

A MONSTRUOSIDADE EM *LILITH'S AWAKENING*¹

THE MONSTROSITY IN *LILITH'S AWAKENING*

*Stephania Amaral Silva Belo*²

1 Segundo capítulo da dissertação intitulada *O Despertar de Lilith: O monstro feminino no cinema contemporâneo* de Monica Demes, apresentada em abril de 2019 ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens no CEFET-MG, sob orientação da Profa. Dra. Claudia Maia.

2 Doutoranda em Estudos de Linguagens pelo CEFET MG. E-mail: stephaniaamaral@gmail.com

RESUMO: A presente pesquisa se propõe a analisar como o mito de Lilith é representado no filme *Lilith's Awakening* (2016), da diretora brasileira Monica Demes. São apontados aspectos como fotografia e estrutura onírica, considerando a questão do gênero horror e o conceito de monstruoso, tendo em vista a valorização de um cinema realizado por mulheres, pouco discutido na academia. O trabalho se ocupa ainda do fascínio causado pela figura do vampiro na ficção a partir do enredo e de aspectos estéticos.

PALAVRAS-CHAVE: Lilith; Feminino; Monstro.

ABSTRACT: This research proposes to analyze how the myth of Lilith is represented in the movie *Lilith's Awakening* (2016), from the Brazilian director Monica Demes. We enlighten aspects such as photography and dream structure considering the issue of the horror genre and the concept of monstrous and the valorization of a cinema made by women, little discussed in the academy. The work also deals with the fascination caused by the vampire figure in fiction from the plot and aesthetic aspects.

KEYWORDS: Lilith; Feminine; Monster.

Nilton Milanez (2011), em seu *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*, contextualiza que o gênero horror “insere-se em um espaço periférico dos estudos acadêmicos” (MILANEZ, 2011, p. 13). Assim como a ficção científica, o horror é considerado por muitos críticos como um gênero menor, tanto na Literatura quanto no Cinema e em outras possíveis expressões artísticas. A pioneira do romance gótico Ann Radcliffe, em ensaio de 1826, foi a primeira escritora a fazer uma distinção entre terror e horror:

Terror e Horror são opostos diametrais, o primeiro expande a alma e desperta as faculdades para um grau mais alto da vida; o outro contrai, congela e quase as aniquila. Concebo que nem Shakespeare nem Milton em suas ficções, nem o Sr. Bürke em seu raciocínio, jamais consideraram positivamente o horror como uma fonte do sublime, entretanto, todos eles concordam que o terror é uma forma elevada; e onde reside a grande diferença entre o terror e o horror senão na incerteza e obscuridade, que acompanham o primeiro, respeitando o mal temido? (RADCLIFFE, 1826, p. 105).

Para Radcliffe, o terror, forma mais elevada, está relacionado ao obscuro e ao incerto, enquanto o horror não poderia ser sublime, dado o efeito visceral que causa, congelando a possível reação do receptor. Daniel Serravalle de Sá (2017) percebe que “não há consenso entre os críticos sobre o que é o gênero de terror ou de horror, como se diz na tradição anglo-americana” (DE SÁ, 2017, p. 106), o que justifica a forma como usamos os dois termos alternadamente nesta pesquisa. No entanto, para o autor, a violência explícita é uma premissa do gênero de horror e “o forte apelo visual dos filmes, que muitas vezes deixam os espectadores sem reação, se traduz no que Radcliffe designou como uma narrativa de horror” (DE SÁ, 2017, p. 118).

Nascida em Fortaleza, a diretora Monica Demes realizou seu primeiro longa, *Lilith's Awakening*, como conclusão do Programa de Mestrado MFA do cineasta David Lynch (1946-), nos Estados Unidos, em 2016. O filme transita entre a fantasia, o suspense e o horror. Sua exibição, a princípio, ficou restrita a festivais, não atingindo o circuito comercial e agora está disponível para ser assistido online em plataformas de *streaming* como a Amazon. Casos raros do terror nacional são exibidos em salas de

cinema, ainda que restritas, como ocorreu com os longas *As boas maneiras*, de Juliana Rojas, e *O animal cordial*, de Gabriela Amaral, ambos de 2018 e também dirigidos por mulheres, um aparente sintoma positivo para o gênero, que tem Zé do Caixão³ como único representante famoso.

Na trama de *Lilith's Awakening*, a protagonista Lucy (Sophia Woodward) é uma jovem mulher insatisfeita no casamento e que passa os dias entediada no posto de gasolina do pai, onde trabalha. Seu marido Jonathan (Sam Garles) parece existir para lembrá-la do horário do trabalho, interrompê-la enquanto ela cantarola no chuveiro, além de exigir que ela traga cerveja e cozinhe para ele e seu chefe (com quem Lucy não se sente à vontade), entre outras demandas. A história é situada em uma cidade pequena de interior, ambiente que, para Nazário (1998), é propício para o desenvolvimento do nebuloso:

o monstro surge sempre do Além: de uma cidadezinha isolada, da selva primitiva, de uma ilha solitária, das profundezas do mar, do sono eterno, de um mundo desconhecido, do abismo sem fim, de uma civilização extinta, do passado remoto, de lagoas estagnadas, do futuro imprevisível, de um pântano ermo, de poços abandonados, do reino das trevas, de laboratórios secretos – numa palavra: do Inconsciente (NAZÁRIO, 1998, p. 22).

O espaço marginal da cidade pequena de interior favorece então o surgimento desse monstro feminino, pois necessita dele para romper com as tradições patriarcais ali instauradas. O isolamento do local pacato permite devaneios do inconsciente, que permeia a trama desde o início. James Donald (2000) afirma que “Os sujeitos têm desejos que eles não querem ter; eles os rejeitam ao custo da culpa e da ansiedade” (DONALD, 2000, p. 98-99). Enquanto a tela permanece em *blackout*, são apresentados em voz *off* anseios subconscientes narrados pela protagonista: “Sempre que fecho meus olhos, conecto com o universo. Às vezes tenho medo do que desejo”. Tal

3 À Meia-Noite Levarei Sua Alma (1964) protagonizado e dirigido por Zé do Caixão (José Mojica Marins), consta na lista da ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) entre os 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

subjetividade orienta o desenvolvimento do filme e colabora para a construção da personagem que passa a ter sonhos com uma mulher misteriosa que provoca nela um desejo desconhecido.

A atmosfera onírica, contudo, transborda para as cenas nas quais acontece uma fusão entre realidade e sonho e torna-se possível perceber indícios da presença de Lilith. As cenas do filme são lentas, o que contribui para a contemplação estética da fotografia em preto e branco, como no momento em que a vampira caminha vagarosamente entre as árvores de uma floresta. Em seu livro *Esculpir o tempo*, o cineasta Andrei Tarkovski (1998) discorre sobre a questão do ritmo, que, no filme, corrobora a monotonia cotidiana vivida por Lucy:

O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora – esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetariam a existência do filme (TARKOVSKI, 1998, p. 134).

Para Tarkovski (1998), o ritmo é mais importante do que a montagem e a trilha musical se faz secundária, pois, muitas vezes, as músicas são utilizadas como recursos diegéticos que induzem sentimentos no espectador e comentam de certa forma as cenas, risco evitado no minimalismo sonoro em *Lilith's Awakening*. Apenas a faixa “Jusqu’a la mort”, de Bárbara Eugênia, intérprete que atua como a vampira no filme, acompanha os créditos finais. A sonoplastia da película é sempre marcada pelo barulho do relógio, objeto que, ao lado do marido insistente, demarca a passagem do tempo e demonstra o despertar literal de Lucy, marcadamente às 8:30 da manhã. A repetição do horário reforça a rotina rigorosa a que Lucy está submetida. Durante os créditos iniciais, ouvimos ainda barulhos de batimentos cardíacos, que traduzem em forma de sons a humanidade que ainda pulsa na protagonista e reforçam para o espectador a percepção sinestésica da atmosfera de suspense.

Na primeira aparição da personagem sem nome – que entendemos como uma versão vampírica de Lilith devido ao título do filme –, ela sussurra uma cantiga em

sânscrito no ouvido de Lucy,⁴ em um barulhento balanço, durante um sonho. Como Lucy está em processo de transformação, o guru a ser adorado seria a vampira criadora que passa a controlar sua presa, oferecendo-lhe a conexão com o universo desejada por Lucy desde a primeira frase do filme. Ora Deusa, ora demônio noturno para o judaísmo, Lilith tem a “noite” como um dos significados de seu nome e é associada não apenas à serpente, mas também à lua, primeira imagem na tela que se mantém muito presente no filme, de forma a simbolizar o despertar da figura mitológica. A maior parte da trama se passa durante o período noturno. Para Nazário, a escuridão

é outra forma de buraco, de dentro da qual saem o assassino, o inimigo, o monstro. Ela protege e alimenta as forças do Mal, que chegam a confundir-se com as sombras e as trevas. A consciência enfraquece no crepúsculo e declina à noite [...] e é sempre à noite que os zumbis reanimam-se, os cemitérios se enchem de vida e os vampiros vão à luta (NAZÁRIO, 1998, p. 299).

Vampiros,⁵ segundo Milanez, são “formações que contam a maneira de como agíamos ontem e estabelecem a forma de constituição de quem somos hoje” (MILANEZ, 2011, p. 28). Além desta relação temporal, para ele, a criatura “é uma imagem ao mesmo tempo da ordem e da desordem, e traz posições de resistência, face às leis da natureza, da sociedade e da intimidade, criando novas normas e regulamentações por meio de sua monstruosidade” (MILANEZ, 2011, p. 64).

A monstruosidade se torna, dessa maneira, uma forma de re-

4 Esta é uma das imagens mais fortes da película e lembra a fusão de rostos das atrizes Bibi Andersson e Liv Ullmann em *Quando duas mulheres pecam* (*Persona*, Suécia, 1966), de Ingmar Bergman, impressão reforçada pela predominante fotografia em preto e branco, conferindo ainda o caráter sombrio ao filme de Demes.

5 Lendas sobre vampiros se originaram no Oriente e viajaram para o Ocidente através das rotas da seda para o Mediterrâneo. De lá, elas se espalharam por terras eslavas e pelas montanhas Capath. [...] O vampiro era um fantasma de uma pessoa morta, que na maioria dos casos fora uma Bruxa, um mago ou um suicida. Vampiros eram criaturas temidas, porque matavam pessoas, ao mesmo tempo que eles não possuíam sombra, nem se refletiam em espelhos. Além disso, podiam mudar sua forma para a de um morcego, o que fazia deles difíceis de serem capturados. STOKER, 2006, p. 13-14.

sistência a limites sociais e suas moralidades, criando uma aura de veneração para o monstro. Por um lado, o monstro é aquele que pode o que não podemos, força os limites das regras, transforma seu corpo para atender seus desejos, transmuta-se em outro, submete a ordem social que oprime a um termo individual. Por outro, o monstro é o sinal da falta de controle de si, entregue a seus desejos e prazeres íntimos, é a marca dos sentidos do excesso, o exagero das sensações e dos sentimentos em um mundo marcado pelo cálculo de si (MILANEZ, 2011, p. 81-82).

Incorporando essa resistência, a Lilith vampiresca é caracterizada, no filme, com olhos penetrantes, cabelos e roupas escuros e uma capa preta – remetendo ao icônico Drácula⁶ vivido pelo ator Bela Lugosi décadas atrás nos cinemas – e sempre com seu violão a vagar pela noite. Em uma das primeiras cenas, ao aquecer o carro para ir para casa ao final do expediente, Lucy sofre uma tentativa de estupro por Arthur (Matthew Lloyd Wilcox), funcionário da oficina. Contudo, depois de resistir com alguma relutância ao contato, empurrando-o, ela desiste de usar a força física e negações verbais insuficientes e permite ser beijada por Art, invertendo a situação como favorável para si, de forma inesperada (e um tanto quanto maligna). A cena prolonga-se por tempo considerável no beijo, até que os dois combinam de se encontrarem mais tarde (ao que ela não obedece) e Lucy volta para casa sorrindo; seu

6 Vlad Dracula, O Empalador, foi um príncipe que nasceu na Transilvânia em 1431, na cidade de Sighisoara, ou Schassburg. STOKER, 2006, p. 14. *Dracula* (1931), dirigido por Tod Browing, é citado nesta pesquisa como exemplo de filme de vampiro por ter mais pontos em comum com o trabalho contemporâneo de Demes, mas quando se fala no gênero devemos lembrar também da outra adaptação famosa do livro, *Drácula de Bram Stoker* (1992), de Francis Ford Coppola, com Gary Oldman, Winona Ryder e Anthony Hopkins. Outras películas que abordam o tema de forma respeitável são *Fome de Viver*, (1983) de Tony Scott, com Catherine Deneuve e David Bowie e *Entrevista com o Vampiro* (1994), de Neil Jordan, com Brad Pitt e Tom Cruise. Quanto ao mais recente *Crepúsculo* (2008), ainda que apresente várias distorções e romantização excessiva da mitologia do vampiro, deve-se considerar o fenômeno, pois trata-se de um livro *best seller* de uma escritora, Stephenie Meyer, adaptado para as telas por uma cineasta também mulher, Catherine Hardwicke, que conquistou um marco de bilheteria raro em produções audiovisuais feitas por mulheres, e no qual os vampiros usam óculos escuros e transitam de dia, assim como Lucy.

rosto, em primeiro plano, funde-se à estrada⁷ em uma das poucas imagens coloridas do filme, que representa o êxtase da fuga à melancolia cotidiana vivenciada pela personagem. Para Noël Carroll (1999), “ser excitado e até mesmo apavorado alivia a insipidez de algo que se chama vida moderna” (CARROLL, 1999, p. 242). Assim, ao lado das cenas com sangue vermelho, são coloridos os momentos de vida pulsante no filme, em contraste com a morte e a apatia, aliviando o tédio de Lucy.

Assim como os demais personagens do filme, o nome de Abe, pai de Lucy, foi inspirado no livro *Drácula*, de Bram Stoker, em seu caso, uma abreviação de Abraham Van Helsing, o médico religioso que derrota vampiros. O posto de conveniência⁸ é chamado Helsing para reforçar a associação, e a trilha sonora do lugar é sempre um som de rádio ao fundo com um pastor orando e pregando, um dos aspectos que demarcam a presença da religiosidade no filme. Apesar de batizados igualmente, o lugar ocupado por cada personagem na trama do filme de Demes é invertido. Lucy mantém-se noiva de Jonathan, já Arthur, no romance de Stoker, é irmão de Lucy, não seu interesse amoroso. Já o filme *Drácula de Bram Stoker* (1992), de Coppola, mantém os personagens conforme a história original do romance epistolar.

Outros símbolos e momentos ligados ao Cristianismo são o crucifixo acima da porta de Lucy e a oração feita por ela e Jonathan antes do jantar. Tradicionalmente usado como amuleto contra vampiros, o crucifixo é um dos aparatos de proteção citados com esta finalidade no livro de Stoker, em devaneio do personagem principal: “Por que todos em Bistritz e na carruagem temiam tanto por mim? Por que me haviam dado o crucifixo, o dente de alho, a rosa silvestre e o cornogodinho? Abençoada seja aquela bondosa mulher que pendurou este crucifixo ao meu pescoço!” (STOKER, 2006, p. 62). É preciso ressaltar aqui que Lilith é uma entidade que surge relacionada a preceitos religiosos, como contraponto à dicotomia monogâmica estabelecida entre Adão e Eva. Porém, mesmo rodeada por símbolos de proteção, Lucy continua vulnerável, pois “apenas o símbolo religioso não é suficiente para ferir um vampiro. É necessário ter grande fé no símbolo e em sua eficiência como repelente de demônios (STOKER, 2006, p. 20).

7 O mesmo processo ocorre em cenas do filme *Estrada Perdida* (1997), de David Lynch.

8 A diretora afirma que se trata do posto de gasolina mais antigo de Iowa.

Em outra cena, a vampira caminha sozinha pela estrada⁹ quando Art, visivelmente revoltado por Lucy não ter comparecido ao encontro e mal-intencionado, lhe oferece carona. Ele pergunta onde estaria o marido dela, e ela lhe responde: “Sou uma mulher livre”. Art ameaça violentá-la, demonstrando a recorrência de sua atitude de desrespeito com mulheres, e, depois que os olhares de ambos se fundem em primeiro plano, ocorre um close nos olhos da vampira que está chorando e é possível novamente ouvir batimentos cardíacos. Os dois começam a sangrar pelo nariz e pela boca, os dentes caninos da vampira surgem e, sem que precise encostar no rapaz, ela faz com que a vida de Art acabe em um grito, pois “a própria visão de uma criatura horrífica pode matar” (CARROLL, 1999, p. 41). Assim, a nova tentativa de abuso de Arthur, que, inclusive, pode ser relacionada ao comportamento imponente de Adão em relação a Lilith, neste caso voltou-se com toda força contra ele. Não assistimos a nada além de seu rosto agonizante colado ao vidro do carro,¹⁰ mas podemos imaginar o banquete sanguinolento, visto que “os mortos-vivos são dotados de um erotismo alucinado e alucinante, seus ataques assemelham-se a assaltos sexuais, durante os quais eles sugam sangue, devoram membros ou comem cérebros com prazer orgástico” (NAZÁRIO, 1998, p. 17). A cena representa uma vingança dupla: Art procura outro objeto de desejo e a vampira fica responsável indiretamente pelo *rape and revenge* (*estupro e vingança*, categoria de filmes de horror). Nesse sentido, alguns relatos envolvem a mitologia de Lilith como assassina de homens:

Conta-se que certos homens se sentiam, subitamente, de noite, oprimidos pela angustiante figura que os cobria com o próprio corpo quente e os abraçava com tal abraço furioso que nenhum deles conseguia se libertar a tempo, porque Lilith os fazia precipitar dentro do frenesi da ereção e de um orgasmo demolidor (SICUTERI, 1987, p. 26).

9 Esta cena, bem como a fotografia em preto e branco e a relação com o vampirismo, lembram outro filme também dirigido por mulher, *Garota Sombria Caminha pela Noite* (*A Girl Walks Home Alone at Night*, EUA, 2014), de Ana Lily Amirpour.

10 Como em cena de assassinato no filme de terror clássico *Halloween: A Noite do Terror* (*Halloween*, EUA, 1978), de John Carpenter.

Justificando a relação de fascínio que equipara a possibilidade de assassinato ao orgasmo, para Carroll (1999), “os produtos do trabalho onírico são muitas vezes simultaneamente atraentes e repelentes, pois servem para enunciar tanto o desejo quanto sua inibição” (CARROLL, 1999, p. 244-245). Assim, Lucy, que aparentava prazer orgástico ao visualizar a cena da morte de Art em um pesadelo, acorda desesperada, responde ao marido com agressividade inédita e tenta lavar no chuveiro a mancha de sangue que se destaca em vermelho no lençol branco e na cena monocromática. Seria este sangue um escape menstrual? Abortivo? Uma parte dela morreria durante o sono? O sangue vermelho de Lucy permite outra associação de sua personagem que se transforma em Lilith, que, na mitologia, também se apresenta diante de Adão pela primeira vez toda coberta de enigmático sangue.

Marcas da transição entre humano e monstro, os constantes banhos de Lucy se justificam pela necessidade de livrar-se de uma suposta impureza, que ela não reconhece como sua. Sabemos que Lilith surgiu da impureza, atributo fundamental na constituição de um monstro, que deve ser simultaneamente repugnante e ameaçador. Ainda que o objeto do horror seja, para Carroll, “misto de ameaça e de impureza” (CARROLL, 1999, p. 60), “os monstros não precisam ser nem feios nem grotescos (a impureza pode estar mais no fundo do que à flor da pele)” (CARROLL, 1999, p. 60-61). A Lilith, no filme, não é repugnante nem ameaçadora, graças à sua parcela vampíresca, que “é atraente e, diferente do que ocorre com outras categorias de monstros, o vampiro constitui um “objeto de reverência mais do que repugnância” (CARROLL, 1999, p. 224), criatura fantástica beatífica que se opõe à horrorífica e se categoriza no campo do pavor, visto que “o horror artístico tem a repugnância como característica central, o pavor não” (CARROLL, 1999, p. 63).

Lilith manifesta sua natureza à noite, muitas vezes durante o sono. Assim, o desprotegido repouso noturno de Lucy é a porta de entrada para a vampira, pois “o monstro penetra no corpo social quando este se torna vulnerável, ‘feminino’, não se mobilizando contra a penetração: nos momentos de relaxamento e pacificação [...], copulando com homens e mulheres durante o sono, causando-lhes selvagens pesadelos” (NAZÁRIO, 1998, p. 20). Nazário associa o feminino à vulnerabilidade, porém, em seguida, percebe que tanto homens quanto mulheres se tornam indefesos

enquanto estão dormindo, inertes e entregues aos devaneios subconscientes. Aqui é possível citar novamente as teorias de Campbell (1949) para clarear os mecanismos que levam a perigosas, mas gratificantes produções oníricas, para ele, mensageiros fascinantes:

O inconsciente envia toda espécie de fantasias, seres estranhos, terrores e imagens ilusórias à mente seja por meio dos sonhos, em plena luz do dia ou nos estados de demência [...]. Esses mensageiros são perigosos porque ameaçam as bases seguras sobre as quais construímos nosso próprio ser ou família. Mas eles são, da mesma forma, diabolicamente fascinantes, pois trazem consigo chaves que abrem portas para todo o domínio da aventura, a um só tempo desejada e temida, da descoberta do eu (CAMPBELL, 1949, p. 7-8).

Ainda quanto às condições discrepantes de gênero, Woolf (1990) lembra que “se dois sexos são bem insuficientes [...] como nos arranjaríamos com apenas um? Não deveria a educação revelar e fortalecer as diferenças, e não as similaridades?” (WOOLF, 1990, p. 109).

Lucy estava indo procurar Art no trailer do rapaz (filmado em 360°), onde encontra um desenho de seu rosto colado à parede (teria sido feito por Lilith, apreciadora de arte?). O telefone antigo toca, criando um momento de suspense típico dos filmes de Alfred Hitchcock¹¹, e Lucy volta chorando ao volante pela ausência de Art e pelo susto ao se deparar com sombras do corpo vampírico no local. Agora é o rosto da vampira que se funde à estrada, desta vez em preto e branco. Ao chegar, Lucy, horrorizada, pensa ver uma figura entre as árvores em frente à sua casa. Apreensiva, ela explica seus temores ao marido: “Eu a vi nos meus sonhos, agora ela veio me buscar... se eu entrar no bosque talvez não volte mais”. O bosque, o posto de gasolina e a coruja são elementos utilizados por Lynch na série *Twin Peaks*. Acompanhada por Jonathan na procura do vulto no bosque, Lucy avista um balanço rangendo ao peso de Arthur e os dois sorriem aliviados pelo encontro. Art vai até ela e a beija, porém, ao abrir os olhos,

11 É comum a associação do telefone ao suspense e ao horror, como ocorre com frequência na filmografia de Lynch e em filmes clássicos dos gêneros, como, por exemplo, *Disque M para matar* (1954), de Alfred Hitchcock, e *Halloween* (1978), de John Carpenter.

Lucy percebe que o corpo do rapaz continua a balançar. Ela, então, se desvencilha do abraço e encara a criatura vampiresca a sua frente, com as mãos pendentes no ar. Arthur ri freneticamente e a vampira ataca a jugular de Lucy em cena típica de filmes clássicos. A partir disso, o filme parece tomar outro rumo. De modo análogo ao que ocorre com a protagonista de *Império dos Sonhos* (*Inland Empire*, França/Polônia/EUA, 2006), outro filme de Lynch, Lucy se perde para se encontrar. Segundo Nazário,

se o monstro acusa, não se deixa julgar; se é socializador, ele mesmo não está socializado [...]. Torna-se radicalmente mau ao estabelecer a lei do puro consumo da vítima: não se contenta em matar; quer chupar o sangue até a última gota, partir o corpo em pedacinhos, devorar as entranhas, engolir tudo em grandes bocados. O gore é uma orgia de sangue e a “gargalhada satânica” a mais frequente manifestação do antegozo perverso (NAZÁRIO, 1998, p. 15).

A descrição da gargalhada aqui parece explicar o riso de Art, que é sinistro, não divertido, e, ainda que soe sádico, parece funcionar como um alívio à tensão da cena. Sobre o riso, também argumentou Cohen (2000), valendo-se de Mikhail Bakhtin: “O riso libera não apenas da censura externa, mas, antes de tudo, do grande censor interno; ele libera do medo que se desenvolveu no homem durante milhares de anos; medo do sagrado, medo das proibições, do passado, do poder” (SILVA, 2000, p. 60). Desse modo, a risada de Art funciona como uma catarse para o medo, sentimento de Lucy e do espectador diante da iminente perspectiva de perigo e violência.

A posição das mãos da personagem vampira nesta cena, seguida pelo ataque, lembra cenas do filme *Drácula* (*Dracula*, EUA, 1931), com o ator Bela Lugosi, “cuja imagem se tornou um ícone para filmes de vampiros, servindo de decalque para a subsequente cinematografia desse gênero” (MILANEZ, 2011, p. 51). Para Nazário,

As mãos em arco e os olhos dilatados são os apêndices do desejo monstruoso de agarrar e devorar. Esse é possibilitado pelas mandíbulas, que não cabem dentro das bocas, que saem delas em pontas afiadas, crescendo, para se fincarem no pescoço da vítima, seja no beijo perverso de Drácula ou na laceração do lobisomem, deixando marcas na pele ou arrancando-lhe pedaços. A representação imaginária da monstruosidade concentra-se, pois, no complexo

olhos-boca-mãos, numa máscara que revela a intencionalidade maligna inscrita no corpo corrompido” [...]. “A monstruosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos. São essas as partes do corpo que mais exteriorizam o desejo e, quando pervertidas, na máscara monstruosa, externam o desejo perverso, desencadeado fisiologicamente e sem controle, separado de qualquer sentimento amoroso e inseparável do instinto de posse e destruição (NAZÁRIO, 1998, p. 12-13).

Logo, da mesma forma que Drácula com as mãos arqueadas diante de sua presa, a vampira demonstra desejo por Lucy, em posição semelhante que indica ameaça fatal. No filme, no entanto, tal personagem não está de um suposto lado maniqueísta da vilania; pelo contrário, ela se apresenta como justiceira e leva o espectador a torcer por ela, confirmando que “a fascinação pelo monstro vem de que o filme de terror é uma transgressão tolerada: aí se comete tudo o que a velha moral proibia, com o consentimento da nova moral” (NAZÁRIO, 1998, p. 300).

Como espectadores, é desejado que Lucy se liberte, enquanto é tolerado o processo, ainda que doloroso, de sua transformação monstruosa, pois tal transgressão do corpo vampírico manifesta desejos muitas vezes reprimidos pelas convenções da vida em sociedade. Milanez (2011) comenta ainda que “a cinematografização do vampiro espelha as ansiedades e desejos de nossa época em relação à longevidade e o temor extremo da morte” (NAZÁRIO, 1998, p. 79). Tal argumentação vai ao encontro da Tese 5 de Cohen (2000), para quem o monstro “impõe os códigos culturais que regulam o desejo sexual” (COHEN, 2000, p. 44) e dessa forma

impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou — o que é pior — tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos (COHEN, 2000, p. 42-43).

Tornar-se monstruosa é o risco que Lucy ultrapassa na trama com seu corpo. Após ser despertada, agora não mais pelo marido ou pelo relógio, mas por uma dupla de si mesma, Lucy se vê novamente refletida em um espelho de três faces, solta os

cabelos e coloca cômicos óculos escuros e cachecol gigantes para esconder as marcas de dentadas descobertas no pescoço – um ponto em comum com a personagem homônima de Stoker: “Claramente visíveis no pescoço da moça aparecem as reveladoras marcas de presas de vampiro” (STOKER, 2006, p. 25). Além de ser um símbolo associado a vampiros que, por estarem mortos, não podem ser refletidos, o espelho

joga um papel fundamental: instrumento e símbolo da auto-reflexão, ele obriga cada um a assumir sua aparência e mortalidade, impressas nas mutações de sua face que apenas aquela superfície brilhante pode devolver à consciência, como um naco de informação objetiva. Em sua lisura, o espelho recolhe e abriga a imagem de todas as coisas que são; quando reflete outro espelho, transforma-se num corredor infinito. Neste sentido, é o duplicador do universo, uma das grandes fontes da fantasia, do mistério e do horror. [...] Objeto mágico que todos temem quebrar, sob pena de receber sete anos de azar, o espelho identifica-se com a alma na dramaturgia do vampiro e do demônio. No expressionismo, é através do espelho que se dá o tráfego de almas; através dele o duplo e a morte vêm ao mundo (NAZÁRIO, 1998, p. 287-288).

Para Gil (2000), em “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”, “os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser” (GIL, 2000, p. 168). A partir da intervenção da vampira, abraçando seu lado sombrio, Lucy se transforma em Lilith, uma mulher independente, com desejos e liberta da condição patriarcal domesticada. Mais adiante, Gil trata do “horror, o pânico de se tornar outro” (GIL, 2000, p. 176), citando “a vertigem da irreversibilidade” (GIL, 2000, p. 179), algo que pode ser relacionado à situação de vulnerabilidade em que Lucy se encontra.

Vampiros não têm reflexos em espelhos. A razão era porque se acreditava que o reflexo de uma pessoa num espelho fosse o reflexo de sua alma, o que era algo que se julgava que vampiros não possuísem. Isto, mais tarde, deu origem à crença que vampiros não aparecem em fotos e também não possuem sombra. Poucos vampiros podem ser mortos se forem postos entre dois espelhos, porque seriam supostamente atirados à eternidade (STOKER, 2006, p. 20).

Assim, através do espelho completa-se a metamorfose de Lucy, a fusão de seu corpo humano com o novo corpo de vampira, no qual ela passa a se reconhecer enquanto ela mantém sua humanidade, enquanto ainda lhe resta o reflexo. Os constantes espelhamentos que ocorrem durante o filme simbolizam a duplicação da identidade de Lucy, sua transformação gradual e dolorosa, porém gratificante, em Lilith.

Lilith pode tomar a forma de súcubo, entidade feminina que ataca a vítima durante o sono em busca de realizar perversões, levando a presa à experiência de *Angst*, “combinação de pavorosa opressão, terror, pânico, ânsia, susto” (SICUTERI, 1987, p. 48), por estar entregue ao sopor, incapaz de se defender física e racionalmente. A partir da definição de súcubo e da descrição introdutória em *Drácula* – “o ‘Vampiro’, como ele é chamado, atacava as mulheres que viviam sozinhas, pulando as janelas, e, enquanto suas vítimas dormiam, lhes mordida o pescoço e chupava o sangue, fugindo em seguida” (STOKER, 2006, p. 31) –, é possível pensar na inversão duplamente proposta por vampiras e por Lilith, tanto em sua definição original como no filme de Demes, visto que ela passa a atacar vítimas do gênero masculino, e supera ainda a limitação de estarem dormindo.

“Como os íncubos sugam os fluidos vitais, levando a vítima à consunção, também os vampiros, frequentemente, pousam sobre o peito da vítima, sufocando-a. A Lilith hebraica, que Iohannes Wejer chamou princesa dos Súcubos, descendia da babilônica Lilitu, conhecido vampiro” (SICUTERI, 1987, p. 48). Para corroborar essa característica vampiresca lilithiana, deve ser lembrado ainda o “parentesco de Lilith com Alp e Mara, dois espíritos malvados que sugam o sangue com rituais sexuais” (SICUTERI, 1987, p. 48). De vampira, Lilith segue como arquétipo das proibições colocadas ao desejo, tabu que tentam exorcizar por meio de rituais e orações das liturgias acadianas e babilônicas. “Lilith, o demônio alado da noite, não é apenas sedutor, mas também mortal, visto que, no *Zohar*, é identificado tanto como um súcubo como com um vampiro” (KOLTUV, 2002, p. 78). O ser vampírico é um morto-vivo que em algumas versões se transforma em morcego, sendo tal mamífero o lado animalesco do monstro que lhe tira parte de seu lado humano, e “o conflito entre a humanidade e o inumano, ou entre o normal e o anormal, é fundamental para o horror” (CARROLL, 1999, p. 182). De acordo com o *Dicionário de símbolos*

de Chevalier e Gheerbrant, “o morcego simboliza, ainda, o ser definitivamente imobilizado numa fase de sua evolução ascendente: já não pertence ao grau inferior, e não atingiu o grau superior” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1990, p. 621), incerteza de categorização que se alinha à instabilidade do corpo da protagonista. Há uma cena em que a vampira, em sua forma de morcega, está pendurada de ponta-cabeça ao lado esquerdo de uma árvore com muitos galhos secos e finos, um dos *flashes* imagéticos que sempre voltam à mente de Lucy. Na cabeça dela, há uma estrutura que simula o cabelo, mas de forma estática. Toda de preto, vestida de calças e botas e com expressão facial brava, demonstrada pela boca aberta e os olhos cerrados, sua capa preta cobre os braços abertos, desenhando no espaço uma figura retangular. A imagem, bem como a aparição de um morcego alçando voo, como na última cena do filme, mantém a associação clássica feita entre o vampiro e o mamífero. O roteiro não fornece informações sobre o modo como Lilith se tornou vampira na história, se foi mordida, se era bruxa (o que reforçaria seus aspectos lilithianos), ou suicida, omissão de dados que a mantém misteriosa.

O livro de Nod explica que a origem dos vampiros está diretamente ligada ao mito judaico-cristão de Caim e Abel, em que Caim, após a morte de Abel, foi amaldiçoado por Deus. A maldição não veio diretamente de Deus (pelo menos não ela toda), mas sim dos anjos que vieram a Caim exigir que ele pedisse perdão a Deus. Orgulhoso e certo de suas convicções, Caim preferiu sofrer as punições conferidas pelos anjos a prostrar-se perante Ele. O resultado disso foram as maldições que todo vampiro carrega: o horror ao fogo, à luz, à vida eterna e à solidão. Diferente do que podia se esperar, Caim sobreviveu, graças em parte à Lilith, conhecida como a “primeira mulher” (expulsa do paraíso por não se subjugar aos desígnios de Deus). Ela lhe ensinou aquilo que ficou conhecido como “disciplinas vampíricas” e lhe deu conforto e amor (discute-se ainda se Lilith na verdade apenas apresentou Caim aos seus verdadeiros dons mágicos, ou seja, às esferas da magia). Após isso, Caim se rebelou contra Lilith, por não querer mais obedecê-la, e foi viver sozinho (CARROLL, 1999, p. 24).

Os irmãos bíblicos Caim e Abel são novamente lembrados, mas este trecho não menciona Lilith como mãe do primeiro e, sim, como orientadora. É comum que

se revoltem contra Lilith, como Caim fez, preferindo a solidão. Entre os tipos de vampiros em que Lilith se encaixa estão a lâmia e a súcubo,

uma raça pouco conhecida de vampiras européias. A maneira mais comum de se alimentarem é pela energia dispersada no ato sexual, mantendo relações sexuais com suas vítimas e deixando-as exaustas. Elas podem entrar numa casa sem serem convidadas e adquirir a aparência de qualquer pessoa. Geralmente visitarão suas vítimas mais de uma vez. A vítima de uma Succubus interpretará as visitas como sonhos. A versão masculina de um Succubus é um Incubus (STOKER, 2006, p. 18).

A vampira do filme se comporta como um súcubo, visto que aparece para Lucy em sonhos e atrai as vítimas com atributos de sedução. De todo modo, permanece incompreendida, assim como Lilith, visto que “é impossível traçar um perfil completo dos vampiros como na literatura, porque existem muitas versões diferentes deste mito” (STOKER, 2006, p. 19).

Em outra cena do filme, durante o jantar, sem antes conversar com a esposa a respeito e seguindo as orientações do sogro, Jonathan anuncia a seu chefe, e à esposa dele, que o casal decidiu ter um bebê. Lucy engasga e se retira para o banheiro para vomitar. Ainda que enjoos estejam relacionados à gravidez, suspeita levantada à mesa, Lucy, possivelmente, passa mal devido às transformações corporais monstruosas que estava sofrendo, exacerbadas pelo mal-estar físico e psicológico que sentiu ao ser lembrada da cobrança social por ter filhos. Ao contrário da Lilith, sempre grávida, que também retoma o mito, Lucy aparenta não ter inclinação maternal, visto que está começando a descobrir sua liberdade ao tomar posse de seu novo corpo, sem espaço para o rebento de um casamento no qual não se sente realizada; afastando, assim, a maternidade imposta por seu marido e por seu pai. As marcas da mordida somem do pescoço dela, que pretendia mostrá-las à enfermeira.

Na próxima sequência, quando um misterioso sangue reaparece vermelho no teto da loja de conveniência e goteja na cabeça de Abe, ele pega uma escada para verificar, provavelmente esperando se tratar de animais não humanos. Para surpresa dele e do espectador, é encontrada, entre morcegos, a cabeça de Arthur. No susto,

o homem grita e cai da escada, e seu sangue escorre farto pelo chão. Em filmes de terror convencionais, há muitas mortes decorridas por punição, pela prática sexual vingada por monstros, considerada por estes como imoral, ou, na maioria dos casos, por psicopatas moralistas e sádicos, mas o filme de Demes inverte tal lógica, de modo que o acidente (ou punição) fatal, sofrido por Abe, simboliza o fim das normatizações religiosas e patriarcais, dada à presença de Lilith. O espectador pode regozijar-se com o falecimento de Abe, espécie de vilão, antagonista da heroína Lucy, pois “não é o acontecimento trágico em si mesmo que proporciona prazer, mas, antes, a maneira como ele é trabalhado no enredo” (CARROLL, 1999, p. 258), e ainda, a morte do senhor já idoso não é causada diretamente por Lilith, e, sim, por um acidente, outro aspecto que autoriza, de certo modo, a satisfação do público sem culpabilidade.

Em paralelo a essa cena, Lucy foge do hospital e parece ouvir à distância outra mulher que caminha de salto alto, sozinha, pela noite e corre à rua, com seu vestido branco longo e rendado, detalhe do figurino que mais uma vez remete ao cinema clássico. Encantada ao ouvir orientações como “veja-me” e “toque-me”, a mulher manipulada se direciona a ela, como se estivesse de fato hipnotizada. Porém, antes da mordida fatal, Jonathan chega e agarra a esposa pelas costas. O casal se beija, o que, a princípio, poderia soar como uma tentativa de romantização heteronormativa, mas é apenas um pretexto e uma oportunidade para Lucy atacá-lo e saciar sua fome. Assim, na cena, a presa feminina é poupada e a masculina liquidada, invertendo novamente a lógica convencional de vítimas mulheres em filmes de terror, nos quais apenas a sobrevivência de moças virgens tornou-se um jargão. O desejo indiscriminado de Lucy é condizente com a observação de Nazário:

O sexo de seu parceiro-vítima é indiferente a Drácula; embora os filmes comerciais insistam em fazê-lo perseguir virgens em camisola, ele se sacia com o sangue humano, comum a homens e mulheres. Desejando objetos universais, o Monstro e o Vampiro subvertem as ordens patriarcais, baseadas na perpétua necessidade de produzir e reproduzir: propondo em suas atuações um código que, excluída a finalidade do desejo, suprimiria as discriminações sociais, suas presenças são intoleráveis (NAZÁRIO, 1998, p. 16).

Deste modo, *Lilith's Awakening* inverte as vítimas e algozes de filmes comerciais tradicionais, sendo que, na maioria deles, um vampiro masculino ataca uma presa feminina. Uma moça que presencia a nova vampira com garras famintas atacando o marido emite mais um grito de horror e a câmera se afasta, aumentando o campo de visão e a sensação de vazio na rua deserta. Saciada, Lucy volta ao bosque, vê a si mesma com sangue nos lábios e emite um sorriso raro ao avistar a lua que mais uma vez é mostrada no céu, em alusão à Lilith. Ao final do longa, ela pega o violão para tocar, pois incorporou habilidades da vampira, cujo rosto desaparece, e um morcego (filmado em cores) voa, tendo cumprido sua missão de transformação. Final feliz para a vampira e para a nova Lilith, desperta em Lucy, agora dona de seu desejo e liberta das amarras sociais, o que corrobora a argumentação de Cohen (2000) na Tese 6: “O medo do monstro é realmente uma espécie de desejo, o monstro nos desperta para os prazeres do corpo [...], para a experiência da mortalidade e da corporeidade [...], o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero” (SILVA, 2000, p. 48-49). Lilith, aqui em sua versão vampira, potencializa o lado sombrio da mulher, transformando-a em um monstro, às vezes temível, mas sempre forte e consciente de seu poder. Para Nazário, “na ficção horrorífica tradicional, quatro grandes momentos dramáticos marcam a vida do monstro em sociedade: aparição, ataque, reconhecimento e extermínio” (NAZÁRIO, 1998, p. 22). No entanto, no filme de Demes, o monstro, misto de vampira e Lilith, não é exterminado e seu ciclo se aproxima mais das etapas propostas por Carroll (1999), em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, para o que ele denominou “enredo de descobrimento complexo”: irrupção, descobrimento, confirmação e confronto (CARROLL, 1999, p. 149).

É possível relacionar a figura de Lilith também à Tese 1, enunciada por Cohen (2000): “o corpo monstruoso incorpora de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia [...] dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura” (SILVA, 2000, p. 26-27). Tal monstro cultural se dá na interseção entre o animalesco ou inexplicável e o humano, que manifesta suas ânsias e sentimentos inerentes e construídos com a convivência em sociedade, tais como o medo e o desejo vivenciados durante a transformação de Lucy. Carroll afirma, por sua vez, que o gênero horror é prazeroso para seu público, mas a partir de “coisas que

causam inquietação, aflição e desprazer” (CARROLL, 1999, p. 231), já que o horror “é uma força de atração [...] pois convida à interrogação sobre suas surpreendentes propriedades. Queremos ver o incomum, ainda que ele seja, ao mesmo tempo, repelente” (CARROLL, 1999, p. 267). Mais adiante, o autor comenta que “muitas histórias de horror, com sua ânsia de explicar tudo, parecem imitar a sofisticação materialista” (CARROLL, 1999, p. 299). Em seu livro *Índices de um cinema de poesia*, Erika Saverini esclarece os propósitos de um cinema surrealista, realizados a todo momento em *Lilith's Awakening*, tanto em relação ao trabalho onírico com o subconsciente quanto às fugas fantásticas à realidade ousadas pela trama:

Para os surrealistas, o cinema teria sua especificidade na reprodução da lógica dos sonhos e do funcionamento da mente humana, possível pela relação icônica da imagem com os objetos reais. A capacidade específica do cinema de suscitar a ambiguidade a partir de imagens concretas realiza a ambição surrealista de ultrapassar os limites da realidade tangível e alcançar seus sentidos mais profundos, enfim, em construir uma “super-realidade” (SAVERNINI, 2004, p. 66).

Nesse sentido, ainda que seu roteiro tenha uma estrutura compreensível de desenvolvimento, inspirada pelo surrealismo e pelo cinema enigmático de Lynch, Demes se afasta da necessidade de explicação e formulação de respostas fáceis para o público, valorizando o inconsciente e o onírico e aproximando-se da fantasia, segundo a definição de Carroll (1999), para quem “o truque para produzir o fantástico consiste em manter a evidência tão irresoluta quanto possível” (CARROLL, 1999, p. 213) e “uma parte suficiente é deixada na ambiguidade para que não possamos, em sua consciência, aceitá-la com plena convicção” (CARROLL, 1999, p. 209).

Tal percepção pode ser relacionada à Tese 2, “O monstro sempre escapa”, em que Cohen (2000) considera que, para se interpretar a presença do monstro, trabalho comparado a uma epifania, devemos nos “contentar com fragmentos (pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras, relances obscurecidos — significantes de passagens monstruosas que estão no lugar do corpo monstruoso em si)” (COHEN, 2000, p. 30). Dessa forma, como todo mito que se preze, Lilith se mantém nas entrelinhas da interpretação, não tomando forma, pois a compreensão do ser monstruoso sem-

pre escapa de um entendimento completo e fechado, até porque o monstro desafia a ontologia, pois situa-se no limiar do tornar-se (Tese 7). Os monstros “são nossos filhos (...) e nos perguntam por que os criamos” (COHEN, 2000, p. 54-55), devolvendo-nos questionamentos existencialistas e de identificação.

A beleza de *Lilith's Awakening* desafia grande parte do que é mostrado nos filmes do gênero, especialmente nos anos 1980, remetendo ao minimalismo do terror clássico e provando que o horror “não precisa abrigar monstros gosmentos, adolescentes desagradáveis, sustos gratuitos, exibições sensacionalistas e efeitos nauseantes. Pode-se alimentar o medo com imagens vulgares ou sublimá-lo em imagens estilizadas” (NAZÁRIO, 1998, p. 296).

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Stephania. *O Despertar de Lilith: O monstro feminino no cinema contemporâneo de Monica Demes*. 2019. 103f. Dissertação (Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens). Belo Horizonte: CEFET-MG, 2019.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, Princeton University Press, 1949.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, v. 1, p. 995, 1990.
- COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- DE SÁ, Daniel Serravalle. “Walter Hugo Khouri e José Mojica Marins: Terror e Horror no Cinema Brasileiro” in *Vertigo: Vertentes do Gótico no Cinema*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- DONALD, James. “Cheios de si, cheios de medo: os cidadãos como ciborgues”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FEITO POR ELAS: Drops FpE #05 Monica Demes. Entrevistadora: Stephania Amaral. Entrevistada: Monica Demes. [S. l.]: Anticast, 10 dez. 2018. Podcast. Disponível em: <<http://anticast.com.br/2017/11/feitoporelas/drops-fpe-05-monica-demes/>>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- GIL, José. “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir – monstro”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- KOLTUV, Barbara Black. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*. Biblioteca Psicologia e Mito. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 2002.
- LILITH’S AWAKENING. Direção: Monica Demes. Produção: Monica Demes. Intérpretes: Sophia Woodward, Barbara Eugenia, Matthew Lloyd Wilcox, Sam Garles,

- Steve Kennevan, Eden West. Roteiro: Monica Demes. Ganesha Filmes, 2016.
(80 min), son., color.
- MILANEZ, Nilton. *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*. São Carlos: Claraluz, 2011.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.
- RADCLIFFE, Ann. "On the Supernatural in Poetry". *New Monthly Magazine*, Vol. 7, 1826.
- SAVERNINI, Erika. Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Editora UFMG, 2004.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- STOKER, Bram. *Drácula: vampiro da noite*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Trad. Norma Teles; J. Adolfo S. Gordo. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.