

GISELLE: UM CONTO GÓTICO NO BALÉ

Verônica Valadares (UnB)¹

Resumo: Inspirado no poema “Fantômes” em *Les Orientales* (1829), de Victor Hugo, e na descrição da lenda das Willis feita por Henrich Heine em uma passagem de *De l’Allemagne* (1855), *Giselle* é considerado a epítome do balé romântico. Em *Giselle*, são salientados temas como a fuga para a natureza, representada pela idealização da vida no campo, a dicotomia entre o real e o sobrenatural e a idealização da figura feminina como ser etéreo e inalcançável. Embasado na obra de Cyril W. Beaumont (1944) e Marian Smith (2010) sobre a concepção e repercussão do balé *Giselle* e à luz da definição do gênero gótico, partindo da Literatura, como visto em Fred Botting (1996) e levando em conta a subdivisão do gênero no chamado Gótico Feminino, como proposto por Ellen Moers (1976), este artigo tem como intenção propor uma nova interpretação de *Giselle*. Não mais um conto trágico, serão explorados os elementos que tornam o balé *Giselle* uma narrativa gótica que expõe as tensões sociais surgidas após a Revolução Francesa, e que permeiam todo o século XIX, e a latente influência de uma sociedade fortemente patriarcal no destino de Giselle.

Palavras-chave: Ficção gótica; Gótico feminino; Giselle; balé

¹ Bacharel em Letras – Português (UnB), Mestre em Literatura (UnB), doutoranda em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit/UnB). E-mail: veronica.valadares@gmail.com

Introdução

É possível que poucas histórias mexam tanto com nosso imaginário quanto as chamadas “Cinderella stories”. São histórias que trazem como mote principal a ascensão social, comumente de uma jovem, o que muitas vezes, considerando a época em que tais histórias se popularizaram, dava-se por meio de casamentos vantajosos.

O balé *Giselle* (1841), no entanto, não é uma “Cinderella story”, apesar de dar todas as pistas de que poderia ser. Giselle é enganada por aquele que parecia ser seu Príncipe Encantado, ainda que disfarçado de plebeu. Assim, a jovem camponesa, que antes tinha a dança como seu maior prazer, morre e passa a fazer parte de uma horda de espectros vingativos que usa a dança como sua arma mais letal.

No lugar de um conto de fadas tradicional, nos deparamos com uma narrativa com contornos góticos, que encontra no sobrenatural uma maneira de transgredir convenções e hierarquias sociais; convenções e hierarquias estas diretamente responsáveis pela tragédia de Giselle.

A ficção gótica veio ganhando novas facetas desde seu surgimento no final século XVIII, e o ensaio de Ellen Moers na obra *Literary Women* (1976), em que a estudiosa estabelece o termo “Female Gothic” — daqui em diante traduzido como “gótico feminino” —, colocou o gótico em um campo essencialmente feminino. A influência feminina na ficção gótica se dá tanto pelo amplo número de autoras que se dedicaram particularmente a esse tipo de literatura, a começar por Ann Radcliffe, considerada a mão do romance gótico, quanto pelos temas que lhe são intrínsecos. Jovens presas em castelos em ruínas, ambientação que, com o passar dos anos foi se modernizando e ficando mais doméstica, ameaçadas pelo sempre presente Vilão Gótico, que busca satisfação material ou sexual.

Giselle, no entanto, apresenta um problema interpretativo por não seguir esse padrão narrativo à risca, não existindo nem espaço físico de aprisionamento, tampouco um vilão definitivo; afinal, quem poderia preencher esse papel? Albrecht, o duque, com sua enganação? Hilarion com sua possessividade? Ou Myrtha, a Rainha das Willis, com sua fúria insaciável?

No entanto, a forma gótica está logo ali, abaixo da superfície, com sua crítica social disfarçada de história de terror, expondo um conflito gerado por privilégio social e de gênero que acaba levando Giselle à morte.

Bem me quer... mal me quer...

Giselle, ou *Les Willis* — *Balé fantastique en deux actes* estreou na Opéra de Paris em 1841 e desde então é considerado, nas palavras de Cyril Beaumont, a “realização suprema”, a epítome do balé romântico, período que vai da estreia de *La Sylphide*, em 1827, até a estreia de *Coppelia*, em 1870.

O escritor francês Théophile Gautier foi responsável pelo libreto e, contando com seu profundo apreço pelo chamado *conte fantastique* — daí o subtítulo “balé fantastique”, aquele com narrativa focada no mundo espiritual e sobrenatural —, teve sua imaginação aguçada ao encontrar em *De l'Allemagne* (1855), conjunto de ensaios nostálgicos de Henrich Heine sobre a nação germânica, uma passagem descrevendo a lenda das *willis*.

Em uma parte de *l'Autriche*, há uma lenda que oferece certas semelhanças com as anteriores, mesmo que ela seja de origem eslava. É a lenda das dançarinas noturnas, conhecidas nos países eslavos com o nome de “*willi*”. As *willis* são as noivas que morreram antes das núpcias, pobres jovens que não podem descansar tranquilas na tumba. Em seus corações extintos, em seus pés mortos ainda resta o amor pela dança que elas não puderam satisfazer em vida; à meia-noite, elas se levantam, se reúnem em grupos em uma grande estrada; e desafortunado o jovem rapaz que as encontre! Ele deve dançar com elas, elas o enlaçam com um desejo desenfreado, e ele dança com elas até que caia morto. Vestidas com suas roupas de casamento, com grinaldas na cabeça, anéis brilhantes em seus dedos, as *willis* dançam à luz do luar como os elfos. Sua figura, embora branca como a neve, é de beleza jovial; elas riem com uma alegria terrível, elas vos chamam com sedução, com ar de doces promessas! Essas bacantes mortas são irresistíveis! (HEINE, 1981, p. 309, tradução nossa)

À moda da época, *Giselle* foi concebido como um balé em dois atos, um terreno e o outro sobrenatural. Esse primeiro contraste já mostra o embate Romântico “entre dia e noite, civilização e caos, terra e ar, e os mundos físico e espiritual” (Audience Production Guide for Pittsburgh Balé Theatre’s *Giselle*, 2012, p. 4)

O primeiro ato apresenta a protagonista, Giselle, uma jovem camponesa que ama dançar, apesar de sua saúde frágil e das preocupadas recomendações de sua mãe. Com uma narrativa *in media res*, não se sabe ao certo como eles se conheceram, mas Giselle está enamorada de Loys; Loys, no entanto, é um duque disfarçado, cujo nome verdadeiro é Albrecht, e está noivo da duquesa Bathilde. Surge, então, Hilarion, caçador habitante do vilarejo e também apaixonado por Giselle; a moça, no entanto, recusa suas

investidas, o que o deixa ainda mais empenhado em descobrir se suas suspeitas de que Loys não seja quem diz ser estão certas.

O primeiro ato culmina no momento em que Hilarion monta uma armadilha e faz com que a corte, que saíra para caçar nos arredores, incluindo a noiva de Albrecht, e o duque disfarçado se encontrem, e assim mostra a espada ornamentada de Albrecht para toda a vila, expondo sua verdadeira identidade. O choque é grande para todos, porém para ninguém é maior do que para Giselle. Tem-se lugar, então, a chamada ‘Cena da Loucura’, em que Giselle, cega pela traição, não suporta o peso de tal revelação e morre.

A cena de abertura de *Giselle* já é indicativo de um dos temas centrais do balé; nela se entrevê o castelo de Albrecht/Loys ao fundo e a humilde casa de Giselle na lateral do palco. “O castelo é, ao mesmo tempo, um lembrete do nascimento nobre de Loys e da dificuldade de transpor esse espaço entre castelo e chalé” (BERNKOPF, 2011, p. 31). Tal hierarquia social tão bem demarcada e engessada revela mais sobre a natureza da enganação de Albrecht do que sobre a possibilidade de galgar barreiras sociais para alcançar um clássico final feliz.

Quatro personagens são bem delineados no Ato I do balé. Do lado da corte, Albrecht, que se apresenta como o camponês Loys, e Bathilde, sua noiva. Do lado da vila, Hilarion, o guarda da caça, e a mãe de Giselle. Cada um deles se relaciona com Giselle de uma forma particular e serve a uma função na história.

A mãe de Giselle cumpre a função da senhora sábia que prenuncia o que irá acontecer. É ela que fala a Giselle — e ao público, por consequência — da existência das *willis*, as jovens que morreram antes do casamento, e alerta a filha, já de saúde frágil, de que ela não quer se tornar uma. Essa espécie de alerta é costumaz na ficção, o que foi prenunciado irá ocorrer.

Bathilde, a outra personagem feminina de relevância no Ato I, age como a perfeita contraparte de Giselle. Aristocrata, enquanto Giselle é plebeia; de postura senhorial, contrabalanceando a liberdade campesina jovial dos movimentos de Giselle. Em uma nota mais técnica, é válido notar que Bathilde não possui variação própria (como são chamados as coreografias solo no balé clássico), assim como não faz uso das características sapatilhas de ponta, acentuando a diferença entre ela e Giselle e tornando-a visualmente distinta do ambiente do vilarejo.

No entanto, são os dois personagens masculinos que agem de forma mais efetiva na trama de *Giselle*. O libreto não deixa clara a verdadeira natureza dos sentimentos de

Albrecht por Giselle, ficando a cargo do bailarino e do diretor do espetáculo trabalharem as nuances de interpretação. No entanto, o enredo, assim como a própria *mis-en-scène*, dá indícios que possibilitam a interpretação da relação de Albrecht com Giselle como um “passatempo” que foi longe demais.

Não se sabe quando ou há quanto tempo eles se conhecem, mas Albrecht se mostra bastante empenhado em fazer Giselle acreditar ser o único alvo de sua afeição, como é visto na cena do “bem me quer... mal me quer”.

O jogo é essencial, ele simboliza a enganação de Albrecht. Giselle interrompe o jogo quando receia que a última pétala indique “mal me quer”. Albrecht pega flor, arranca uma pétala e faz Giselle acreditar que a previsão do jogo seria “bem me quer”. (*Audience production guide for Pittsburgh Balé Theatre's Giselle*, 2012, p. 7)

O que está implícito, porém, na decisão de Albrecht de levar uma vida dupla é que ele assim o faz porque assim o pode. A narrativa de *Giselle* expõe o privilégio que Albrecht possui tanto por seu status social, quanto por ser homem.

A exploração desse tipo de privilégio é um dos focos da literatura gótica, em especial no chamado *gótico feminino*. O termo “Female Gothic” foi cunhado por Ellen Moers para classificar obras da tradição gótica, desde o século XVIII, que foram escritas por mulheres (MOERS, 1977, p. 90); para ela, a escrita feminina gótica era uma expressão codificada do medo de aprisionamento, tanto físico quanto psicológico, que as mulheres tinham em meio a uma sociedade essencialmente patriarcal.

O gótico feminino tende a apresentar uma narrativa em que a protagonista está literalmente presa em um ambiente sob a ameaça de uma figura masculina, a origem desse enredo pode ser traçada desde o conto do Barba Azul. No entanto, como Suzanne Becker argumenta em *Gothic Forms of Feminine Fiction* (1999), o texto gótico não necessariamente precisa ter sido escrito por uma mulher para ser classificado como gótico feminino (p. 16). Com essa abordagem, é possível perceber como *Giselle* expõe as mesmas questões apresentadas pelo gótico feminino mais tradicional, mesmo que o libreto não tenha sido assinado por uma mulher. Também é verdade que o aparentemente essencial ambiente físico de aprisionamento, uma casa ou castelo, não está presente na narrativa de *Giselle*, esta prisão é mais sutil, é uma prisão psicológica e social da qual nem mesmo ela se dá conta.

Giselle se encontra presa a um triângulo amoroso entre Albrecht e Hilarion, dinâmica que coloca Giselle a sofrer as consequências de uma briga de egos e interesses entre os dois personagens masculinos.

O papel de Hilarion também abre espaço para interpretações diversas. A depender de bailarino e diretor, seu grau de preocupação com o bem-estar e segurança de Giselle varia de genuíno a uma tentativa de acabar com o romance entre a jovem e Albrecht para que ele pudesse ter Giselle para si. Não obstante, sua função como parte do triângulo amoroso permanece, assim como o fato de ser ele a desmascarar Albrecht. Não contava ele que o choque da revelação levaria à morte prematura de Giselle.

Ainda não há consenso de como se deu a morte de Giselle. No libreto de Gautier, a jovem tem um ataque do coração, ironia poética que cumpre a dupla função de salientar uma enfermidade tanto física quanto psicológica, Giselle teve seu coração “partido”. No entanto, em carta a Heine, Gautier diz que Giselle, em seu frenesi, se matou usando a espada de Albrecht (WAINWRIGHT, S.P.; WILLIAMS, C., 2004, p. 80). Ainda que a versão do suicídio tenha sido suavizada, um resquício permanece: o túmulo de Giselle, que se encontra no meio da floresta, em solo não consagrado, como era a prática da época em casos de morte autoinfligida.

A ideia de alguém se matar por amor, enredo já perpetuado por Shakespeare, está na base do Romantismo, como se pode ver em *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), mas a associação de loucura com a figura feminina é algo que passou a ser atrelado à ficção gótica. Com *Jane Eyre* (1847), Charlotte Brontë inauguraria a imagem da chamada “louca do sótão”; posteriormente, outros escritores também dariam forma a essa ideia (mesmo que sem o ambiente físico do sótão), como é o caso do vívido relato de Charlotte Perkins Gilman de uma mulher com depressão, em *O papel de parede amarelo* (1892), e da novela de Henry James, *A volta do parafuso* (1898), que, a despeito das afirmações do próprio autor, ainda suscita interpretações diversas quanto à confiabilidade do depoimento de sua narradora.

Na época em que tais obras foram escritas, os estudos sobre saúde mental ainda eram insipientes, e variadas formas de enfermidade e mal-estar em mulheres eram todas caracterizadas como *histeria*, palavra que tem origem no próprio fato de se ser mulher², criando uma doença particular ao sexo feminino e reforçando a ideia de que mulheres são propensas à loucura.

² A palavra “histeria” vem do grego *hystera* e quer dizer “útero”. Até o final do século XIX, acreditava-se ser um transtorno particular às mulheres causado por algum distúrbio no útero ou disfunção sexual.

Para Dawn Urista, em sua tese sobre os métodos de encenação da Cena da Loucura em *Giselle* (2011), “representações de loucura no palco também podem ter sido uma forma dos artistas definirem ou revelarem as fortes e terríveis emoções humanas que comumente estão por trás do amor apaixonado” (p. 15). No teatro, Shakespeare tornou icônica a figura de Hamlet; no balé, há o exemplo de *Giselle*; na ópera, podemos encontrar uma contraparte em *Lucia di Lammermoor* (1835), de Gaetano Donizetti, obra inspirada no romance histórico de Walter Scott, *The Bride of Lammermoor* (1819). O romance de Scott possui claros contornos góticos, especialmente a imagem do quarto nupcial de Lucy manchado de sangue (HOLLINGWORTH, 1984, p. 11).

Em *Lucia di Lammermoor*, a protagonista chega ao auge da loucura quando mata seu noivo, Arturo, na noite de núpcias. Lucia estava apaixonada por Edgardo, membro de uma família inimiga, e não se conformava com o fato de seu irmão tê-la obrigado a casar-se com Arturo para conseguir uma aliança política vantajosa.

Tanto em *Lucia di Lammermoor* (e por extensão o romance no qual a ópera foi inspirada), quanto em *Giselle*, o domínio masculino se faz presente, apesar do nome de ambas as obras fazerem referência às protagonistas femininas, domínio este atrelado a uma bem-delimitada estratificação social.

A Cena da Loucura em *Giselle* marca o fim do idílio e começo de algo muito mais sombrio.

Danse Macabre

Poderíamos dizer que a literatura gótica possui duas frentes: uma real e uma sobrenatural. Suas barreiras, no entanto, são difusas, sendo o sobrenatural amplamente usado para exemplificar e expressar situações reais. “Espectros, monstros, demônios, cadáveres, esqueletos, aristocratas malignos, monges e freiras, heroínas desmaiando e bandidos povoam a paisagem gótica como figuras que sugerem ameaças imaginárias e realistas” (BOTTING, 1996, p. 2).

O balé *Giselle* apresenta essa ambivalência em sua estrutura. Nove anos antes, em 1832, a estreia do balé *La Sylphide* marcou o início da Era Romântica no balé. Foi *La Sylphide* que estabeleceu a exploração de “o conflito entre o dia a dia mundano e o fascinante e misterioso reino do sobrenatural” (SMITH, 2009, p. 257) que posteriormente apareceria em *Giselle*. Gautier deixou-se influenciar enormemente por *La Sylphide* para a concepção não só temática como estrutural de *Giselle*. Assim como

La Sylphide, *Giselle* também trava este conflito entre o real e o sobrenatural, que é apresentado na divisão em dois atos, prevalecendo o mundano no primeiro e o fantasioso no segundo.

O Ato II de *Giselle* abre de forma misteriosa, em contraste com a jovialidade do vilarejo no primeiro ato. Com o túmulo de Giselle sempre à vista em um canto do palco, é mostrado um grupo de caçadores assustados, prontos para saírem da floresta porque já anoitecia e logo começaria o domínio das *willis*. Não tarda muito para seres espectrais, com vestidos brancos, cruzarem o palco.

Surgem, então, a Rainha das Willis, chamada de Myrtha por conta do raminho de murta³ que traz consigo e usa para invocar as outras *willis*, grupo ao qual o espírito de Giselle passa a fazer parte e cujo único propósito no além-vida é perseguir e matar homens desavisados que se aventurem pela floresta após o anoitecer.

Na narrativa gótica, o uso do ambiente medieval ou castelos e abadias em ruínas levava a uma volta ao passado, associada ao medo e às superstições (BOTTING, 1996, p. 2). Em *Giselle*, é o ambiente campestre que dá vazão à superstição e ao sobrenatural. Tal é a ambivalência Romântica, dividida entre o progresso da cidade grande e o resquício árcade de uma idílica vida no campo. Em *Giselle*, porém, esse idílio campestre ganha contornos de pesadelo. “Aproveitando os mitos, lendas e folclore dos romances medievais, o gótico evoca mundos mágicos, [...] associados com selvageria, [...] uma superabundância de frenesi imaginativo” (BOTTING, 1996, p. 2).

Assim se abre espaço para a lenda das *willis*, que surgem no sugestivo ambiente da floresta, cuja tradição dos contos de fadas já alertava ser um lugar que seria sábio evitar.

É válido notar que não existe um consenso de por que exatamente Giselle precisou tornar-se uma *willi* além da explicação pragmática da já citada influência de Henrich Heine. No entanto, pistas foram deixadas, sobre as quais nos debruçaremos para tentar conectá-las. A questão do possível suicídio já foi abordada, o que explicaria essa espécie de aprisionamento entre o mundo dos vivos e dos mortos. A palavra-chave aqui, porém, seria “jilted”, termo utilizado por Cyril Beaumont em *The Balé Called Giselle*, e que significa ser abandonado pela pessoa amada. As *willis* foram abandonadas em um malfadado romance, o que “não apenas indica a morte prematura dessas

³ É costume na Europa usar flores de murta nos buquês de noiva. Na Grécia Antiga, a murta era associada à Afrodite, a deusa do amor e da fertilidade, e usada pelas mulheres em rituais em sua homenagem.

donzelas, como provê uma explicação razoável para sua vingança amarga contra o sexo oposto” (1969, p. 20).

Fred Botting explica que

gótico significa uma escrita de excesso. Ele aparece na terrível obscuridade que assombrava a racionalidade e moralidade do século XVIII. Ele sombreia os êxtases desesperados do idealismo e individualismo romântico e a *estranha* dualidade do realismo e decadência vitorianos. (BOTTING, 1996, p.1, grifo nosso)

A palavra usada por Botting, originalmente, é *uncanny*, que por sua vez é a tradução do termo alemão *Unheimlich*. O *Unheimlich* foi definido por Sigmund Freud como algo que não é propriamente desconhecido, mas estranhamente familiar, disparidade de sensações que gera terror e angústia e, ao mesmo tempo, exerce um poderoso magnetismo. É essa particularidade do *Unheimlich* — comumente traduzido para o português como “o Estranho” — que atrai tanto os leitores, os receptores da obra, quanto os próprios personagens para a ficção gótica, que se veem às voltas com algo que não compreendem e nem por isso conseguem se afastar.

No Ato II, Giselle torna-se para Albrecht a própria personificação do Estranho, do *Unheimlich*. Jody Bruner demarca que as *willis* são, “ao mesmo tempo mulheres sedutoras e cadáveres repulsivos. [...] Elas prometem prazer, mas, ao mesmo tempo, ameaçam de morte” (1997, s.p., livro digital), e Albrecht está preso nessa teia de opostos, adentrando um universo novo, porém estranhamente familiar.

Em uma análise mais próxima da cena, se o gótico é a literatura do excesso e da transgressão, não há transgressão maior que a dança com o espírito de Giselle. Na narrativa, esse é o momento de Giselle professar seu amor, ou ao menos mostrar que não guarda rancor, a despeito das ordens de Myrtha para que Albrecht dance até a morte, como tantos outros homens antes dele.

Bruner realça o fato de que essa é a primeira vez que Albrecht e Giselle dançam realmente juntos, pois, no Ato I, um apenas seguia os passos do outros, não havendo um *pas de deux*⁴. A cena representa transgressão tanto social quanto sexual. Por um lado, é apenas após a morte que a barreira do status social de Albrecht é transposta, por outro, o que se dá dessa união é de uma semelhança tétrica com a paixão de Solfieri por

⁴ Termo originário do balé clássico e significa “passo de dois”, usualmente dançado por um homem e uma mulher. Em um balé de repertório, o *grand pas de deux* é o ápice narrativo, constituído por cinco partes: entrada, adágio, duas variações (um solo masculino e um solo feminino) e coda. O *pas de deux* do Ato II de *Giselle* se configura dessa forma.

Messalina, no conto de Álvares de Azevedo, para só então descobrir que a jovem já estava morta.

Este é o já citado caráter do gótico: o excesso. “O fascínio com a transgressão e a ansiedade sobre limites e fronteiras culturais, [que] continuam a produzir emoções e significados ambivalentes em seus contos de escuridão, desejo e poder.” (BOTTING, 1996, p. 1)

Conclusão

No contexto em que o libreto de *Giselle* foi escrito e quando da estreia do balé, não teria havido a intenção de revelar uma crítica aos mecanismos sociais da época. A aparente história trágica de amor foi um tema muito mais à mostra e que se manteve em descrições posteriores de *Giselle*.

No entanto, considerar *Giselle* apenas como uma representação do movimento Romântico limita a visão dos elementos sobrenaturais como algo além do escapismo e mantém a mulher como figura idealizada, etérea e inalcançável.

O caráter subversivo do gótico cria uma espécie de espelho que reflete de volta características com as quais a sociedade não gostaria de ser confrontada, no entanto, o distanciamento gerado pela forma ficcional não só faz tais características serem apreciadas como até desejadas, vide o gosto pelo horror e as influências da literatura gótica que prevalecem até os dias de hoje.

Ao enquadrar *Giselle* na ficção gótica, não só seria possível ressaltar os elementos de horror dentro da narrativa, como revelar um subtexto crítico na relação entre diferentes posições sociais e de gênero.

Não fosse Albrecht um príncipe, não haveria empecilho em seu relacionamento com Giselle. Ao mesmo tempo, tanto ele quanto Hilarion são endossados por uma sociedade inerentemente patriarcal que lhes dá o privilégio da ação e retira a autonomia de Giselle, que nesse discurso é apenas o alvo do afeto e acaba morrendo por ele.

Essa é a sensação de aprisionamento que o gótico feminino expõe, subvertendo a narrativa para dar voz às suas personagens femininas. Não é à toa, considerando o papel transgressor do sobrenatural na ficção gótica, que Giselle encontre sua voz e exponha sua vontade — ainda que em defesa de Albrecht — no Ato II, em que se encontram os elementos puramente sobrenaturais na figura da *willis*. Tal é a ambivalência de *Giselle*, que ao utilizar a concepção da figura da mulher como ser misterioso e perigoso, mas ainda frágil e passível de dominação, cria o efeito contrário, pois a expressão abafada é

a dos personagens masculinos. A vontade de Hilarion não prevalece contra as ordens de Myrtha, e Albrecht só continua vivo porque Giselle assim quis intervir.

Uma última faceta de *Giselle* diz respeito à sobrevivência desse balé até a época atual. Não parece existir apenas apreciação do virtuosismo técnico do balé, somos levados a considerar que a imagem criada no espelho narrativo de *Giselle* ainda encontre reflexos narrativos na sociedade contemporânea.

Referências

BEAUMONT, Cyril W. **The ballet called Giselle**. New York: Dance Horizons, 1969.

BECKER, Suzanne. **Gothic Forms of Feminine Fictions**. Manchester: Manchester University Press, 1999.

BERNKOPT, Astrid. **Between Stage and Literature: Romantic Ballet's Narrative Strategies**. London: Middlesex University, 2011.

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 1996.

BRUNER, Jody. "Redeeming Giselle: Making a case for the ballet we use to hate". In: **Rethinking the Sylph: new perspectives on the Romantic ballet**. Org.: Lynn Garafola. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1997.

FISHER, Liane. **Mythological Intertextuality in Nineteenth Century Ballet Repertory**. 2006, 103p. Master of Arts in Liberal Studies (MALS), Skidmore College, NY, Estados Unidos.

HEINE, Henrich. **De l'Allemagne**. Paris: Pluriel, 1981.

HOLLINGWORTH, Brian. "The Tragedy of Lucy of Lammermoor". In: **Studies in Scottish Literature**, vol. 19, nº1, p. 94-105, 1984. Em <<http://scholarcommons.sc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1127&context=ssl>> Acesso em 18 out. 2016

HUGO, Victor. **Les Orientales**. Paris, 1829.

LEE, Amanda. "The Romantic Balé and the Nineteenth-Century Poetic Imagination". In: **Dance Chronicle**, vol. 39, nº 1, p. 32-55, 2016.

MOERS, Ellen. **Literary Women**. New York: Oxford University Press, 1976.

PUNTER, David [org]. **A Companion to the Gothic**. Nova York: Wiley-Blackwell, 2001.

SMITH, Marian. **Ballet and opera in the age of Giselle**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2000.

_____. “La Sylphide and Les Sylphides”. In: EVERIST M.; FAUSER, A (org.). **Stage Music and Cultural Transfer**. Paris, 1830-1914. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

WALLACE, Diana. “The Female Gothic: Then and Now”. In: **Gothic Studies**, vol. 6, nº 1, 2004. Em <<http://www4.ncsu.edu/~leila/documents/TheFemaleGothic-ThenNow.pdf>> Acesso 3 out. 2016.

URISTA, Dawn. **Giselle’s Mad Scene: A demonstration and comparison of 21st century Danish and 19th century Paris Opéra stagings**. 2011, 56p. Department of Dance and the Graduate School, University of Oregon, Estados Unidos.

WALLACE, Diana. “Uncanny Stories: The Ghost Story As Female Gothic”. In: **Gothic Studies**, vol. 6, nº 1, p. 57-59, 2004.

WAINWRIGHT, S.P.; WILLIAMS, C. “Giselle, Madness & Death”. In: **The Journal of Medical Ethics and Medical Humanities**, vol. 30, nº 2, p. 79-81.