhar acurado sobre o seriado permite enxergá-lo como uma bem-humorada crítica social, uma alusão à clássica divisão da sociedade entre progressistas, afetos a aceitação da diferença, e conservadores, contrários ao que não se assemelha a eles.

O universo de *True Blood* faz, portanto, referência a um tempo no qual as diferenças são constantemente produzidas e ocupam o lugar de ameaça. Problematiza questões como inclusão e diversidade social, falando sobre intolerância. O medo dos vampiros representa o temor ao Outro, seja ele o assaltante, o pobre, o transgressor, o homossexual, entre tantos outros no turbilhão de estranhos que povoam a pós-modernidade. A “ordem” comandada pelo princípio do prazer e da libertação que define o seriado é, na verdade, a encenação do excesso de liberdade e da constante sensação de insegurança de uma desordem que virou mal-estar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIDAR, José Luiz; MACIEL, Márcia. *O que é vampiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

ARACIL, Miguel G. *Vampiros: mitos y realidad de los no muertos*. Colonia Polanco: EDAF, 2009.

AUERBACH, Nina. *Our vampires, ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BARRETO, Fábio M. True Blood: Alan Ball. *SOS Hollywood*, 02 de dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.soshollywood.com.br/entrevista-true-blood-alan-ball/>>. Acesso em 20 de abril de 2014.

BITTAR, Eduardo Carlos Bianca. O direito na pós-modernidade. *Sequência*, Universidade Federal de Santa Catarina, v. 52, 2009, p. 131-152.

BRAZ, Camilo Albuquerque. Os vampiros saem do armário: um olhar antropológico sobre True Blood. *Bagoas*, Rio Grande do Norte, v. 5, n. 6, jan./jun. 2011, p. 301-314. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/bagoas/v05n06art13_braz.pdf>. Acesso em 19 de maio de 2014.

DUNDES, Alan (Org.). *The vampire, a casebook*. Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

Fangtasia Brasil. Disponível em: <<http://fangtasiabrasil.blogspot.com.br/>>. Acesso em 20 de janeiro de 2014.

FRANKEL, Daniel. *1.4 million tune into True Blood*. Disponível em: <<http://variety.com/2008/scene/news/1-4-million-tune-into-true-blood-1117991937/>>. Acesso em 15 de maio de 2014.

GORDON, Joan; HOLLINGER, Veronica (Org.). *Blood read: the vampire as metaphor in contemporary culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

GORMAN, Bill. Sunday Cable: "True Blood' Finale Bounces Back, 'Entourage' Finale Leaps; Plus 'Breaking Bad,' 'Curb,' 'Housewives NJ,' & More". *TV by the Numbers*, 14 de setembro de 2011. Disponível em: <<http://tvbythenumbers.zap2it.com/2012/08/28/sunday-cable-ratings-true-blood-finale-dominates-keeping-up-with-the-kardashians-breaking-bad-real-housewives-of-nj-army-wives-more/146431/>>. Acesso em 23 de maio de 2014.

GRIGORIADIS, Vanessa. As alegorias do sexo vampiresco. *Rolling Stone Brasil*, nº 28, setembro de 2011. Disponível em: <<http://rollingstone.com.br/edicao/48/as-alegrias-do-sexo-vampiresco>>. Acesso em 02 de maio de 2014.

KARG, Barb; SPAITE, Arjean; SUTHERLAND, Rick. *The everything vampire book: from Vlad the Impaler to the vampire Lestat*. Avon: F+W Media, 2009.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. São Paulo: Unesp, 1999.

MELTON, J. Gordon. *The vampire book: the encyclopedia of the undead*. Detroit: Visible Ink Press, 1994.

NAIRNE, James. *Prof discusses why vampires are a legend that just won't die*. 27 de outubro de 2011. Disponível em: <<http://www.purdue.edu/newsroom/general/2011/111027T-NairneVampires.html>>. Acesso em de 19 janeiro de 2014.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

PRIORE, Mary Del. *Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI e XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ROAS, David. Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo. *Revista Letras & Letras*, Minas Gerais, v. 28, n. 2, jul./dez. 2012, p. 441-455.

True Blood Wiki. Disponível em: <http://trueblood.wikia.com/wiki/True_Blood_Wiki>. Acesso em 26 de maio de 2014.

WILLIAM, Irwin. *True Blood e a filosofia: Queremos pensar em coisas más com você*. São Paulo: Madras, 2011.

ANEXO

Sinopse dos episódios da primeira temporada de *True Blood*¹⁷



01 - Strange Love

Exibição original: 07/09/2008

Exibição no Brasil: 18/01/2009

Dirigido por: Alan Ball

Em uma sociedade onde os seres humanos e vampiros coexistem, Sookie Stackhouse é uma órfã que mora com a avó e o irmão numa pequena cidade do interior da Louisiana, Bon Temps. Sookie é telepata e constantemente ouve pensamentos de pessoas indesejáveis. O irmão de Sookie, Jason Stackhouse, envolve-se com uma mulher que já teve relações com um vampiro e, durante um sexo selvagem, ele acaba estrangulando-a. Tara, amiga de Sookie, é mais uma vez despedida de seu emprego por culpa de sua personalidade pouco amigável. Sam é dono do Merlotte's, bar local no qual Sookie trabalha como garçonne. Certa noite, Sookie fica agitada ao notar que o Merlotte's recebeu seu primeiro vampiro: Bill Compton. Os vampiros haviam saído do caixão dois anos antes, quando os japoneses inventaram o True Blood, sangue sintético substituto do sangue humano normal, mas nunca houvera nenhum sinal de algum vampiro por Bon Temps. Sam fica claramente preocupado com o interesse de Sookie, mas, mesmo assim, ela vai atrás de Bill quando percebe que ele deixou o bar junto com Mack e Denise Rattray, um casal de moral duvidosa. Do lado de fora, as suspeitas de Sookie se confirmam quando ela vê os dois drenando o sangue de Bill para vendê-lo. Ela não pensa duas vezes antes de salvar o vampiro desconhecido.



02 - The First Taste

Exibição original: 14/09/2008

Exibição no Brasil: 25/01/2009

Dirigido por: Scott Winant

Os Rattrays vingam-se de Sookie espancando-a na saída do Merlotte's, mas Bill aparece para salvá-la. Depois de beber o sangue de Bill para se recuperar, ela nota que os seus sentidos começam a ficar mais aguçados e, mais tarde, descobre que os Rattrays estão mortos e que a polícia suspeita de Bill. Quando um líder do movimento contra os direitos dos vampiros é

¹⁷ Disponível em: <<http://fangtasiabrasil.blogspot.com.br>>. Acesso em 25 de maio de 2014.

encontrado morto em um acidente, Sookie também começa a se perguntar até que ponto vampiros podem chegar. Bill concorda em visitar a avó de Sookie, e Tara e Jason se autoconvidam para o encontro.



03 - Mine

Exibição original: 21/09/2008

Exibição no Brasil: 01/02/2009

Dirigido por: John Dahl

O fascínio por Bill diminui quando Sookie vai visitá-lo e dá de cara com três outros vampiros bastante desagradáveis que tinham ido para uma “festinha” na casa dele. Bill protege-a de seus amigos, mas Sookie vê pela primeira vez a verdadeira natureza daquela espécie. Dawn passa mais uma noite com Jason, mas eles acabam tendo uma discussão. Sookie encontra-a estrangulada no dia seguinte. Tara larga mão de sua mãe alcoólatra, Lattie Mae, e passa a noite com o seu agora patrão, Sam.



04 - Escape from Dragon House

Exibição original: 28/09/2008

Exibição no Brasil: 08/02/2009

Dirigido por: Michael Lehmann

Já é o segundo homicídio na cidade em uma semana. Jason é novamente o principal suspeito, mas Tara apresenta-se para a polícia como um álibi. Ao descobrir que Maudette e Dawn frequentavam o bar vampiro de Shreveport, o Fangtasia, Sookie pede que Bill a leve até lá para que ela tente conseguir informações que provem a inocência de seu irmão. Ambas as mulheres assassinadas eram conhecidas no bar. Sookie chama a atenção de Eric, dono do bar e xerife daquela área, que convida o casal para uma conversa. Sam Merlotte mostra-se cada vez mais excêntrico. Jason compra sangue vampiro de Lafayette, que o alerta claramente para beber apenas uma ou duas gotas. Jason, porém, toma o frasco inteiro e consegue resultados bastante dolorosos.



05 - Sparks Fly Out

Exibição original: 05/10/2008

Exibição no Brasil: 15/02/2009

Dirigido por: Daniel Minaham

Após um encontro com um policial, Bill se porta de forma ameaçadora. Sookie diz que é melhor eles pararem de se ver. Entretanto, Bill mantém a promessa feita para a avó de Sookie e vai à reunião mensal do grupo da Igreja, onde fala sobre a Guerra Civil e relembra como se tornou um vampiro através de Lorena. Durante o evento, o prefeito de Bon Temps entrega a Bill uma antiga foto que estava nos arquivos da cidade. Sam convida Sookie para sair, mas as coisas não caminham como planejado. Sookie fica chocada ao se deparar com sua gata morta quando chega em casa. Jason recebe mais V de Lafayette e começa a ter um estranho interesse por Tara após descobrir o que ela sente por ele.



06 - Cold Ground

Exibição original: 12/10/2008

Exibição no Brasil: 22/02/2009

Dirigido por: Nick Gomez

Depois de descobrir que sua avó é a última vítima do *serial killer*, Sookie tem de lidar com suas emoções. Ela não consegue bloquear os pensamentos dos outros e, assim, acaba descobrindo que muitos de seus vizinhos consideram sua associação com vampiros o principal motivo para sua avó estar morta. Apesar da insistência de Sam e de Bill, Sookie decide permanecer na casa da avó. No entanto, ela acaba resolvendo passar a noite com Bill.



07 - Burning House of Love

Exibição original: 19/10/2008

Exibição no Brasil: 01/03/2009

Dirigido por: Marcos Siega

Depois de passar a noite com Bill, Sookie se convence de que o ama. Lattie Mae está convencida de que só deixará de ser alcoólatra se passar por um exorcismo. Como Tara recusa-se a pagar, ela tenta conseguir empréstimo no banco. Jason, completamente desesperado para conseguir mais V, vai até o Fangtasia. Lá ele conhece Amy, uma humana

que vai apresentá-lo a algo completamente diferente. Sam Merlotte é visto correndo nu pela floresta. Os fregueses do Merlotte's não ficam nem um pouco satisfeitos quando os vampiros amigos de Bill aparecem no bar. Eles mencionam que compraram uma casa nas redondezas e alguns dos rapazes presentes, insatisfeitos com a novidade, decidem fazer algo a respeito: durante o dia, enquanto os vampiros dormem, colocam fogo na casa.



08 - The Fourth Man in the Fire

Exibição original: 26/10/2008

Exibição no Brasil: 08/03/2009

Dirigido por: Michael Lehmann

Sookie descobre que Bill não morreu no incêndio, mas sua felicidade não parece ser dividida com os clientes e empregados do Merlotte's. Jason e Amy estão desesperados para conseguir mais V. Eles decidem seguir Lafayette até seu fornecedor. Depois do exorcismo, Lattie Mae é uma nova pessoa: está sóbria e passa a participar ativamente da igreja. Tara está feliz com a mudança, embora não esteja satisfeita com sua própria vida. Arlene pede que Sookie tome conta de seus filhos durante a noite enquanto ela sai para jantar com René, seu noivo, mas fica com um pé atrás quando lembra que Bill estará junto. Sookie não fica nem um pouco feliz ao saber que Bill concordou em “emprestá-la” para Eric, que precisava de suas habilidades telepáticas.



09 - Plaisir D'amour

Exibição original: 02/11/2008

Exibição no Brasil: 15/03/2009

Dirigido por: Anthony Hemingway

Depois de identificar quem estava roubando o Fangtasia, Sookie é atacada pelo vampiro Longshadow, e Bill precisa protegê-la. Entretanto, ao fazê-lo, ele acaba quebrando uma importante lei entre os vampiros e precisa arcar com as consequências. Sabendo que vai ter de se ausentar, ele pede que Sam tome conta de Sookie. Jason e Amy levam Eddie para a casa de Jason e o prendem no porão. Eles drenam seu sangue e bebem-no, tendo estranhas alucinações. Tara vai até a exorcista, que diz que seu demônio é mais poderoso do que o de Lattie Mae e, por isso, seu exorcismo custaria U\$800. Tara diz que não pode pagar aquele preço. Como Amy está trabalhando no Merlotte's, Jason passa seu tempo livre conversando

com Eddie e eles desenvolvem uma relação afetiva. Sookie decide passar a noite sozinha na casa de Bill, mas acorda com um homem nu dormindo com ela na cama.



10 - I Don't Wanna Know

Exibição original: 09/11/2008

Exibição no Brasil: 22/03/2009

Dirigido por: Scott Winant

Ao ver Sam nu deitado sobre a cama de Bill, Sookie chega a desconfiar de que ele é o *serial killer*, mas ele rapidamente se explica e conta seu segredo: é um metamorfo. Tara decide submeter-se ao exorcismo, porém, mais tarde, acaba descobrindo que Miss Janette era uma fraude. Arlene e René dão a festa de noivado no Merlotte's. Sookie é espionada e perseguida por alguém na cozinha. Depois da festa, Tara volta para casa de carro e é surpreendida por uma mulher nua parada ao lado de um porco no meio da estrada. Ela tenta desviar, mas acaba batendo. Jason decide que está na hora de fazer algo em relação a Eddie, mas Amy é mais rápida. Eric e Pam vão ao julgamento de Bill. Lá, ele descobre que a sentença normal por matar um ser de sua própria espécie seria cinco anos em um caixão acorrentado com prata, porém o Magistrado tem uma ideia melhor: Bill deverá criar um vampiro.



11 - To Love is to Bury

Exibição original: 16/11/2008

Exibição no Brasil: 29/03/2009

Dirigido por: Nancy Oliver

Jason e Amy têm de limpar toda a sujeira depois da morte de Eddie. Sookie recorda alguns vislumbres que teve da mente do assassino depois de seu encontro com ele e, baseada nisso, parte em uma viagem com Sam para tentar obter mais informações. Eles são levados a um antigo caso não desvendado pela polícia sobre uma garçonete que se envolvia com vampiros: ela havia sido assassinada e, após o homicídio, seu irmão havia desaparecido misteriosamente. Bill transforma uma menina chamada Jessica em vampira, mas, quando tenta explicar a ela o que aconteceu e quais as regras a partir de agora, não tem a reação que esperava: Jessica fica feliz por, teoricamente, não precisar mais seguir regras e mostra-se uma adolescente que dará trabalho. Tara é presa por dirigir bêbada e sua mãe se recusa a pagar a fiança. Entretanto,

Maryann, uma estranha mulher, aparece para socorrê-la. O *serial killer* ataca novamente: ele mata Amy enforcada e, mais uma vez, todas as suspeitas caem sobre Jason.



12 - You'll Be The Death of Me

Exibição original: 23/11/2008

Exibição no Brasil: 05/04/2009

Dirigido por: Alan Ball

A identidade do *serial killer* é revelada: tratava-se de René, o noivo de Arlene. Ele começa a perseguir Sookie em torno do cemitério, perto da casa de Bill. Ao ouvir os gritos de Sookie, o vampiro sai ao sol para socorrê-la. Sookie, porém, acaba por defender-se sozinha, matando René. Na prisão, Jason é abordado pela Sociedade do Sol, a igreja antivampiros. Tara ainda não sabe se pode confiar em Maryann, mas aproveita a estadia na casa luxuosa da misteriosa mulher. Ela passa a gostar ainda mais quando conhece Eggs, outro “hóspede” de Maryann – a qual, mais tarde, revela ter uma ligação com Sam.

