

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO OESTE DO PARÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
TECNOLÓGICA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
POÉTICAS DA LINGUAGEM E CULTURAS NA AMAZÔNIA**

CIBELE PIXININE BATISTA

**O FEMININO NA LITERATURA DE SHIRLEY
JACKSON: UMA ANÁLISE DE “THE HAUNTING OF HILL
HOUSE” (1959)**

Santarém/PA

2024

CIBELE PIXININE BATISTA

**O FEMININO NA LITERATURA DE SHIRLEY
JACKSON: UMA ANÁLISE DE “THE HAUNTING OF HILL
HOUSE” (1959)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
em Letras da Universidade Federal do Oeste do Pará
como requisito para obtenção do grau de Mestre em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Elder Koei Itikawa Tanaka

Santarém/PA

2024

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
Sistema Integrado de Bibliotecas – SIBI/UFOPA

B333f Batista, Cibele Pixinine
 O feminino na literatura de Shirley Jackson: uma análise de “The Haunting of Hill House” (1959)./ Cibele Pixinine Batista. - Santarém, 2024.
 99 p. : il.
 Inclui bibliografias.

Orientador: Elder Koei Itikawa Tanaka.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Oeste do Pará, Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação Tecnológica, Instituto de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. literatura de horror. 2. Gótico. 3. Feminino. 4. Shirley Jackson. I. Tanaka, Elder Koei Itikawa, *orient.* II. Título.

CDD: 23 ed. 813



Universidade Federal do Oeste do Pará
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ATA Nº 5

No primeiro dia do mês de março do ano de dois mil e vinte e quatro, às quinze horas, em formato remoto pelo Google Meet reuniram-se os membros da Banca Examinadora composta pelos professores Prof. Dr. Elder Koei Itikawa Tanaka (orientador e presidente), Profa. Dra. Fabiana de Lacerda Vilaço (membro externo) e Prof. Dr. Luiz Fernando de França (membro interno) a fim de argüirem a mestranda CIBELE PIXININE BATISTA, com a dissertação intitulada "O FEMININO NA LITERATURA DE SHIRLEY JACKSON: UMA ANÁLISE DE 'THE HAUNTING OF HILL HOUSE' (1959)". Aberta a sessão pelo presidente, coube a candidata, na forma regimental, expor o tema de sua dissertação, dentro do tempo regulamentar, em seguida a banca fez as arguições, a candidata respondeu e, após as deliberações na sessão secreta foi:

(x) Aprovada, fazendo jus ao título de Mestre em Letras.

() Reprovada.

Documento assinado digitalmente
gov.br FABIANA DE LACERDA VILACO
Data: 04/03/2024 15:16:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. FABIANA DE LACERDA VILAÇO, IFSP

Examinadora Externa à Instituição

Documento assinado digitalmente
gov.br LUIZ FERNANDO DE FRANCA
Data: 04/03/2024 12:03:03-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. LUIZ FERNANDO DE FRANCA, UFOPA

Examinador Interno

Documento assinado digitalmente
gov.br ELDER KOEI ITIKAWA TANAKA
Data: 04/03/2024 12:11:07-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. ELDER KOEI ITIKAWA TANAKA, UFOPA

Presidente

Documento assinado digitalmente
gov.br CIBELE PIXININE BATISTA
Data: 01/03/2024 19:21:13-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

CIBELE PIXININE BATISTA

Mestranda

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a minha família pelo apoio incondicional e por ter me ensinado valores fundamentais para o meu crescimento pessoal e profissional.

Ao meu orientador, Elder Koei Itikawa Tanaka, por abraçar a ideia desta pesquisa desde o início e ter contribuído ao longo de todo o processo de escrita com reflexões, indicações bibliográficas, conselhos e palavras de encorajamento.

Aos professores da banca de qualificação, Luiz Fernando de França e Fabiana de Lacerda Vilaço, por aceitarem o convite e disponibilizado seu tempo para uma leitura atenciosa do trabalho. Agradeço todas as recomendações que, sem dúvida, nortearam a continuidade da pesquisa e me deram ânimo para finalizá-la.

Aos colegas do Grupo de Estudos de Literatura e Cinema (GELIC) pela leitura e revisão generosas de parte deste trabalho e também pelas discussões calorosas sobre os mais variados filmes que me ajudaram a relaxar e rir em meio as tensões do mestrado.

Às minhas amigas — de dentro e de fora da UFOPA — que, sempre muito compreensivas, ouviram inúmeros desabaços e reclamações. Tenho o privilégio de estar cercada de mulheres incríveis e inteligentes.

À todas as professoras e professores que fizeram parte da minha vida como estudante, em especial, aqueles que me acompanharam na graduação e ao longo deste mestrado.

Por fim, estendo meus agradecimentos às mulheres que, assim como Shirley Jackson, empunharam suas canetas e batalharam para adentrar espaços que até então lhes eram negados, abrindo caminho para que nós hoje pudéssemos seguir o mesmo caminho.

Qual é a mulher que, surpresa e horrorizada pela balbúrdia fantástica de suas pulsões (já que a fizeram acreditar que uma mulher bem equilibrada, normal, é de uma calma... divina), não se acusou de ser monstruosa? Qual é a mulher que, sentindo agitar em si uma estranha vontade (de cantar, de escrever, de proferir, enfim, de pôr para fora coisas novas), não pensou estar doente? (Cixous, 2022, p. 2)

RESUMO

Esta dissertação propõe fazer uma reflexão sobre a obra da escritora norte-americana Shirley Jackson (1916 – 1965), tendo como foco de estudo e análise o romance *The Haunting of Hill House* (1959). Nosso objetivo é compreender como a literatura de Jackson configura questões de gênero e utiliza aspectos da literatura gótica, a partir de seu contexto de produção, a sociedade estadunidense dos anos 1950, década da publicação do livro. Para isso, buscamos identificar e examinar as temáticas relativas ao feminino figuradas no romance, com base em uma análise conjunta entre as estruturas narrativas, em especial as personagens femininas, o espaço narrativo e o enredo, e as condições de produção da obra. Nosso estudo está fundamentado em uma bibliografia que aborda autores como Antonio Candido (2006), cujo pensamento alicerça a análise integradora entre obra e meio social, Silvia Federici (2017) e Betty Friedan (1971) para tratar sobre a experiência feminina a partir de uma visão histórica, Fred Botting (2005) e Júlio França (2017) que se debruçam sobre o gótico, além de pesquisadores que se dedicam ao estudo do *female gothic* e da criação literária de Jackson. Por fim, concluímos que a autora consegue questionar, problematizar e apresentar momentos de alívio para as opressões e violências da sociedade patriarcal, mas não é capaz de concretizar em sua narrativa uma realidade na qual a protagonista esteja totalmente livre dessas amarras.

Palavras-chaves: literatura de horror; gótico; feminino; Shirley Jackson.

ABSTRACT

This dissertation proposes to reflect on the work of the American writer Shirley Jackson (1916 – 1965), focusing on the study and analysis of the novel *The Haunting of Hill House* (1959). Our objective is to understand how Jackson's literature configures gender issues and uses aspects of Gothic literature, based on its production context, the American society of the 1950s, the decade in which the book was published. To do this, we seek to identify and examine the themes related to the feminine figured in the novel, based on a joint analysis between the narrative structures, especially the female characters and the narrative space, and the production conditions of the work. Our study is based on a bibliography that addresses authors such as Antonio Candido (2006), whose thought supports the integrative analysis between work and the social environment, Silvia Federici (2017) and Betty Friedan (1971) to deal with the female experience from a historical vision, Fred Botting (2005) and Júlio França (2017) who focus on gothic, as well as researchers who dedicate themselves to the study of female gothic and Jackson's literary creation. Finally, we conclude that the author is able to question, problematize and present moments of relief for the oppression and violence of patriarchal society, but is not able to realize in her narrative a reality in which the protagonist is totally free from these constraints.

Keywords: horror literature; Gothic; feminine; Shirley Jackson.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. FEMINILIDADES MÚLTIPLAS	14
1.1 ELEANOR VANCE E O PADRÃO DE FEMINILIDADE	23
1.2 “UM PROBLEMA SEM NOME”: ELEANOR VANCE E A TENTATIVA DE FUGA DO PADRÃO DE FEMINILIDADE	36
1.3 AS OUTRAS MULHERES DE HILL HOUSE.....	46
1.3.1 THEODORA	47
1.3.2 SRA. DUDLEY	54
1.3.3. SRA. MONTAGUE	57
2. HILL HOUSE: UM ORGANISMO VIVO	60
2.1. LAR OU PRISÃO?.....	66
2.2 MATERNIDADE ASSOMBRADA.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	90
ANEXOS	94

INTRODUÇÃO

Eu tenho medo de uma palavra [...] mas sempre gostei de usar o medo, de pegá-lo e compreendê-lo e fazê-lo funcionar e consolidar uma situação em que eu tivesse medo e tomá-lo por inteiro e trabalhar a partir daí [...] eu me delicio naquilo que temo (Jackson, 1960 apud Franklin, 2016, p. 419, tradução nossa¹).

O trecho citado acima é de uma carta escrita por Shirley Jackson para uma amiga no ano de 1960. Na ocasião, Jackson se refere ao medo que sente ao ver que a sua obra poderia ser fonte de debates sobre sexualidade feminina². Contudo, a autora faz referência também a como ela usa desse mesmo sentimento para dar forma às suas narrativas e às suas personagens. Valer-se do medo como cerce de uma narrativa não é exclusividade de Shirley Jackson, ela faz parte de uma gama de escritores que empregam esse sentimento como combustível propulsor para explorar tudo aquilo que é reprimido pela sociedade: desejos inconscientes, violências, traumas e tensões sociais.

Para este trabalho, partimos do argumento de que a literatura de horror deve ser vista para além das categorias de entretenimento ou escapismo, legitimando assim o seu caráter social. Muitos críticos e pesquisadores, dentre eles Xavier Reyes (2016), apontam que o gênero do horror é um produto e uma composição de seu tempo sócio-histórico, sendo moldado a partir das mudanças e ansiedades de cada época. Ele nos permite, então, fantasiar, do ponto de vista da ficção, sobre medos reais do ser humano. A longevidade do gênero reside justamente nessa potencialidade, que garantiu que ele se consolidasse no século XVIII com a ascensão da ficção gótica, ganhasse forma e chamasse atenção da academia no século XX e dominasse a literatura e o cinema até hoje. De acordo com Reyes (2016):

O gênero [do horror] é mais que entretenimento frívolo, mais do que a soma de seus arrepios e emoções. Pode assumir um trabalho sério e pode – com mais sucesso do que o realismo social, limitado como é por exigências genéricas e de gostos específicos – permitir verdadeiras percepções sobre a

¹ Do original: “i am frightened by a word [...] but I have always loved to use fear, to take it and comprehend it and make it work and consolidate a situation where I was afraid and take it whole and work from there [...] I delight in what I fear”.

² Ao lançar o romance *We Have Always Lived in the Castle* (1962), o trabalho de Jackson começou a ser interpretado por muitos como uma obra lésbica, já que apresenta duas protagonistas femininas e foca na relação afetiva (sem caráter romântico) que ambas desenvolvem ao morarem isoladas em um casarão. De acordo com Ruth Franklin (2016), biógrafa da autora, Jackson se posicionou veementemente contra essa interpretação, pois não queria ser categorizada como uma escritora lésbica. Ainda para a biógrafa, o medo da lesbianidade significava, na verdade, o medo de algo que ela desejava: uma vida não definida pelo casamento com um homem.

natureza de assuntos tabus que, de outra forma, permaneceriam fora do âmbito do aceitável (Reyes, 2016, p. 14, tradução nossa³).

Adotamos lógica semelhante para refletir sobre a literatura de horror escrita por mulheres que, desde o romance gótico, já apresentava personagens femininas em destaque e traduzia insatisfações das mulheres com a estrutura patriarcal vigente (Moers, 1976; Wallace, Smith, 2009; Jakha, 2020). Alicja Jakha (2020) enuncia que as escritoras góticas se libertavam dos rígidos papéis sociais e identidades que lhes eram impostos através da literatura, criando uma incomum combinação entre o estranho e o familiar:

A combinação de estranheza e familiaridade encontradas na ficção gótica servem como um meio de expressar medos e protestos reprimidos. A criação de tal gênero deu às mulheres a chance de falar sobre a sua situação como outsiders de uma sociedade dominada por homens (Jakha, 2020, p. 192, tradução nossa⁴).

Assim, este trabalho propõe fazer uma reflexão sobre a obra da escritora norte-americana Shirley Jackson (1916 – 1965), tendo como foco de estudo a obra *The Haunting of Hill House* (1959)⁵. Nosso objetivo é compreender como o romance de Jackson configura questões de gênero e utiliza aspectos da literatura gótica a partir de seu contexto de produção, ou seja, a sociedade estadunidense da década de 1950. Para isso, buscamos identificar e examinar as temáticas relativas ao feminino figuradas no romance, com base em uma análise conjunta entre as estruturas narrativas, em especial as personagens femininas, o espaço narrativo e o enredo, e as condições de produção da obra.

A prolífica criação literária de Shirley Jackson é composta por centenas de contos e artigos publicados em revistas e jornais como o *The New Yorker*, além de dois livros de não-ficção e seis romances, dentre eles *The Haunting of Hill House*. Ao longo dos seus 48 anos de vida, Jackson conciliou a rotina de escritora — bem-sucedida financeiramente e reconhecida entre os pares — com a de mãe e dona-de-casa, circulando tanto em ambientes academicistas e literários, quanto em espaços domésticos. A tradição de críticos e pesquisadores que se

³ Do original: “the genre is more than frivolous entertainment, more than the sum of its chills and thrills. It can take on serious work and may – more successfully than social realism, constrained as it is by specific generic and taste demands – allow for veritable insights into the nature of taboo areas that otherwise remain outside the remit of the acceptable”.

⁴ Do original: “The combination of strangeness and familiarity found in Gothic fiction serves as a means to express repressed fears and protests. Creating such a genre gave women a chance to speak out about their situation as outsiders to the society dominated by males”.

⁵ Neste trabalho, utilizamos duas edições da obra, uma em inglês, idioma original, e outra traduzida para o português. As citações utilizadas ao longo do trabalho foram selecionadas da edição em português e o texto original foi referenciado nas notas de rodapé.

debruçam sobre o seu trabalho comumente apontam que a histórica relação entre as mulheres e o ambiente doméstico era um dos subtextos mais abordados por Jackson (Dowey, 2014; Anderson, 2016).

O objeto de análise deste trabalho foi publicado em 1959, ao fim de uma década marcada por drásticas mudanças políticas, sociais e culturais na sociedade norte-americana. *The Haunting of Hill House* é o penúltimo romance escrito por Shirley Jackson e, sem dúvida, um dos seus maiores sucessos, tendo vendido muito mais do que os livros anteriores — cerca de 12 mil cópias nos primeiros seis meses —, angariado premiações literárias e tendo seus direitos vendidos para a gravação de um filme lançado apenas quatro anos depois⁶. Até hoje, o livro é citado por escritores contemporâneos como Stephen King (1947 -) como uma das melhores histórias de horror já criadas e com um dos melhores parágrafos iniciais. *The Haunting of Hill House* é considerada também a obra de Jackson com maior influência gótica, por isso, estudada dentro do campo da literatura de horror.

Nossa análise está sendo realizada também a partir da perspectiva trabalhada por Antonio Candido, a crítica integradora, e levando em conta o enfoque feminista que nos permite questionar vários aspectos como, por exemplo, as construções sociais patriarcais estruturantes das narrativas literárias. Candido (2006) demonstra que a realidade do mundo é um componente da estrutura literária. Nas mãos do escritor, os materiais não literários como, por exemplo, o social, o político e o histórico se materializam em aspectos estruturais e estéticos da narrativa. A partir dessas proposições, ele defende que a análise da obra seja feita levando em conta o seu contexto e condicionamento social, porém, eles devem ser entendidos como constituintes de sua estrutura.

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo (Candido, 2006, p. 04).

Ademais, o autor compreende esses elementos externos como constituintes da narrativa: “o *externo* (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (Candido, 2006, p. 04, grifos do autor).

⁶ Em 1963, foi lançado o filme *The Haunting*, dirigido pelo premiado diretor Robert Wise (1914 – 2005). Shirley Jackson não acompanhou a gravação do longa, mas se reuniu com o diretor e o roteirista para discutir a sua visão do filme, sendo creditada como uma das roteiristas. Quatro décadas depois, em 1999, foi lançado um remake de mesmo nome. Mais recentemente, em 2018, a obra retornou ao audiovisual através de uma minissérie chamada *The Haunting of Hill House*, dirigida por Mike Flanagan (1978 -) e lançada na plataforma de streaming Netflix.

Desta forma, organizamos o trabalho em dois capítulos que, a partir de uma leitura atenta e crítica do enredo, focam respectivamente nas personagens femininas e no espaço narrativo da obra. Buscamos ter em mente o argumento de Candido quanto à integração existente entre elementos narrativos e contexto social, bem como a importância de a obra ser analisada como um todo. Porém, por fins metodológicos, as personagens e o espaço guiaram a análise da obra e foram os elementos destacados durante a exploração do enredo. Não deixamos de lado os outros elementos, entretanto, eles são usados apenas de forma a complementar a análise das personagens e do espaço da obra. Nos primeiros dois tópicos do capítulo *Feminilidades Múltiplas*, identificamos os principais atributos da complexa e, por vezes, contraditória identidade da protagonista Eleanor Vance. Já no último tópico, nossa atenção se voltou para as personagens femininas secundárias do romance — Theodora, Sra. Dudley e Sra. Montague — a fim de compreender como elas se relacionam com a protagonista e apresentam ao leitor perspectivas femininas diferentes. Para este capítulo, utilizamos as formulações de Silvia Federici (2017) e Betty Friedan (1971) para tratar sobre a experiência feminina a partir de uma visão histórica. Federici discute sobre a consolidação de um ideal de feminilidade a partir do fortalecimento do sistema capitalista. Já Friedan versa sobre a concepção e os efeitos da figura da dona-de-casa americana tão em voga na década de 1950. Abordamos também os trabalhos de pesquisadores que se debruçam sobre a literatura de Shirley Jackson como, por exemplo, Dara Downey (2014), Laura Fernández (2021), dentre outros.

O segundo capítulo, denominado *Hill House: Um organismo vivo*, se concentrou no estudo e análise do espaço narrativo da obra, isto posto, a Casa da Colina. Nossa escolha se deu em consonância com a opção feita pela própria autora que, ao iniciar a obra com a descrição da casa, evidencia a importância que o espaço terá para a narrativa que se desenrola majoritariamente em apenas um cenário. Abordamos aspectos da construção do espaço como, por exemplo, o uso de elementos verossímeis combinados a elementos fantásticos, bem como a caracterização humana dada à casa. Buscamos investigar também quais características foram herdadas da literatura gótica e como Shirley Jackson reinventou e acrescentou novas perspectivas a figura da casa mal-assombrada. Por fim, nos dois tópicos do capítulo examinamos como a imagem da casa é utilizada para reforçar a sensação de isolamento e confinamento de muitas mulheres na sociedade patriarcal, além de retratar as ambivalências da experiência materna. Para isso, utilizamos o trabalho de Júlio França (2017), Dale Bailey (1999) e Fred Botting (2005) para tratar sobre as propriedades da literatura gótica. Citamos também os discursos de Melaine Anderson (2016), Claire Kahane (1985), Roberta Rubenstein (1996),

dentre outros, para discorrer sobre a abordagem realizada por Shirley Jackson na temática do feminino e da maternidade.

1. FEMINILIDADES MÚLTIPLAS

Ao direcionarmos o olhar para o trabalho de Shirley Jackson, um dos aspectos que mais chama nossa atenção é a construção das personagens femininas. Nota-se nesse processo que a autora transpõe narrativas sociais de sua época para o plano ficcional, em especial, quando se trata da experiência de mulheres brancas, norte-americanas e de classe média. Este recorte surge ao levarmos em conta a biografia da escritora e a caracterização da maioria de suas protagonistas, que são inseridas em contextos, como veremos a seguir, típicos da branquitude feminina da época.

A década de 1950, nos Estados Unidos, é considerada um período de grande disputa cultural e ideológica. O fim da Segunda Guerra Mundial consolidou o país como uma grande potência econômica e militar. Se por um lado isso resultou em prosperidade financeira e em uma ideologia patriota e unificada, por outro, aumentou ainda mais o abismo existente entre a classe burguesa branca e as minorias. Em *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*, Leandro Karnal *et. al.* (2007) aponta que os níveis de distribuição de renda permaneceram desiguais e um quinto das famílias americanas vivia abaixo do nível de pobreza oficial estabelecido pelo governo.

Na superfície estavam os frutos do desenvolvimento econômico: renda familiar crescente, baixas taxas de desemprego e inflação, acesso a bens de consumo. Contudo, nem todos compartilhavam desse cenário. Para manter uma economia em crescimento ativo, todas as políticas nacionais e internacionais se voltaram em benefício das alianças entre o governo, empresas e forças militares. Concessões à classe trabalhadora e reformas sociais foram deixadas de lado, o que atingiu diretamente grupos minoritários como indígenas, idosos e as populações afro-americana e latino-americana. Em suma, as maravilhas da vida suburbana americana eram desfrutadas por poucos (Karnal *et. al.*, 2007).

Outra contradição aparece a nível cultural e social dos Estados Unidos da década de 1950. Ainda segundo Karnal, havia uma cultura de conformidade social e uma campanha contra a subversão em todos os aspectos da vida social, guiadas pela “caça aos vermelhos”⁷. A indústria cultural reforçava atitudes a favor do capitalismo norte-americano e do consumo, bem como glorificava o modelo da família nuclear e o *american way of life*. Foi nesse período que

⁷ Nos anos 50, em meio à Guerra Fria, os Estados Unidos iniciaram uma verdadeira perseguição contra o chamado perigo vermelho. Qualquer opinião pró-União Soviética ou simpatia ao comunismo era investigada pelas autoridades. Essa caça aos comunistas foi chamada de onda do medo vermelho ou Era McCarthy (macartismo), em referência ao senador Joseph McCarthy, um dos grandes promotores dessa política (Karnal *et. al.*, 2007).

as mulheres burguesas se viram mais uma vez confinadas ideologicamente ao papel de mães, esposas e donas de casa. Durante a guerra, muitas haviam ocupado os cargos deixados pelos homens, porém, com o fim do conflito, houve um movimento de tentativa de expurgo das mulheres do mercado de trabalho. Aquelas que continuaram, passaram a exercer cargos mal remunerados e considerados adequados para o seu sexo:

Mesmo no final do expurgo, havia mais mulheres trabalhando do que antes da guerra e, em 1952, havia mais de dois milhões de esposas trabalhando do que no auge da produção durante a guerra. Os empregos disponíveis para essas mulheres, no entanto, careciam da remuneração e dos desafios que haviam tornado o trabalho em tempo de guerra tão satisfatório. Isso encorajava as mulheres a se definirem em termos de casa e família, mesmo quando estavam trabalhando (Coontz, 2000, p. 53, tradução nossa)⁸.

A ascensão iminente do ideal da família nuclear burguesa também contribuiu para esse cenário. Homens e mulheres foram incentivados a firmar as suas identidades em torno de crenças e papéis parentais e familiares: o pai que trabalha e a mãe que cuida da casa. Essa tendência foi ainda mais reforçada pela mídia através, por exemplo, do cinema e da publicidade (Karnal *et. al.*, 2007; Coontz, 2000). Contudo, para além da propaganda oficial, a realidade era muito mais complexa e diversa, já que nem todas as famílias norte-americanas compartilhavam do mesmo poder de compra ou do mesmo formato:

Essas minorias foram quase totalmente excluídas dos ganhos e privilégios concedidos às famílias brancas de classe média. O papel de dona de casa June Cleaver ou Donna Stone⁹ não estava disponível para mais de 40% das mulheres negras com filhos pequenos que trabalhavam fora de casa. 25% dessas mulheres chefiavam suas próprias famílias, mas mesmo as minorias que se conformavam com a forma familiar dominante enfrentavam condições bastante diferentes aqueles retratados na televisão (Coontz, 2000, p. 51-52, tradução nossa)¹⁰.

⁸ Do original: “Even at the end of the purge, there were more women working than before the war, and by 1952 there were two million more wives at work than at the peak of wartime production. The jobs available to these women, however, lacked the pay and the challenges that had made wartime work so satisfying, encouraging women to define themselves in terms of home and family even when they were working”.

⁹ June Cleaver e Donna Stone são personagens das sitcoms *Leave It to Beaver* e *The Donna Reed Show* respectivamente. Esses programas eram muito famosos na década de 1950 e evocam a figura da dona de casa suburbana.

¹⁰ Do original: “These minorities were almost entirely excluded from the gains and privileges accorded white middle-class families. The June Cleaver or Donna Stone homemaker role was not available to the more than 40 percent of black women with small children who worked outside the home. Twenty-five percent of these women headed their own households, but even minorities who conformed to the dominant family form faced conditions quite unlike those portrayed on television”.

Da mesma forma, os anos de 1950 também testemunharam um sentimento coletivo de insatisfação¹¹, o aumento da taxa de divórcios e o uso crescente de contraceptivos. Além disso, ativistas e sindicalistas começaram a se fortalecer e, aproveitando cada brecha que o próprio sistema proporcionava, cresciam em importância e em número. Esses indivíduos de vozes dissonantes galgaram seu espaço e foram fundamentais para a construção de movimentos sociais que pautavam os direitos civis (Karnal *et. al.*, 2007).

Todas essas mudanças provocariam novas atitudes e ideias sobre o papel das mulheres na visão das próprias mulheres, do governo e dos homens, construindo as fundações do movimento feminista e dos avanços legislativos que se materializariam dos anos 1970 e 1980 (Karnal *et. al.*, 2007, p. 232).

As contradições e as transformações sociais e políticas dessa década também ressoavam na vida privada da própria Shirley Jackson. Nascida em uma família de classe média-alta, ela cresceu em um subúrbio rico de São Francisco, no estado da Califórnia. Segundo Ruth Franklin (2016), biógrafa da autora, seus pais se encaixavam perfeitamente no reduto da elite, sendo “socialmente conservadores, xenofóbicos e abertamente racistas” (Franklin, 2016, p. 32, tradução nossa¹²). Desde jovem, contudo, Jackson não se encaixava nesse cenário de privilégios e, movida também pela má relação com a mãe, buscou seguir outros caminhos. Ao iniciar os estudos na Universidade de Syracuse, começou a publicar pequenos textos em revistas do campus e, aos poucos, foi sendo elogiada pela sua escrita. Foi ali também que conheceu Stanley Hyman, veterano da universidade, de família judia e de classe trabalhadora, que viria a se tornar seu marido (relacionamento que por muito tempo foi condenado por seus pais devido à religião e a classe do jovem).

Apesar de o casal ter sido investigado, décadas depois, por suspeita de serem simpatizantes do comunismo, os anos na faculdade seriam os mais políticos da vida de Jackson, já que ela criou junto com Stanley a revista *Spectre*, que trazia diversos comentários críticos sobre as normas do campus. Na primeira edição, por exemplo, eles criticaram o antissemitismo presente na instituição; já na terceira edição, a crítica focou na política de segregação adotada pela universidade para separar estudantes negros e brancos. Apesar disso, diferente do futuro marido, Shirley Jackson frequentou apenas algumas reuniões da *Young Communist League* e nunca se filiou ao partido. Segundo apontam as pesquisas feitas por Ruth Franklin, Jackson escreveu em uma carta que política a interessava “menos do que sânscrito” (Jackson,

¹¹ Sentimento ao qual Betty Friedan, em *A Mística Feminina* (1963), denominou de “um problema sem nome”. Ver tópico 2.2 deste trabalho.

¹² Texto original: “socially conservative, xenophobic, and openly racist”.

1938 apud Franklin, 2016, p. 102, tradução nossa¹³), demonstrando o seu desinteresse pela área. Mesmo assim, é inegável que muitos de suas obras permitem uma leitura política, pois contêm críticas sociais implícitas ou até explícitas nos textos, principalmente, no que tange às questões de gênero e sexualidade. Ainda assim, com lógica semelhante, ela nunca se identificou como feminista, mas seu trabalho é comumente estudado através dessa lente. Sobre isso, Franklin corrobora:

O fato de suas obras serem dominadas por mulheres não as torna necessariamente feministas, termo com o qual Jackson não se identificou. Ainda assim, a maneira como ela retrata alguns das atitudes das personagens antecipam de forma impressionante o movimento que estaria por vir (Franklin, 206, p. 208, tradução nossa¹⁴).

Desta forma, podemos afirmar que Shirley Jackson traduzia as tensões e conflitos de seu momento histórico em sua própria vida e obra. Em muitos de seus textos, percebe-se, por exemplo, a existência de personagens conflitantes que ora reproduzem comportamentos conservadores, ora almejam por mais transgressão e liberdade. Do mesmo modo, nota-se também a presença de personagens femininas opostas que parecem representar a diversidade de comportamento e pensamento dos Estados Unidos da década de 1950.

Tomemos como exemplo o romance de Jackson, *Hangsaman*, lançado em 1951. Na obra, a jovem Natalie Waite, recém ingressa na universidade, vivencia um período de difícil adaptação à nova vida. Ela deixa para trás um lar extremamente conservador e tradicional, liderado pelas figuras de seu pai, um homem intelectual e controlador, e da mãe, uma mulher insatisfeita e decepcionada com a vida. Ao mesmo tempo, em que Natalie quer distanciar da família e da mãe, ela também parece não se encaixar no ambiente universitário e no estilo de vida de suas novas colegas. Ela inicia os estudos com o desejo de ser escritora, mas é constantemente “podada” pelas intervenções de seu pai e não recebe nenhum apoio de seus professores. Logo percebe que o ambiente universitário não forma mulheres para o mercado de trabalho, mas sim para o casamento. Assim, sozinha e perdida, a jovem é moldada pela vida de outras mulheres que, como ela, já vivenciaram abusos e invisibilidades.

Podemos arguir que Natalie representa muito bem as jovens mulheres dos anos de 1950 que nasceram em famílias de classe média alta e cresceram imersas em uma ideologia

¹³ Texto original: “less than does sanskrit”.

¹⁴ Texto original: “The fact that these works are dominated by women does not necessarily make them feminist, a term with which Jackson did not identify. Still, the way she portrays certain of her characters’ attitudes strikingly anticipates the movement to come”.

conservadora, porém, em consonância às transformações sociais ao seu redor, parecem almejar caminhos opostos àqueles seguidos por suas mães. Da mesma forma, ao longo do romance, notamos a presença de personagens femininas com personalidades e históricos completamente diferentes. Além da protagonista, a narrativa desenvolve também a figura da mãe *socialite*, das colegas de turma sexualmente ativas e desinibidas e da jovem recém-casada e já insatisfeita com o relacionamento.

Assim como em *Hangsaman*, o objeto de análise deste trabalho, *The Haunting of Hill House*, também explora algumas contradições e fragmentações próprias do seu contexto de produção que são transpostas para o texto e auxiliam na composição das personagens femininas. Lançada em 1961, a obra acompanha a jovem Eleanor Vance, que, ao lado do Dr. Montague, Luke Sanderson e Theodora, fica hospedada na Casa da Colina (*Hill House*). No início do primeiro capítulo, é possível observar a predominância da descrição, feita por um narrador em terceira pessoa, tanto do ambiente quanto dos personagens. Após caracterizar a Casa da Colina, o narrador apresenta o grupo de personagens principais, relatando acontecimentos do passado e as principais características de cada um.

Eleanor é a segunda personagem a ser introduzida, logo após o Dr. Montague e seguida de Theodora. Sabemos que ela tem 32 anos e ainda não é casada, nem tem filhos. Fica claro que a personagem nutre um forte sentimento de ódio e rancor reprimidos especialmente contra a mãe, mas que também se estende à irmã, à sobrinha e ao cunhado. Esse ressentimento tem origem nos onze anos que Eleanor dedicou ao cuidado da saúde da mãe, o que teria lhe impedido de viver uma vida plena e independente. Nas palavras do narrador,

[Eleanor] não conseguia se lembrar de nenhum momento de felicidade genuína em sua vida adulta; os anos com a mãe haviam sido erigidos com zelo em torno de pequenas culpas e pequenas repreensões, cansaço constante e desespero interminável. Sem nunca querer se tornar reservada ou tímida, havia passado tanto tempo sozinha, sem ninguém para amar, que era complicado para ela falar, até mesmo casualmente, com outra pessoa sem acanhamento e uma incapacidade desastrada de achar palavras (Jackson, 2021, p. 9)¹⁵.

Não temos acesso a descrições da aparência física de Eleanor, somente a traços de sua personalidade. Mais uma vez, devido ao seu passado de cuidadora, ela é apresentada como uma jovem tímida e reservada, que não é capaz de se expressar ou socializar com desembaraço.

¹⁵ Do original: “She could not remember ever being truly happy in her adult life; her years with her mother had been built up devotedly around small guilts and small reproaches, constant weariness, and unending despair. Without ever wanting to become reserved and shy, she had spent so long alone, with no one to love, that it was difficult for her to talk, even casually, to another person without self-consciousness and an awkward inability to find words” (Jackson, 2019, p. 4-5).

Sabemos também que, por trás de todo o ressentimento, existe a crença de que um dia ela conseguiria fugir daquela realidade: “Cuidando da mãe, carregando uma senhora irritada da cadeira para a cama, arrumando bandejinhas de sopa e mingau de aveia, reunindo coragem para enfrentar a roupa imunda, Eleanor se agarrara à crença de que um dia algo aconteceria” (Jackson, 2021, p. 10)¹⁶. Aliás, é essa convicção que faz com que a jovem aceite o convite de um desconhecido para ir a um destino igualmente estranho. A irmã e o cunhado se mostram desconfiados da proposta e das intenções do Dr. Montague, mas Eleanor “não tinha essas ideias, ou, tendo-as, não sentia medo. Eleanor, em suma, teria ido para qualquer lugar” (Jackson, 2021, p. 10)¹⁷.

Além disso, somos apresentados brevemente à infância de Eleanor e, assim, descobrimos o motivo dela ter sido chamada para a Casa da Colina. Aos doze anos, ela e a irmã testemunharam um fenômeno aparentemente sobrenatural: uma chuva de pedras.

[...] cascatas de pedras caíram na casa delas, sem nenhum aviso prévio ou sinal de propósito ou razão, caindo dos tetos, rolando sonoramente paredes abaixo, quebrando janelas e criando um batuque enlouquecedor no telhado. As pedras continuaram de modo intermitente por três dias, durante os quais Eleanor e a irmã se irritaram menos com as pedras do que com os vizinhos e turistas que se reuniam todos os dias diante da porta da frente, e da insistência cega, histérica da mãe de que tudo aquilo se devia às pessoas maliciosas e maledicentes do quarteirão que guardavam rancor dela desde que fora para lá (Jackson, 2021, p. 9-10)¹⁸.

O evento é lembrado pelo narrador, que comenta que nem mesmo as duas irmãs lembram mais do ocorrido. Ele nos garante que tal fenômeno durou três dias e ocorreu apenas na casa da família. Afirma ainda que, na época, uma imaginou que a outra havia causado o problema. Apesar de dizer que a chuva surgiu “sem nenhum aviso prévio ou sinal de propósito ou razão” (Jackson, 2021, p. 9)¹⁹, algumas linhas antes o narrador destaca que “não fazia nem

¹⁶ Do original: “Caring for her mother, lifting a cross old lady from her chair to her bed, setting out endless little trays of soup and oatmeal, steeling herself to the filthy laundry, Eleanor had held fast to the belief that someday something would happen” (Jackson, 2019, p. 25).

¹⁷ Do original: “Eleanor had no such ideas, or, having them, was not afraid. Eleanor, in short, would have gone anywhere” (Jackson, 2019, p.25).

¹⁸ Texto original: “[...] showers of stones had fallen on their house, without any warning or any indication of purpose or reason, dropping from the ceilings, rolling loudly down the walls, breaking windows and pattering maddeningly on the roof. The stones continued intermittently for three days, during which time Eleanor and her sister were less unnerved by the stones than by the neighbors and sightseers who gathered daily outside the front door, and by their mother’s blind, hysterical insistence that all of this was due to malicious, backbiting people on the block who had had it in for her ever since she came” (Jackson, 2019, p. 25).

¹⁹ Texto original: “without any warning or any indication of purpose or reason” (Jackson, 2019, p. 25).

um mês que o pai delas havia morrido” (Jackson, 2021, p.9)²⁰, o que parece sugerir uma relação de causa e consequência entre os dois acontecimentos.

A partir dessa caracterização inicial e levando em consideração o desenrolar da obra, Eleanor se configura como a protagonista, ou seja, como o foco principal da narrativa. Segundo a crítica literária Beth Brait, o protagonista é a personagem que ganha o primeiro plano da narrativa e, por ser quem centraliza a ação, é, portanto, quem “recebe a tinta emocional mais viva e mais marcada numa narrativa” (Brait, 1985, p.89).

Eleanor também pode ser categorizada como uma personagem esférica (ou redonda) — conceito defendido por E. M. Forster (1949 apud Candido, 2014) — pois apresenta uma variedade de características, em especial, de ordem psicológica e moral. Ainda segundo o autor, a imprevisibilidade é outro critério para essa classificação. As personagens esféricas apresentam comportamentos muitas vezes inesperados, devido às suas personalidades elaboradas:

A prova de uma personagem esférica é a sua capacidade de nos surpreender de maneira convincente. Se nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana com pretensão a esférica. Ela traz em si a imprevisibilidade da vida, — traz a vida dentro das páginas de um livro (Foster, 1949 apud Candido, 2014, p. 63).

Na prática, notamos isso, por exemplo, em algumas das ações de Eleanor ao longo da história. Logo no início, ela se opõe à opinião da família e aceita o convite do Dr. Montague, fugindo em um carro roubado para a Casa da Colina. Toda a situação parece não combinar muito com a personalidade passiva e permissiva da personagem, entretanto, isso demonstra o começo do seu processo de evolução.

Ademais, o próprio relacionamento de Eleanor com a Casa da Colina muda drasticamente com o desenrolar da narrativa. No começo, temos ciência que a personagem sente repulsa pelo local. Ao visualizar a casa pela primeira vez, este é o seu pensamento instintivo: “A casa era repugnante. Estremeceu e pensou, as palavras vindo livremente à sua mente, a Casa da Colina é repugnante, é doente; vai correndo embora daqui” (Jackson, 2021, p. 29)²¹. Já após a primeira noite de sono na casa, ela então avalia: “É charmosa, Eleanor pensou, surpresa consigo mesma; se perguntou se seria a primeira pessoa a achar a Casa da Colina charmosa e

²⁰ Texto original: “their father had been dead for not quite a month” (Jackson, 2019, p. 25).

²¹ Texto original: “The house was vile. She shivered and thought, the words coming freely into her mind, Hill House is vile, it is diseased; get away from here at once” (Jackson, 2019, p. 42).

em seguida pensou, arrepiada: Ou *todos* acham isso, na *primeira* manhã?” (Jackson, 2021, p. 77, grifos da autora)²².

Portanto, é possível notar transformações no comportamento e ações de Eleanor que, como uma personagem esférica, surpreendem o leitor. Ao longo da narrativa, ela adquire novas experiências, muda de opinião, cria laços sociais e amadurece. Tudo isso resulta em mudanças na sua personalidade.

Ainda quanto à hierarquização, Eleanor também desponta como a personagem principal, a partir do ponto de vista defendido pelo crítico literário Philippe Hamon (1972, apud Reuter, 2002, p. 42), que propõe um modelo de hierarquização em relação ao “fazer” e ao “ser” da personagem. O autor delimita seis categorias: qualificação diferencial, funcionalidade diferencial, distribuição diferencial, autonomia diferencial, pré-designação convencional e comentário explícito. Em mais de um desses pontos de análise, Eleanor é claramente hierarquizada como protagonista. Ela recebe mais atenção quanto à designação de atributos e suas relações são mais percebidas se comparado às outras personagens (qualificação diferencial). Exerce também papel fundamental na ação, aparecendo constantemente ao longo da obra e articulando com os demais personagens (funcionalidade, distribuição e autonomia diferencial).

Outra categoria na qual Eleanor Vance se encaixa é a de heroína do romance gótico. Ao cunhar o termo *female gothic*²³, Ellen Moers (1976) postulou como uma das suas principais características a presença de uma jovem protagonista feminina que é, ao mesmo tempo, a vítima perseguida e a heroína corajosa da história. Essa ideia segue o modelo básico proposto por Ann Radcliffe (1764 – 1823), considerada a precursora do gênero graças ao romance *The Mysteries of Udolpho* (1794)²⁴. Nele, a autora centra a narrativa em uma jovem mulher que se vê obrigada a deixar a segurança do lar para explorar novos cenários, porém, permanece presa a uma estrutura patriarcal e ao final retorna para a sua realidade inicial. Moers defende que foi

²² Texto original: “It’s charming, Eleanor thought, surprised at herself; she wondered if she was the first person ever to find Hill House charming and then thought, chilled, Or do they *all* think so, the *first* morning?” (Jackson, 2019, p. 83-84).

²³ Para a autora, *female gothic* corresponde ao “trabalho que as escritoras fizeram no modo literário que, desde o século XVIII, chamamos de gótico” (Moers, 1976, p. 90, tradução nossa). Ao evidenciar a relação entre as mulheres e esse o gênero literário, Moers inspirou outros pesquisadores que começaram a enxergar o *female gothic* como uma expressão literária politicamente subversiva, capaz de articular os questionamentos e críticas das mulheres perante uma sociedade com estruturas patriarcais (Wallace; Smith, 2009).

²⁴ Ellen Moers descreve dois modelos básicos para o *female gothic*. Além do estabelecido por Ann Radcliffe, a autora também destaca aquele apresentado por Mary Shelley em *Frankenstein* (1818). Nele, não há a presença de uma protagonista feminina, mas sim a releitura do mito do nascimento.

Radcliffe que possibilitou, pela primeira vez, que garotas se enxergassem como protagonistas e pudessem “aproveitar todas as aventuras e alarmes que os heróis masculinos já vivenciavam há muito tempo, longe de casa, na ficção” (Moers, 1976, p. 12, tradução nossa)²⁵.

Ainda segundo a autora, era usual que as heroínas do gótico fossem *travelling women*, ou seja, mulheres que viviam jornadas, seja no nível interno (em castelos ou outros locais enclausurantes) ou no nível externo (viagem para terras exóticas e lugares distantes). Como acontece com Eleanor, ambos os cenários costumavam se misturar em muitas obras. Em *The Haunting of Hill House*, a protagonista recebe um chamado (a carta do Dr. Montague) que a leva a deixar a família para trás e embarcar rumo a um lugar misterioso e distante, a Casa da Colina. Ao chegar na residência, a sua jornada passa a ocorrer entre quatro paredes e também dentro de sua própria mente.

Aliás, tomar medidas extremas em prol da tão sonhada liberdade é outra característica das heroínas da ficção gótica que se encaixa na trajetória de Eleanor. Essas personagens são sempre representadas enfrentando conflitos como luto, problemas mentais, abusos e dificuldade nas relações familiares. Para superar isso, precisam tomar medidas radicais (Jagar, 2017; Sluis, 2014). No caso de Eleanor: roubar o carro da irmã e, ao final do livro, se suicidar, podem ser apontados como exemplos desses atos.

Outras características de heroínas do gótico que também coincidem com a construção da personagem de Eleanor são: a forte relação entre a protagonista e o ambiente em que se encontra, bem como a sensação de aprisionamento oriunda de espaços domésticos fechados (Dowey, 2014).

Desta forma, nas próximas seções deste capítulo, iremos analisar a construção da protagonista Eleanor Vance, buscando identificar quais características Shirley Jackson reuniu para a composição da complexa e, por vezes, contraditória identidade da personagem, e quais estereótipos são reforçados e/ou subvertidos pela autora nesse processo. Assinalamos de antemão que Jackson elaborou um caminho não linear de evolução para a personagem que tenta superar a sua condição prévia de subjugação e conformidade, a fim de alcançar um estado de maior transgressão. Além disso, iremos explorar as personagens femininas secundárias de *The Haunting of Hill House*, para compreender como elas se relacionam com a protagonista e retratam perspectivas femininas diferentes.

²⁵ Do original: “enjoy all the adventures and alarms that masculine heroes had long experienced, far from home, in fiction” (Moers, 1976, p. 12).

1.1 ELEANOR VANCE E O PADRÃO DE FEMINILIDADE

Nos primeiros capítulos de *The Haunting of Hill House*, a visão que temos de Eleanor Vance é a de uma mulher que performou o papel de cuidadora e buscou cumprir a vontade de sua família a todo custo. Sabemos que ela cuidou por onze anos da mãe doente e isso fez com que a jovem anulasse a sua vida e os seus desejos. Mesmo não tendo filhos ou sendo casada, podemos arguir que Eleanor desempenhou um ideal de feminilidade baseado no cuidado e na vida doméstica. Esse comportamento de Eleanor não é particular da personagem, pelo contrário, dialoga com o ideal de feminilidade padrão consolidado em meados do século XVIII.

Segundo a filósofa contemporânea e feminista marxista Silvia Federici (2017), em *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*, a crise populacional da Europa nos séculos XVI e XVII provocou uma preocupação cada vez maior com o crescimento da população, o que, por sua vez, gerou políticas estatais para controle dos corpos e da reprodução feminina. A fim de restaurar a proporção populacional, de acordo com a autora, o Estado lançou uma verdadeira guerra contra as mulheres, que se manifestou por meio da caça às bruxas, do rearranjo do que era considerado crime reprodutivo, da desvalorização do trabalho feminino e, por fim, da redefinição da feminilidade.

O resultado destas políticas, que duraram duzentos anos (as mulheres continuavam sendo executadas na Europa por infanticídio no final do século XVIII), foi a escravização das mulheres à procriação. Enquanto na Idade Média elas podiam usar métodos contraceptivos e haviam exercido um controle indiscutível sobre o parto, a partir de agora seus úteros se transformaram em território político, controlados pelos homens e pelo Estado: a procriação foi colocada diretamente a serviço da acumulação capitalista (Federici, 2017, p. 178).

Se antes desse período a imagem da mulher, em sua maioria, estava associada à corrupção carnal, à devassidão e à rebeldia (vide como exemplo o imaginário cristão povoado de mulheres como Eva e a própria caça às bruxas que via a mulher como um ser demoníaco²⁶), esses aspectos cederam lugar a um novo perfil feminino: “Agora, as mulheres eram retratadas como seres passivos, assexuados, mais obedientes e morais que os homens, capazes de exercer uma influência positiva sobre eles. Até mesmo sua irracionalidade podia ser valorizada” (Federici, 2017, p. 205).

²⁶ Na Idade Média, existia também outro modelo de feminilidade que se contrapunha aos citados no texto, o da Virgem Maria. Contudo, esse ideal era considerado impossível de ser alcançado pelas mulheres comuns (Nunes, 2000).

Assim, houve uma virada no cânone cultural, pautada por uma nova diferenciação e divisão sexual dos espaços e do trabalho, que foi fundamental para o fortalecimento do capitalismo. Para as mulheres, foram relegados o espaço doméstico e privado, e a função de reprodução, maternidade e cuidado.

Essas mudanças históricas – que tiveram um auge no século XIX com a criação da figura da dona de casa em tempo integral – redefiniram a posição das mulheres na sociedade e com relação aos homens. A divisão sexual do trabalho que emergiu daí não apenas sujeitou as mulheres ao trabalho reprodutivo, mas também aumentou sua dependência, permitindo que o Estado e os empregadores usassem o salário masculino como instrumento para comandar o trabalho das mulheres (Federici, 2017, p. 146).

Já a historiadora Gerda Lerner (2019) defende que, mesmo nos estados primitivos e anteriores à criação da propriedade privada, existia o interesse na manutenção da família patriarcal. A autora cita sociedades como a Mesopotâmica e a Inca para demonstrar que, mesmo em sociedades nas quais havia participação ativa das mulheres na vida econômica, religiosa e política, ainda era dada como certa a dependência delas e a obrigação em relação aos parentes homens. Segundo Lerner, “a matriz das relações patriarcais entre os sexos tinha um lugar fixo antes dos desenvolvimentos econômico e político institucionalizarem por completo o Estado e muito antes de a ideologia do patriarcado ser desenvolvida” (Lerner, 2019, p. 147). Apesar de apontarem origens diferentes para o modelo familiar patriarcal, ambas as autoras concordam que, séculos mais tarde, essa visão seria primordial para o estabelecimento da figura da mulher vitoriana do século XIX e também da dona de casa norte-americana da década de 1950. Para essas as mulheres, havia sido relegado o espaço doméstico e privado, e a função de reprodução, maternidade e cuidado²⁷.

Ainda sobre a construção da personalidade de Eleanor Vance, Shirley Jackson atribui à personagem traços por vezes ligados a crianças como, por exemplo, a imaginação fértil, o não-desenvolvimento total da identidade e a desregulação emocional e cognitiva. O primeiro aspecto é explicitado ao acessarmos os pensamentos e devaneios de Eleanor, por meio do relato de um narrador com onisciência seletiva que transita pelo espaço e mergulha apenas na mente dessa personagem, o que faz com que enxerguemos à história a partir de sua perspectiva.

²⁷ É importante destacar que essa imagem de dona de casa e “anjo do lar” era apenas aplicada a mulheres brancas e de classe média. A vivência das mulheres negras e da classe operária, por exemplo, não se configurava nesse padrão.

Sobre isso, Norman Friedman (2002) define a onisciência seletiva como um recurso que permite a eliminação do autor e da figura do próprio narrador, já que ele emerge diretamente na mente das personagens: “A aparência dos personagens, o que eles fazem e dizem, o cenário – todos os materiais da estória, portanto – podem ser transmitidos ao leitor unicamente através da mente de alguém presente” (Friedman, 2022, p. 177). Esse recurso é utilizado em vários trechos da obra como, por exemplo, no caminho de Eleanor para a Casa da Colina.

Enquanto dirige por longas e arborizadas estradas, a personagem dá vazão aos seus desejos de liberdade e independência, sonhando acordada com uma outra vida. Todavia, essa imaginação fértil logo se torna uma fantasia por demais ingênua, já que ela começa a imaginar uma história de conto de fadas. Temos acesso ao devaneio por meio de um longo monólogo interior²⁸:

Oleandros são venenosos, ela se lembrou; estariam aqui para guardar algo? Será que, ela pensou, vou sair do meu carro e passar entre os portões e depois, quando estiver na praça mágica das árvores, vou descobrir que entrei no reino das fadas, venenosamente protegido do olhar das pessoas que passam? Depois de ter pisado entre os portões mágicos, terei ultrapassado uma barreira protetora, o feitiço quebrado? Entrarei em um belo jardim, com fontes e bancos baixos e rosas em pérgulas, e descobrirei um caminho — adornado com joias, talvez, com rubis e esmeraldas, macio o bastante para a filha do rei pisar com seus pezinhos em sandálias — e ele me levará direto ao palácio que existe sob o feitiço. Subirei degraus baixos de pedra, passando ao lado dos leões de pedra em vigília e adentrarei um pátio em que a fonte jorra e a rainha espera, chorando, que a princesa retorne. Ela largará seu bordado ao me ver, e ordenará aos berros que os criados do palácio — enfim agitados após o longo sono — preparem um grande banquete, pois o encanto se quebrou e o palácio voltou a ser como antes. E viveremos felizes para sempre. (Jackson, 2021, p. 19-20)²⁹.

²⁸ Scholes e Kellogg (apud Carvalho, 2012, p. 73) definem monólogo interior como “a apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados de um personagem, sem a intervenção de narrador”. Os autores diferenciam os termos “monólogo interior” e “fluxo de consciência”, pois levam em conta a origem muito mais antiga do primeiro.

²⁹ Do original: “Oleanders are poisonous, she remembered; could they be here guarding something? Will I, she thought, will I get out of my car and go between the ruined gates and then, once I am in the magic oleander square, find that I have wandered into a fairyland, protected poisonously from the eyes of people passing? Once I have stepped between the magic gateposts, will I find myself through the protective barrier, the spell broken? I will go into a sweet garden, with fountains and low benches and roses trained over arbors, and find one path— jeweled, perhaps, with rubies and emeralds, soft enough for a king’s daughter to walk upon with her little sandaled feet—and it will lead me directly to the palace which lies under a spell. I will walk up low stone steps past stone lions guarding and into a courtyard where a fountain plays and the queen waits, weeping, for the princess to return. She will drop her embroidery when she sees me, and cry out to the palace servants—stirring at last after their long sleep—to prepare a great feast, because the enchantment is ended and the palace is itself again. And we shall live happily ever after” (Jackson, 2019, p. 19).

O trecho acima destacado demonstra como o raciocínio de Eleanor funciona: a jovem é ainda muito movida por histórias comumente contadas durante a infância. O mesmo ocorre durante a sua estada na Casa da Colina, onde, junto aos demais integrantes do grupo, ela encena histórias fantasiosas. No primeiro dia, por exemplo, Eleanor e Theodora decidem explorar os jardins da Casa da Colina e lá sonham que estão em uma terra mágica. É Eleanor quem começa o devaneio, mas Theo continua:

“Tenho certeza de que já estive aqui”, afirmou Eleanor. “Talvez num livro de contos de fadas.”
 “Sem sombra de dúvida. Você consegue pular as pedrinhas?”
 “É aqui que a princesa vem conhecer o peixe dourado mágico que na verdade é o príncipe disfarçado...”
 “Ele não poderia precisar de muita água, esse seu peixe dourado; não deve ter mais que oito centímetros de profundidade.”
 “Tem pedras onde podemos pisar para chegar ao outro lado, e peixes pequenos nadando, minúsculos — cadoz?”
 “Príncipes disfarçados, todos eles.” Theodora se esticou ao sol na margem e bocejou. “Girinos?”, ela sugeriu.
 “Cadoz. Tarde demais para girinos, sua boba, mas aposto que a gente consegue achar ovos de sapos. Eu pegava os peixinhos na mão e depois soltava.”
 “Que bela esposa de fazendeiro você teria se tornado.” (Jackson, 2021, p. 43-44)³⁰.

Em outro momento, todos adotam uma postura infantil, ao mencionar brincadeiras que desejam jogar e outras fantasias com monstros pela casa:

“A única coisa que eu quero mesmo fazer”, e Theodora soltou risadinhas, “é escorregar naquele corrimão.” A folia agitada a envolvera assim como fizera com Eleanor.
 “Esconde-esconde”, Luke sugeriu.
 “Tentem não ficar andando por aí sozinhos”, o doutor pediu. “Não consigo pensar numa boa razão para vocês não fazerem isso, mas me parece uma atitude sensata.”
 “Porque tem ursos na floresta”, Theodora disse.
 “E tigres no sótão”, continuou Eleanor.
 “E uma bruxa velha na torre, e um dragão na sala de visitas.”
 “Estou falando muito sério”, o doutor disse aos risos. (Jackson, 2021, p. 113)³¹.

³⁰ Do original: “I’m sure I’ve been here before,” Eleanor said. “In a book of fairy tales, perhaps.”

“I’m sure of it. Can you skip rocks?” “This is where the princess comes to meet the magic golden fish who is really a prince in disguise—” “He couldn’t draw much water, that golden fish of yours; it can’t be more than three inches deep.” “There are stepping stones to go across, and *little* fish swimming, tiny ones—minnows?” “Princes in disguise, all of them.” Theodora stretched in the sun on the bank, and yawned. “Tadpoles?” she suggested. “Minnows. It’s too late for tadpoles, silly, but I bet we can find frogs eggs. I used to catch minnows in my hands and let them go” “What a farmer’s wife you might have made” (Jackson, 2019, p. 54-55).

³¹ Do original: ““All I *really* want to do”—and Theodora giggled—“is slide down that banister.” The excited gaiety had caught her as it had Eleanor. “Hide and seek,” Luke said. “Try not to wander around alone too much,”

O pesquisador Bruno Bettelheim (1977, apud Bailey, 2005) argumenta que os contos de fada são alegorias universais para as ansiedades e traumas vividos na infância e que, ao serem externalizados, se tornam mais compreensíveis e podem indicar possíveis caminhos de superação. As fantasias de Eleanor giram em torno da descoberta de um lar e da tão desejada sensação de pertencimento. Elas ajudam a personagem, “não apenas amenizam sua solidão, mas também permitem que ela explore estratégias, mesmo que sejam pouco realistas, por meio das quais ela pode se conectar com os outros” (Bailey, 2005, p. 35)³².

A falta de controle de suas emoções e argumentos é outra característica trabalhada por Shirley Jackson na personagem. Logo na descrição inicial de Eleanor, o narrador afirma que “era complicado para ela falar, até mesmo casualmente, com outra pessoa sem acanhamento e uma incapacidade desastrosa de achar palavras” (Jackson, 2021, p. 9). Na única interação com a família exposta na obra, notamos essa dificuldade de controlar sua timidez e nervosismo, bem como de elaborar um argumento firme para persuadir os parentes. Quando ela conta para a irmã e para o cunhado sobre o convite do Dr. Montague, eles não aceitam liberar o carro para que ela dirija até o local indicado, alegando que ela é muito jovem e inocente, que não conhece as verdadeiras intenções do misterioso pesquisador e que a falecida mãe jamais aprovaria tal decisão. Na discussão entre o trio, Eleanor se mostra resoluta em sua decisão e repete várias vezes as mesmas frases - “O carro é metade meu”, “Eu quero o carro”, “Eu vou usar o carro” (Jackson, 2021, p. 13)³³ -, mas não consegue desenvolver nenhum argumento a mais. Por outro lado, sua irmã Carrie se mostra ponderada e fala devagar com a irmã, apontando racionalmente os possíveis problemas que possam ocorrer. O casal exerce um grande controle sobre a jovem e conclui atestando a sua incapacidade: “como é que a gente vai saber se ela vai trazer o carro de volta em boas condições?” (Jackson, 2021, p. 14)³⁴.

A ideia da inocência e da incapacidade emocional e/ou mental como fatores inerentes às mulheres é socialmente construída. Silvia Federici (2017) expõe que o longo processo de rearranjo da feminilidade contou, dentre outras ações, com a infantilização da mulher pautada até mesmo em parâmetros legais. Ela comenta que, na França, por exemplo, as

the doctor said. “I can’t think of a good reason why not, but it does seem sensible.” “Because there are bears in the woods,” Theodora said. “And tigers in the attic,” Eleanor said. “And an old witch in the tower, and a dragon in the drawing room.” “I am quite serious,” the doctor said, laughing” (Jackson, 2019, p.116-117).

³² Do original: “they not only assuage her loneliness but allow her to explore strategies, however unrealistic, by which she might connect with others”

³³ Do original: “It’s half my car”, “I want it. I mean to take it.” (Jackson, 2019, p. 28).

³⁴ Do original: “how do we know she’d bring it back in good condition?” (Jackson, 2019, p. 29).

mulheres perderam o direito de firmar contratos e representar a si mesmas em tribunais, pois eram consideradas “imbecis”. Algo muito parecido ocorreu na Alemanha, onde a mulher viúva era vista como incapaz, sendo necessário a designação de um tutor homem para os seus bens.

Por trás dessa crença, está também a de que as crianças são seres imaturos, incapazes e inferiores por natureza. De acordo com o pesquisador brasileiro Joel Birman (2016), a aproximação das figuras da mulher e da criança ocorre justamente porque ambas eram vistas, pelo imaginário social do século XVIII e XIX, como incapazes de regular os imperativos do corpo e dos impulsos. No caso das crianças, essa fragilidade se dava pela imaturidade do sistema nervoso; nas mulheres o mesmo ocorria, pois, acreditava-se que elas tinham um menor desenvolvimento intelectual. O autor cita Paul Briquet, psicólogo francês que acreditava que as mulheres tinham um cérebro imaturo e menor que o dos homens:

Essa característica cerebral das mulheres, comparada à dos homens, seria uma marca eloquente de sua diferença sexual. Os homens teriam então um cérebro maior e mais desenvolvido do que as mulheres, marca de sua diferença sexual em relação a elas [...]. Consequentemente, as mulheres seriam mais propensas aos impulsos, aos afetos e aos sentimentos do que os homens. Estes seriam articulados pelo trabalho da razão e do entendimento, que regulariam, pois, os impulsos, os afetos e os sentimentos (Birman, 2016, p. 104, grifos do autor).

Mesmo que a fragilidade da criança e da mulher fosse justificada por razões diferentes, o paradigma era o mesmo: as ideias de evolução e involução. Nessa concepção, apenas o homem ocupava o auge da evolução, representando a civilização. As mulheres e as crianças (e os idosos) estariam no lado oposto, o do primitivo e da natureza: “Existiriam, assim, seres mais e menos desenvolvidos, nas escalas dos organismos, dos indivíduos e das coletividades” (Birman, 2016, p. 108).

Retornando para *The Haunting of Hill House*, Laura Fernández (2020) enquadra Eleanor na categoria de adolescente, pois afirma que a personagem, apesar da idade, ainda não alcançou a maturidade das mulheres adultas que surge a partir de um relacionamento heterossexual e da maternidade. A autora afirma que a escolha de Shirley Jackson por seguir esse caminho é proposital, pois ele permite explorar a possibilidade e o medo social de feminilidades desviantes. Desta forma, longe de reforçar uma crença negativa referente ao feminino, para Fernández (2020), Jackson estaria testando o medo da sociedade de que mulheres adolescentes são capazes de se recusar a performar a feminilidade nos moldes do patriarcado: “Nesse sentido, as meninas nos romances de Jackson são apresentadas, portanto,

como elementos disruptivos que impedem a família nuclear de se estabelecer com sucesso” (Fernandéz, 2020, p. 20)³⁵.

Por fim, a feminilidade de Eleanor é moldada também por meio da relação e do contraste com as outras personagens, em especial, com as personagens masculinas do Dr. Montague e de Luke Sanderson. Esses dois sujeitos representam modelos de masculinidades hegemônicas que surgem a partir de um ideal de negação e oposição reducionista à feminilidade e aos demais modelos de masculinidades periféricas.

Os estudos sobre masculinidade cresceram a partir dos anos de 1970 e levam em conta as relações de poder existentes entre homens e mulheres. Assim como aconteceu com o conceito de feminilidade, a masculinidade era inicialmente analisada a partir do caráter biológico. Posteriormente, contudo, passou a ser entendida como uma construção social atravessada por questões para além do gênero, como: raça, classe social e sexualidade (Kimmel, 1998).

Isto significa que não podemos falar de masculinidade como se fosse uma essência constante e universal, mas sim como um conjunto de significados e comportamentos fluidos e em constante mudança. Neste sentido, devemos falar de masculinidades, reconhecendo as diferentes definições de hombridade que construímos (Kimmel, 1998, p. 106).

O ideal hegemônico de masculinidade foi concebido a partir da oposição a “outros”, cuja masculinidade era assim problematizada e desvalorizada. De acordo com Kimmel (1998), durante o século XVIII, dois tipos se destacavam: o patriarca gentil que fazia referência a aristocracia rural da Inglaterra e o artesão heroico, referente aos pequenos produtores e comerciantes. No contexto norte-americano, esses modelos foram aos poucos sendo deixados de lado, em favorecimento da figura dos *self-made men*, os empresários dos grandes centros urbanos que construíram a sua própria fortuna, sem terem nascidos em uma família rica ou privilegiada.

Assim, consideramos que o Dr. Montague é a autoridade patriarcal da história. Ele é caracterizado como um “homem da ciência” (Jackson, 2021, p. 08), “cuidadoso e íntegro” (p. 08), preocupado em passar um “ar de respeitabilidade, até mesmo de autoridade acadêmica, com sua formação” (p. 07)³⁶. É por isso que tenta aplicar métodos científicos à sua pesquisa que, no fim das contas, é do campo do sobrenatural. Ele é o responsável por selecionar e

³⁵ Do original: “In this sense, girls in Jackson’s novels are presented as disruptive elements which hinder the nuclear family from successfully establishing itself”.

³⁶ Do original: “man of science”; “careful and conscientious”; “he hoped to borrow an air of respectability, even scholarly authority, from his education” (Jackson, 2019, p. 1-2).

convidar todos do grupo para passar duas semanas na Casa da Colina. A sua ideia é analisar as manifestações sobrenaturais que ocorrem na casa, a fim de definir suas causas e consequências.

O pesquisador usa o seu título acadêmico para justificar as suas decisões e logo assume uma postura de controle, quase paternal ou docente, com o restante do grupo que é infantilizado. Isso fica claro na primeira noite na Casa da Colina, quando ele decide contar o passado da casa e de seu antigo proprietário Hugh Craine.

‘Vocês são três crianças voluntariosas, mimadas, prontas para me atazanar para que eu conte uma história para vocês dormirem.’ Theodora deu risadinhas e o doutor assentiu com alegria. Ele se levantou e foi até o lado do fogo em uma pose inequívoca de sala de aula; parecia sentir a falta de um quadro-negro atrás dele, pois uma ou duas vezes se virou um pouco, de mão levantada, como se buscasse um giz para exemplificar uma ideia (Jackson, 2021, p. 57)³⁷.

Em outro momento, algo parecido acontece: “Obedientes, eles se acomodaram nos degraus, olhando para cima em direção ao doutor, que assumiu a postura de professor e começou em tom formal” (Jackson, 2021, p. 85)³⁸.

De acordo com a pesquisadora Melanie R. Anderson (2016), a caracterização dada ao Dr. Montague corresponde à imagem do detetive Sherlock Holmes que, por sua vez, foi moldada no século XIX como resposta à crise da masculinidade britânica. A rápida modernização da sociedade inglesa – com mudanças nos papéis de gênero e constantes oscilações econômicas – fez com que a imagem de Holmes saltasse para além das páginas dos romances policiais e se tornasse um modelo para jovens garotos, pois resgatava valores masculinos da era vitoriana como: a racionalidade, a observação e o espírito de camaradagem entre os homens (Kestner, 1997 apud Anderson, 2016, p. 41).

Em Holmes, os signos da “razão/masculinidade/atualidade” estão em forte contraste com as qualidades ditas femininas da emoção e subjetividade. Ele se torna o símbolo do mito vitoriano do “logocentrismo masculinista” (Kestner, 1997 apud Anderson, 2016, p. 41, tradução nossa)³⁹.

³⁷ Do original: “You are three willful, spoiled children who are prepared to nag me for your bedtime story.” Theodora giggled, and the doctor nodded at her happily. He rose and moved to stand by the fire in an unmistakable classroom pose; he seemed to feel the lack of a blackboard behind him, because once or twice he half turned, hand raised, as though looking for chalk to illustrate a point” (Jackson, 2019, p. 74).

³⁸ Do original: “Obediently they settled on the stairs, looking up at the doctor, who took on his lecturing stance and began formally.”

³⁹ Do original: “In Holmes, the master interpreter of signs, “reason/masculinity/actuality” stands in stark contrast to the feminine qualities of emotion and subjectivity (28, 32). He becomes the symbol of the Victorian myth of “masculinist logocentrism”

Entretanto, ao longo do livro, percebemos como Jackson subverte essa figura do detetive patriarcal, ao mostrar que ele não possui todas as respostas para os enigmas presentes na Casa da Colina. Ao final da história, quando Eleanor perde o controle de si e tenta o suicídio, vemos como Montague fica surpreso, pois, não fazia a mínima ideia do que estava acontecendo com uma de suas assistentes:

‘Pela sua própria segurança’, ele acrescentou com uma espécie de urgência, ‘pela sua própria segurança, minha querida; acredite em mim, se eu tivesse previsto esse...’ [...] ‘Não podemos correr o risco, entende, *nenhum* risco. Estou só começando a me dar conta do risco terrível que pedi a vocês todos que corressem. Agora...’ Ele suspirou e balançou a cabeça (Jackson, 2021, p. 171)⁴⁰.

Assim, podemos considerar que a feminilidade de Eleanor, em muitos momentos, é delineada em contraste com os traços de masculinidade performados por Montague. Se, como vimos anteriormente, o cientista carrega em si qualidades relacionadas à objetividade, racionalidade e autoridade patriarcal, então, Eleanor ocupa o lugar da subjetividade, do inconsciente e até mesmo da loucura.

A diferença sexual que é traçada ficcionalmente em *The Haunting of Hill House* entre essas duas personagens (Eleanor e Dr. Montague) mais uma vez encontra respaldo nos discursos históricos, em especial, naqueles situados a partir dos séculos XVIII e XIX. Segundo Birman (2016), o novo paradigma da diferença sexual⁴¹ instaurou-se como um imperativo e era baseado na crença de que o ser do homem e o ser da mulher possuíam essências diferentes, inconfundíveis e irremediáveis. Essa diversidade iria para além da biologia, impactando a ordem social:

Essas essências diferentes esboçariam os horizontes possíveis e diversificados para a inserção do macho e da fêmea não apenas nas relações entre si, mas também nas suas inscrições no espaço social. Seriam, então, as essências naturais diferentes que delineariam as possibilidades e as finalidades sociais diversas para os sexos (Birman, 2016, p. 20).

Assim, homem e mulher teriam finalidades e inserções sociais diversas, em consequência de suas naturezas também diversas. O homem ficou marcado pelo *logos* e pela

⁴⁰ Texto original: “For your own safety,” he added with a kind of urgency, “for your own safety, my dear; believe me, if I had foreseen this— “We can’t take chances, you know, any chances. I am only beginning to perceive what a terrible risk I was asking of you all. Now . . .” He sighed and shook his head” (Jackson, 219, p. 171).

⁴¹ O paradigma da diferença sexual é fundante e correlato ao advento da Modernidade no Ocidente. De acordo com Birman, antes desse momento e durante a Antiguidade, o modelo do sexo único dominava o imaginário sexual.

razão, aproximando-se do polo da civilização. Já a mulher, em resposta à sua fisiologia voltada para a maternidade e a gestação, estaria mais próxima do polo da natureza e do sentimento. Do mesmo modo, para as mulheres foram designados o espaço privado e as demandas da reprodução, enquanto os homens ocuparam o espaço público, da produção e ação (Birman, 2016). Nas palavras do autor:

Nessa construção antropológica pode-se entrever, sem qualquer dificuldade, que a figura da mulher estaria centrada no polo da **natureza**, enquanto a do homem no polo da **civilização**. [...] Enquanto representação por excelência da categoria da natureza, a figura da mulher se apresentaria pela presença do corpo somático, dos impulsos e dos afetos. Em contrapartida, a figura do homem, representando a categoria da civilização, se apresentaria pela dominância do entendimento (Birman, 2016, p. 106, grifos do autor).

Ao retornarmos nosso olhar para o romance, percebemos como esses discursos históricos são explorados pela autora tanto na caracterização das personagens quanto na estruturação da narrativa. Em contraponto à tentativa de investigação científica de Montague, temos acesso também à incursão psicológica e mental de Eleanor pela casa. Formam-se, assim, dois níveis de narrativa quase opostos: aquele protagonizado por Eleanor, e o outro encabeçado pelo Dr. Montague. Sobre isso, Anderson (2016) afirma:

Essa busca fracassada por espíritos torna-se uma exploração do conflito entre narrativas autoritárias e subjetivas. Consequentemente, o romance contém dois níveis: na superfície está a busca paterna, racional e supostamente científica do Dr. Montague para explicar o sobrenatural, enquanto que por baixo dessa investigação e despercebida por Montague está a verdadeira luta de Eleanor enquanto ela tenta encontrar um lar em uma sociedade que não a valoriza como mulher (Anderson, 2016, p. 36, tradução nossa)⁴².

Do lado masculino, está a ação concreta da história. Percebemos a preocupação do cientista em documentar de forma verossímil os fatos físicos e concretos que ocorrem na casa. Ele alega ter estudado um mapa do local e já ter formulado algumas teorias para explicar os possíveis fenômenos sobrenaturais. Solicita a todos que façam anotações ao final de cada dia sobre as suas impressões e que não encarem a estadia ali como férias, mas sim como um período de trabalho. O homem confessa também que não contou sobre o histórico da casa para nenhum

⁴² Do original: “This failed search for spirits becomes an exploration of the conflict between authoritative and subjective narratives. Consequently the novel contains two levels: on the surface is Dr. Montague’s paternal, rational, and supposedly scientific quest to explain the supernatural, whereas underneath that investigation and unnoticed by Montague is Eleanor’s real struggle as she attempts to find a home in a society that does not value her as an unprotected and unattached woman”.

deles, a fim de não contaminar ou distorcer os resultados da pesquisa com visões pré-concebidas.

Já a experiência vivida por Eleanor ocorre muito mais dentro de sua mente, no âmbito do privado, e não é registrada em anotações ou controlada por parâmetros científicos. Ela transcorre no campo dos afetos, e não da racionalidade. Desde o início, a casa lhe desperta velhas lembranças, novas sensações e a faz vivenciar fenômenos, como ouvir vozes ou sentir presenças ocultas, que mais ninguém percebe. Logo no primeiro dia, por exemplo, o grupo começa a explorar a casa e vai até à biblioteca. Eleanor se recusa a entrar no cômodo, pois afirma que está sentindo um cheiro horrível vindo dali. Isso chama a atenção do pesquisador que pede que ela faça uma anotação sobre o ocorrido. Contudo, o que ele não sabe é que o local fez Eleanor lembrar de sua mãe falecida. Essas lembranças maternas vão acompanhar a jovem durante todos os dias na casa e, por mais que o Dr. Montague não tenha consciência disso, vão estar presentes em todos os fenômenos que serão vivenciados pelo grupo.

Assim, ao acessarmos os pensamentos de Eleanor, por meio dos recursos de um narrador com onisciência seletiva, enxergamos o universo ficcional da Casa da Colina através de seus olhos e notamos como a sua experiência difere das aparentes percepções do Dr. Montague e dos demais companheiros. Notamos também como a sua personalidade e comportamentos são traçados em oposição ao do cientista do grupo.

Enquanto o Dr. Montague representa essa figura paterna e patriarcal para Eleanor, Luke Sanderson dialoga diretamente com as aspirações românticas e heterossexuais da jovem. Ele é o futuro herdeiro da Casa da Colina que, no momento, está na posse de sua tia. A pedido do advogado da família, ele acompanha de perto a investigação do Dr. Montague. É descrito inicialmente como um mentiroso e ladrão. O narrador relata a má fama que ele tem entre os seus familiares. A tia acredita que ele “teve a melhor educação, as melhores roupas, o melhor gosto e as piores companhias que já tinha visto” (Jackson, 2021, p. 11)⁴³. Ela supõe também que, apesar dessa tendência, ele não representa perigo real para o seu patrimônio, já que “era preciso energia para furtá-la e transformá-la em dinheiro” (p. 12)⁴⁴ e isso seria uma dificuldade insuperável para o jovem. Entretanto, o narrador assegura que a tia comete uma injustiça contra o sobrinho, pois a sua desonestidade se restringia apenas a “pegar trocados da carteira da tia e trapacear nos jogos de cartas” (p. 12).

⁴³ Texto original: “her nephew had the best education, the best clothes, the best taste, and the worst companions of anyone she had ever known” (Jackson, 2019, p. 27).

⁴⁴ Texto original: “it required energy to steal it and transform it into money” (Jackson, 2019, p. 27).

Luke também aparenta ser um homem jovem e bem-apessoado, com consciência de seus atributos físicos e que os usa ao seu favor. O narrador comenta que ele “era propenso a vender relógios e cigarreiras que lhe eram dados, com carinho e com belos rubores, pelas amigas da tia” (p. 12)⁴⁵. Em consonância a isso, ele parece constantemente flertar com Eleanor e Theo ao longo da narrativa. Ao conhecer as duas pela primeira vez, ele logo exclama: “Caso as senhoras sejam as moradoras fantasmagóricas da Casa da Colina, aqui ficarei para sempre” (p. 47)⁴⁶.

Eleanor, que “havia passado tanto tempo sozinha, sem ninguém para amar” (p. 09)⁴⁷, anseia por uma família, se sentir pertencente e amada. Ela fixa seu interesse e suas fantasias ora na figura de Luke, ora em Theodora. Ao ver Luke pela primeira vez, lhe vem à cabeça a frase “Jornadas terminam no encontro de amantes” (*Journeys end in lovers meeting*)⁴⁸ e logo em seguida ela se questiona sobre o porquê de tal pensamento. Já em outro momento, ao conversar com o jovem, ela afirma estar trilhando “os caminhos silenciosos do coração” (p. 161) e se mostra inicialmente ansiosa para impressioná-lo.

Entretanto, as interações entre eles são esparsas e beiram a superficialidade. Luke não demonstra interesse em Eleanor que, por sua vez, reage com desprezo e desdém às opiniões e comportamentos do rapaz em várias ocasiões. Em um trecho, ela chega à seguinte conclusão: “Ele [Luke] é totalmente egoísta, ela ponderou com certa surpresa, o único homem com quem já me sentei e conversei a sós, e estou impaciente; ele não é muito interessante” (Jackson, 2021, p. 165)⁴⁹.

Ao recusar essa relação e firmar o seu descontentamento, Eleanor nega o caminho destinado a tantas mulheres: um relacionamento amoroso heterossexual. Sobre isso, Pierre Bourdieu (2012) afirma que o amor romântico é uma das ferramentas de dominação masculina,

⁴⁵ Do original; “He was also apt to sell the watches and cigarette cases given him, fondly and with pretty blushes, by his aunt’s friends” (Jackson, 2019, p. 27).

⁴⁶ Do original: “Ladies, if you are the ghostly inhabitants of Hill House, I am here forever.” (Jackson, 2019, p. 58).

⁴⁷ Do original: “she had spent so long alone, with no one to love” (Jackson, 2019, p. 25).

⁴⁸ Esta frase se repete 13 vezes ao longo do livro, em sua maioria, em trechos que Eleanor interage com Luke, com Theo ou com os dois. É uma citação da peça teatral de Shakespeare “Noite de Reis” (*Twelfth Night*). No texto, uma jovem mulher chamada Viola se disfarça de homem para conseguir um trabalho. Um triângulo amoroso é formado quando Lady Olivia se apaixona por Viola disfarçada de homem, enquanto Viola se apaixona pelo Duque Orsino, mas não pode revelar seu amor pois o aristocrata acha que ela é um homem. Apesar da transgressão inicial da peça, o desfecho é consumado com a realização de casamentos heterossexuais.

⁴⁹ Do original: “He is altogether selfish, she thought in some surprise, the only man I have ever sat and talked to alone, and I am impatient; he is simply not very interesting” (Jackson, 2019, p. 132).

sendo uma forma de “dominação aceita e não percebida como tal” (Bourdieu, 2012, p. 129). O amor romântico corresponderia, assim, a um tipo de ajuste inconsciente das mulheres a uma estrutura de dominação, que se expressa através de um discurso que coloca o amor como regra para a felicidade. Para Bourdieu, a dominação masculina – presente nas práticas, estruturas e discursos sociais – fundamenta a existência de relações amorosas desequilibradas entre homens e mulheres, nas quais o sujeito feminino ocupa um lugar de submissão. Nesse sentido, a instituição do casamento serviria para corroborar ainda mais com o atual status social das mulheres:

[É] na construção social das relações de parentesco e do casamento, em que se determina às mulheres seu estatuto social de objetos de troca, definidos segundo os interesses masculinos, e destinados assim a contribuir para a reprodução do capital simbólico dos homens (Bourdieu, 2012, p. 56).

Do mesmo modo, muitas pesquisadoras feministas argumentam que o amor romântico desempenha a função de legitimar o patriarcado e o capitalismo. Ele evidenciaria também os papéis fixos e estereotipados das mulheres, sempre voltados para o confinamento ao âmbito da vida privada e à reprodução social (Kollontai, 2000; Lagarde, 2001).

Para Aleksandra Kollontai (2000), o amor romântico é uma expressão do amor burguês, portanto, baseado no conceito de propriedade privada (posse absoluta de um dos cônjuges pelo outro)⁵⁰. A autora comenta ainda que esse tipo de relação afetiva – instituída por meio do matrimônio legal – é vista como indissolúvel, de caráter monogâmico e se solidifica com a desigualdade entre os sexos:

A sociedade burguesa não pode considerar a mulher independente da célula da família; é-lhe completamente impossível apreciá-la como personalidade fora do círculo estreito das virtudes e deveres familiares. [...] Estamos acostumados a valorizar a mulher, não como personalidade, com qualidades e defeitos individuais, independente de suas sensações psicofisiológicas. Para nós, a mulher só tem valor como acessório do homem. O homem, marido ou amante, projeta sobre a mulher sua luz; é a ele e não a ela que tomamos em consideração como o verdadeiro elemento determinante da estrutura espiritual e moral da mulher (Kollontai, 2000, p. 47-48).

Em um contexto mais contemporâneo, a mexicana Marcela Lagarde (2001) destaca outro aspecto fundador do amor burguês: a heterossexualidade. Lagarde afirma que, na

⁵⁰ É importante levarmos em conta que Aleksandra Kollontai fala a partir de seu contexto sócio-histórico. Ela foi uma importante militante soviética durante a Revolução Russa e uma das únicas mulheres na direção do partido bolchevique russo. Desenvolveu um extenso trabalho em prol do direito e da libertação das mulheres proletárias, sendo reconhecida pelas suas contribuições sobre amor livre e uma nova moral sexual.

ideologia burguesa, o amor heterossexual é o padrão e o natural, pois as relações amorosas devem conduzir ao matrimônio e a reprodução. Para a autora, a desigualdade das mulheres nessas relações é tamanha que delas são expropriadas a posse de seus corpos, subjetividades e sexualidades. Assim, é imposta uma forma de heterossexualidade compulsória a todas elas.

A partir dessas reflexões, a negação de Eleanor ganha ainda mais importância, pois significa que a personagem não consente, afinal, com a imposição de um padrão de feminilidade. Fernández (2020) argumenta que Luke, ao cortejar as duas garotas, busca cumprir a narrativa do casamento e que quando Eleanor renuncia a esse comportamento, ela está, por sua vez, renunciando à heterossexualidade compulsória.

Eleanor revela o intrincado trabalho de domar as meninas para a feminilidade por meio da fantasia do amor romântico e do pertencimento. [...] Mesmo que seu discurso emancipatório esteja constantemente se minando, ela recusa a heterossexualidade compulsória (Fernández, 2020, p. 14, tradução nossa)⁵¹.

Desta forma, é interessante desde já notarmos que a feminilidade de Eleanor apresenta alguns traços desviantes em paralelo às características típicas do discurso hegemônico e do ideal padrão. A relação mantida entre ela e Luke é apenas um desses exemplos, servindo para firmar um aspecto desviante da feminilidade de Eleanor e para destacar a relação da jovem com Theodora, que é muito mais desenvolvida na obra⁵².

1.2 “UM PROBLEMA SEM NOME”: ELEANOR VANCE E A TENTATIVA DE FUGA DO PADRÃO DE FEMINILIDADE

Como exposto no início deste capítulo, os anos de 1950 nos Estados Unidos foram uma década complexa, na qual realidades e discursos diversos, e até mesmo divergentes, coexistiram no imaginário social. As mulheres norte-americanas também experimentaram essa efervescência cultural, política e social. Se por um lado a ideologia doméstica, burguesa e suburbana dominava os discursos midiáticos, os movimentos sociais emergentes ressoavam outras vozes que reivindicavam novas possibilidades de ser e existir.

Lembremos, por exemplo, que essa foi a década da inserção de muitas mulheres no ensino superior. Irene Harwarth *et. al.* (1997) aponta que o período de 1920 a 1950 testemunhou

⁵¹ Do original: “In this way, Eleanor unravels the intricate workings to tame girls into femininity via the fantasy of romantic love and belonging. (...). Even if her emancipatory discourse is constantly undermining itself, she refuses compulsory heterosexuality”.

⁵² Ver tópico 1.3.1.

a gradual diversificação e expansão das universidades para mulheres (*women's college*) nos Estados Unidos. A autora cita a fundação de instituições como *Bennington College*, *Sarah Lawrence College*, além das *The Seven Sisters*⁵³, um grupo de sete universidades reconhecidas pela contribuição na formação educacional de mulheres. Harwarth complementa ainda que os anos pós-Segunda Guerra Mundial foram ambíguos para as mulheres graduadas, já que muitas não seguiam os estudos e retornavam ao ambiente doméstico. Mesmo assim, a autora afirma que diversas instituições, como *The Seven Sisters*, resistiram às tentativas de adicionar economia doméstica e outras matérias relacionadas ao lar e ao matrimônio em seus currículos, e continuaram a inspirar algumas mulheres a seguirem para a pós-graduação.

Também foi nesse período que o uso de contraceptivos se popularizou. A Enovid – primeira pílula anticoncepcional – foi desenvolvida nessa década e começou a ser comercializada em 1957 como regulador menstrual com o alerta de que um de seus efeitos colaterais era a suspensão temporária da fertilidade. Foi o suficiente para garantir o seu sucesso e a partir de 1960 ele foi liberado para ser vendido oficialmente como contraceptivo (Alves, 2018)⁵⁴.

De modo evidente, a produção artística e literária da época dialogou com todas essas questões. Ecoavam vozes como a de Patricia Highsmith que, em 1952, lançou o romance lésbico *The Price of Salt* e Sylvia Plath com a obra confessional *The Bell Jar*, publicada nos primeiros anos da década seguinte. As obras trazem protagonismo feminino de mulheres que transitam em espaços urbanos e simbólicos diferentes, vivenciando experiências fragmentadas e sentimentos contraditórios. Shirley Jackson faz parte desse meio e a protagonista de *The Haunting of Hill House* pode ser incluída no rol dessas personagens. O pesquisador Darryl Hattenhauer (2003, p. 3) afirma que as obras de Jackson, apesar de serem anteriores à consolidação da literatura pós-modernista, já antecipavam algumas de suas características, dentre elas, a caracterização das personagens que eram geralmente “desunificadas”, “descentradas”, tinham os seus “limites psicológicos violados pelos outros” e tornavam-se seres “conflitantes” e “introjetados”:

[Suas protagonistas] são reproduções de identidades conflitantes, elas possuem traços de identificações com representações contraditórias. Suas

⁵³ *The Seven Sisters* é formado pelas seguintes universidades: *Barnard College*, *Bryn Mawr College's Pembroke Hall*, *Mount Holyoke College's Mary Lyon Hall*, *Radcliffe College*, *Vassar College's Rockefeller Hall*, *Smith College* e *Green Hall at Wellesley College*.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.ufjf.br/ladem/2018/11/28/o-nascimento-da-pilula-anticoncepcional-e-a-revolucao-sexual-e-reprodutiva-artigo-de-jose-eustaquio-diniz-alves/>. Acesso em: 05 de maio de 2023.

personagens raramente vencem, têm sucesso ou transcendem. Elas não crescem, mas se desintegram (Hattenhauer, 2003, p. 3, tradução nossa)⁵⁵.

Assim – para além da conformidade com o padrão social, explorada na seção anterior deste trabalho –, é também de nosso interesse explorar outras características mais complexas e contraditórias de Eleanor como a insatisfação e o desejo por transgressão. Os anos de dedicação exclusiva à mãe em um contexto familiar autoritário fazem ela querer, ao mesmo tempo, encontrar uma família mais acolhedora e seguir o seu próprio caminho de forma independente. Apesar de passiva e tímida, o narrador nos revela que Eleanor também é capaz de sentir ódio e raiva. São esses sentimentos, somados à insatisfação, que motivam o roubo do carro da irmã e aceitação do convite do Dr. Montague.

As emoções de Eleanor dialogam com a visão proposta por Betty Friedan (1971) no livro *A Mística Feminina*. A autora afirma que há “uma insatisfação, uma estranha agitação” que ronda as donas-de-casa americanas na década de 1950, a qual ela denomina de “um problema sem nome”. Tal concepção tem origem na tentativa exacerbada de se encaixar no padrão de feminilidade vigente que exaltava a heroína doméstica. Friedan argui que essa figura foi concebida, em especial, pelas revistas femininas que abundantemente circulavam na época⁵⁶. Nelas, a mulher era caracterizada com uma aparência jovem e infantil, e não apresentava outros planos para o futuro além da criação dos filhos. “O mundo da mulher estava confinado ao seu próprio corpo e beleza, ao fascínio a exercer sobre o homem, à procriação, ao cuidado físico do marido, das crianças e do lar. E isso não constituía anomalia, nem número excepcional entre as revistas femininas” (Friedan, 1971, p. 35).

Segundo a autora, as mulheres foram orientadas – pelos discursos midiáticos, médicos, morais e familiares – a conduzir suas vidas em busca de um marido e da formação de uma família. Para corroborar sua fala, ela cita os altos índices de natalidade, a queda na

⁵⁵ Do original: “They are reproductions of conflicting identities, traces of identifications with contradictory representations. Her characters rarely win, succeed, or transcend. They do not grow as much as they disintegrate”

⁵⁶ É curioso pensarmos que Shirley Jackson é citada em *A Mística Feminina* (1971) como um exemplo de “autora-dona de casa” que estaria traindo suas leitoras ao contribuir para a imagem da “heroína doméstica”. Jackson escreveu dezenas de textos e crônicas para revistas femininas, nos quais relatava com toques de humor as suas experiências na criação dos filhos e com os afazeres domésticos. Por isso, Friedan a acusa de escrever como se fosse apenas uma dona de casa feliz, implicitamente apagando suas vivências e realizações como escritora de sucesso. O que Friedan parece não perceber é o tom de sarcasmo e ironia utilizado por Jackson. Ruth Franklin, biógrafa da escritora, defende que em *Life Among the Savages* - coletânea lançada por Jackson, em 1953, com alguns de seus textos previamente publicados em revistas - ela zombava da crença de que as crianças eram o centro do universo e de que o destino de toda mulher era o lar. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/05/10/books/review/shirley-jacksons-life-among-the-savages-and-raising-demons-reissued.html>. Acesso em: 20 de maio de 2023.

proporção de mulheres universitárias em comparação aos homens, e a média etária, cada vez menor, para a realização de casamentos na década de 1950.

Nos quinze anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial, esta mística de realização feminina tornou-se o centro querido e intocável da cultura americana contemporânea. Milhões de mulheres moldavam sua vida à imagem daquelas bonitas fotos de esposa suburbana beijando o marido diante do janelão da casa, descarregando um carro cheio de crianças no pátio da escola e sorrindo ao passar o novo espalhador de cera no chão de uma cozinha impecável (Friedan, 1971, p. 20).

Entretanto, essa imagem é facilmente desmantelada. Friedan declara que, ao entrevistar diversas donas-de-casa, ela identificou um problema que vai além das dificuldades diárias de um lar. Esse problema se manifestaria por meio de uma enorme insatisfação, de uma sensação de silenciamento e isolamento e, por fim, de uma crise de identidade. Esses três aspectos aparecem na constituição de Eleanor Vance. Na ida para a Casa da Colina, as suas fantasias – mesmo com um tom utópico como já mencionado – partem de sua insatisfação com o modelo patriarcal e manifestam o desejo de usufruir de uma vida livre desses valores. Como podemos analisar no trecho a seguir, a estrada aparece como símbolo de liberdade e crescimento pessoal para a personagem⁵⁷. Finalmente ela havia dado o primeiro passo, após anos de subordinação, e podia escolher de forma autônoma qual caminho seguir.

A jornada em si era seu ato positivo, seu destino vago, impensado, quiçá inexistente. Queria saborear cada curva de sua viagem, amando a estrada e as árvores e as casas e as cidadezinhas feias, zombando de si com a ideia de que poderia lhe dar na veneta parar em qualquer lugar e nunca mais ir embora (Jackson, 2021, p. 17)⁵⁸.

Durante a viagem, as fantasias experimentadas pela personagem giram em torno de uma vida independente. Ela sonha, por exemplo, em morar sozinha em uma enorme casa protegida por leões de pedra na entrada. Ali ela poderia seguir sua própria rotina dedicada a atividades do seu interesse e teria um quarto só para si. Da mesma forma, ela fantasia também

⁵⁷ O automóvel era um dos bens de consumo mais desejados da década de 1950, período de crescimento da indústria automobilística. Assim, os carros eram um símbolo de modernidade, status e também masculinidade. Na literatura dessa década, o carro e a estrada foram diversas vezes utilizados para representar possibilidade de liberdade e fuga dos moldes sociais (Sousa, 2014).

⁵⁸ Do original: “The journey itself was her positive action, her destination vague, unimagined, perhaps nonexistent. She meant to savor each turn of her traveling, loving the road and the trees and the houses and the small ugly towns, teasing herself with the notion that she might take it into her head to stop just anywhere and never leave again” (Jackson, 2019, p. 1).

em viver sozinha em uma pequena cabana, criando gatos e costurando. As pessoas apenas a procurariam se precisassem de alguém para prever o futuro ou fazer poções do amor.

Ainda durante o trajeto, Eleanor encontra uma família em um restaurante. O grupo discute devido à birra da filha mais nova que não quer beber leite. A mãe explica que a garota tem o seu próprio copo, um copo com estrelas desenhadas no fundo, e só aceita se alimentar com ele. Enquanto o pai insiste em obrigar a menina a tomar o leite em um copo comum, Eleanor assiste a cena de longe e torce para que a garota não ceda às ordens da família.

Não aceita, Eleanor disse à menininha; insista no copo de estrelas; depois que eles armam para te tornar igual a todo mundo, você nunca mais vai ver seu copo de estrelas; não aceita; e a menininha a encarou e lançou um sorrisinho sutil, com covinhas, de total compreensão, e teimou em fazer que não diante do copo. Menina valente, pensou Eleanor; menina sábia, valente (Jackson, 2021, p. 24)⁵⁹.

Esse breve episódio demonstra como Eleanor enxerga na família uma instituição controladora e opressiva. Segundo anotações de Shirley Jackson (1993, apud Akçıl, 2019), o copo de estrelas resume o tom de todos os devaneios de Eleanor, pois representa independência e individualidade. Em contraponto à tentativa de coerção e padronização, tanto Eleanor quanto a garotinha buscam defender seus sonhos.

Já instalada na Casa da Colina, Eleanor continua com as fantasias sobre uma vida independente e adulta. Ao se apresentar para o restante do grupo, ela mente e diz que mora sozinha em um pequeno apartamento que comprou após a morte da mãe. Nesse local imaginário, tudo é exatamente do jeito que ela deseja e há espaço para o sonho e para o sossego.

É relevante notarmos que esses devaneios não correspondem ao ideal de feminilidade ou às expectativas de gênero impostos pela sociedade. Em nenhum momento, Eleanor parece almejar o casamento ou a maternidade, ainda que continue limitando suas ambições a ambientes e contextos domésticos. Se durante anos ela esteve em conformidade com o padrão, silenciada e resignada em sua insatisfação, os seus sonhos seguem a direção oposta e constituem a base da nova Eleanor que está surgindo.

Nesse sentido, podemos analisar o seu processo de autodescoberta e consequente crise de identidade. Como visto anteriormente, Eleanor demonstra ser imatura e infantil nas ações e pensamentos. Isso tem reflexo em sua própria identidade que não está plenamente

⁵⁹ Do original: “Don’t do it, Eleanor told the little girl; insist on your cup of stars; once they have trapped you into being like everyone else you will never see your cup of stars again; don’t do it; and the little girl glanced at her, and smiled a little subtle, dimpling, wholly comprehending smile, and shook her head stubbornly at the glass. Brave girl, Eleanor thought; wise, brave girl!” (Jackson, 2019, p. 35).

desenvolvida. Essa característica dialoga com as mulheres estudadas por Betty Friedan. A autora alega que muitas mulheres norte-americanas da década de 1950 não tiveram suas identidades e individualidades plenamente desenvolvidas, devido ao próprio ideal de feminilidade:

Minha tese diz que o âmago do problema feminino não é de ordem sexual, e sim de identidade — uma atrofia ou evasão do crescimento, perpetuada pela mística. É minha tese que assim como a cultura vitoriana não permitia à mulher aceitar ou gratificar suas necessidades sexuais básicas, a nossa cultura não lhe permite aceitar ou gratificar a necessidade básica de crescer e alcançar sua plenitude como ser humano, necessidade que não se define unicamente pela função sexual (Friedan, 1971, p. 68).

Friedan comenta que as perspectivas sociais quanto à realização feminina mantêm as mulheres em um estado de eterna juventude, impedindo-as de atingir a plena maturidade. Se aos homens é consentido passar por crises de identidade como forma de evolução, o mesmo não é esperado das mulheres.

Em antigos termos convencionais e também nos da nova mística feminina ninguém espera que ela evolua a ponto de descobrir quem é e escolher sua identidade humana. A anatomia é o destino da mulher, dizem os teóricos da feminilidade. A personalidade feminina é determinada por sua condição biológica (Friedan, 1971, p. 70).

Eleanor, contudo, percorre esse caminho, à princípio, lhe é negado. Ela inicia um processo de autodescoberta desde o instante que decide ir para a Casa da Colina, passando pelos seus devaneios na estrada, até quando já está dentro da residência. A personagem expressa então um forte desejo de autoafirmação, esforçando-se para descobrir seus gostos e traços de personalidade. No trecho seguinte, notamos como ela tenta se autoafirmar por meio de detalhes de sua vestimenta e pequenas predileções:

[...] e Eleanor pensou com enorme satisfação que seus pés estavam lindos na sandália vermelha; que coisa completa e independente sou eu, refletiu, indo dos meus dedões vermelhos até o alto da cabeça, individualmente um eu, dotada de atributos pertencentes apenas a mim. Tenho sapatos vermelhos, pensou — isso faz parte de ser Eleanor; não gosto de lagosta e durmo virada para a esquerda e estalo os dedos quando estou nervosa e guardo botões. Estou segurando uma taça de conhaque que é meu porque estou aqui e estou usando-o e tenho meu papel neste cômodo. Tenho sapatos vermelhos e amanhã vou acordar e ainda estar aqui (Jackson, 2021, p. 68)⁶⁰.

⁶⁰ Do original: “Eleanor though with deep satisfaction that her feet were handsome in their red sandals; what a complete and separate thing I am, she thought, going from my red toes to the top of my head, individually an I, possessed of attributes belonging only to me. I have red shoes, she thought—that goes with being Eleanor; I

Todavia, esse processo não se prolonga por muito tempo e logo chega ao fim de forma incompleta. Apesar dos esforços de Eleanor, testemunhamos a sua identidade se fundindo com a da casa: “Depois que a protagonista de ‘The Haunting of Hill House’ se descobre na casa, a narração não confiável em terceira pessoa faz com que pareça impossível diferenciar a personagem da casa” (Hattenhauer, 2003, p. 04, tradução nossa)⁶¹. Aos poucos, Eleanor perde o controle de si, seja de seu próprio corpo ou mente. Tal sensação aparece em breves episódios desde o início como, por exemplo, quando ela não consegue sair de seu quarto à noite, mesmo ansiando por isso: “Eleanor sabia que, mesmo se os pés a levassem até a porta, sua mão não se ergueria até a maçaneta” (Jackson, 2021, p. 130)⁶². Ou então quando ela duvida da origem de seus próprios pensamentos: “Estou descobrindo os caminhos do coração, pensou Eleanor com bastante seriedade, e em seguida se perguntou o que teria em mente ao pensar assim” (Jackson, 2021, p. 163)⁶³.

Em outros trechos, a protagonista reconhece a força que a casa exerce em si e no grupo. Assim que chega ao local, o narrador afirma que Eleanor sente que a casa lhe recebeu com ímpeto, de forma muito intensa, colocando-a em plano secundário, nas sombras. Eleanor se sente pequena, indefesa e mais uma vez sem poder ou autoridade sobre si mesma: “Sou como uma criatura pequenina engolida inteira por um monstro, pensou, e o monstro sente os mínimos movimentos dentro de mim” (Jackson, 2021, p. 49)⁶⁴.

Eleanor também parece adivinhar inconscientemente quais são as intenções da casa com o grupo: “A sensação era de que queria nos consumir, nos engolir, nos tornar parte da casa, talvez... ai, meu Deus. Achei que eu sabia o que estava dizendo, mas estou me saindo muito mal.” (Jackson, 2021, p. 138)⁶⁵. Por ser a pessoa mais fragilizada e com a identidade ainda em construção, Eleanor se torna a principal vítima e, ao mesmo tempo o centro de todos os

dislike lobster and sleep on my left side and crack my knuckles when I am nervous and save buttons. I am holding a brandy glass which is mine because I am here and I am using it and I have a place in this room. I have red shoes and tomorrow I will wake up and I will still be here” (Jackson, 2019, p. 75).

⁶¹ Do original: “After the protagonist in *The Haunting of Hill House* discovers herself in the house, the unreliable third-person narration makes it seem impossible to differentiate the character from the house”

⁶² Do original: “Eleanor knew that, even if her feet would take her as far as the door, her hand would not lift to the doorknob” (Jackson, 2019, p. 108).

⁶³ Do original: “I am learning the pathways of the heart, Eleanor thought quite seriously, and then wondered what she could have meant by thinking any such thing” (Jackson, 2019, p. 131).

⁶⁴ Do original: “I am like a small creature swallowed whole by a monster” she thinks when she’s just arrived, “and the monster feels my tiny little movements inside.” (Jackson, 2019, p. 16).

⁶⁵ Do original: “The sense was that it wanted to consume us, take us into itself, make us a part of the house, maybe—oh, dear. I thought I knew what I was saying, but I’m doing it very badly.” (Jackson, 2019, p. 114).

acontecimentos da casa. Novamente ela aparenta ter ligeira consciência do que está acontecendo consigo:

“*Odeio* me ver dissolvendo e perdendo e dispersando a ponto de viver só com a metade, a da minha mente, e ver a outra metade de mim indefesa e desvairada e compulsiva e não consigo parar, mas sei que não vou me machucar de verdade e no entanto o tempo é tão longo e até um segundo se prolonga e prolonga e eu seria capaz de aguentar isso tudo se ao menos pudesse *me entregar...*” (Jackson, 2021, p. 159, grifos da autora)⁶⁶.

Um dos momentos de tensão na obra é quando, no terceiro dia de hospedagem do grupo, surge nas paredes do quarto de Theodora uma frase escrita em letras vermelhas: “AJUDE ELEANOR A VIR PARA A CASA” (Jackson, 2021, p. 144)⁶⁷. Tal situação assusta a todos, em especial, Eleanor, que afirma que seu nome não deveria estar escrito nas paredes daquela casa.

No clímax da narrativa, testemunhamos então o momento de total fusão das identidades da jovem mulher e da casa. O grupo está reunido em um cômodo e começam a ouvir o som de pancadas vindo do andar superior. Os barulhos aumentam e eles têm a impressão de que algo está tentando arrombar a porta. Enquanto isso, Eleanor consegue prever os movimentos da casa: “As batidas, Eleanor disse a si mesma, apertando os olhos com as mãos e balançando com o ruído, vão descer o corredor, vão continuar até o fim do corredor e dar meia-volta e retornar, vão continuar sem parar assim como antes e depois vão cessar” (Jackson, 2021, p. 198)⁶⁸. A jovem começa a acreditar que tudo isso está acontecendo apenas dentro de sua mente:

Como é que esses outros escutam o barulho se ele vem de dentro da minha cabeça? Estou sumindo pouco a pouco nesta casa, estou me despedaçando um pouquinho de cada vez porque esse barulho todo está acabando comigo; por que os *outros* estão assustados? (Jackson, 2021, p. 200, grifos da autora)⁶⁹.

⁶⁶ Do original: “I *hate* seeing myself dissolve and slip and separate so that I’m living in one half, my mind, and I see the other half of me helpless and frantic and driven and I can’t stop it, but I know I’m not really going to be hurt and yet time is so long and even a second goes on and on and I could stand any of it if I could only surrender—” (Jackson, 2019, p. 128).

⁶⁷ Do original: “HELP ELEANOR COME HOME” (Jackson, 2019, p. 118).

⁶⁸ Do original: “The knocking, Eleanor told herself, pressing her hands to her eyes and swaying with the noise, will go on down the hall, it will go on and on to the end of the hall and turn and come back again, it will just go on and on the way it did before and then it will stop” (Jackson, 2019, p. 155).

⁶⁹ Do original: “How can these others hear the noise when it is coming from inside my head? I am disappearing inch by inch into this house, I am going apart a little bit at a time because all this noise is breaking me; why are the *others* frightened?” (Jackson, 2019, p. 156).

Mais uma vez, ela se questiona sobre a origem das manifestações e sente que está perdendo o controle: “Sou eu que estou fazendo isso? se perguntou rapidamente, sou eu?” (Jackson, 2021, p. 201)⁷⁰ e “está dentro da minha cabeça, pensou Eleanor, levando as mãos ao rosto, está dentro da minha cabeça e está saindo, saindo, saindo...” (Jackson, 2021, p. 201)⁷¹. Por fim, ela abre mão de sua individualidade, é “possuída” pela casa e se torna um de seus fantasmas:

Ouvia o riso acima de tudo, chegando fino e lunático, se avolumando em sua harmonia louca, e pensou: Não; para mim acabou. É demais, pensou, vou renunciar à minha posse de mim, abdicar, abrir mão de bom grado do que nunca sequer quis; o que quiser de mim, ela pode ter. (Jackson, 2021, p. 202)⁷²

A partir daí, Eleanor Vance não têm mais domínio sobre si. Ela começa a ouvir vozes que chamam o seu nome, alega que consegue ouvir e sentir toda a casa e cada vez mais se distancia dos outros. A personagem passa também a referir a si mesma na terceira pessoa do singular e a usar o pronome “nós” para indicar a sua união com a casa, como vemos no trecho a seguir: “Eleanor se agarrou à porta e riu até lágrimas brotarem de seus olhos; que bobos eles são, pensou; *nós* os enganamos com tanta facilidade” (Jackson, 2021, p. 231, grifo nosso)⁷³. Ademais, a ideia de ir embora da Casa da Colina lhe causa repulsa, pois acredita que finalmente encontrou seu verdadeiro lar. O espaço que antes lhe causava medo e aversão agora lhe parece confortável, caloroso e seguro: “Estou em casa, ela pensou, e estancou, admirada com essa ideia. Estou em casa, estou em casa, ela pensou” (Jackson, 2021, p. 232)⁷⁴.

Em sua última noite, Eleanor se junta à casa para assombrar os demais integrantes do grupo, imitando as batidas nas portas e barulhos que antes havia vivenciado com tanto temor. A jovem percorre toda a casa em uma dança fantasmagórica e se dirige (ou é levada) para o alto da escadaria da biblioteca. Naquele local, décadas antes, outra mulher já havia se enforcado e Eleanor se prepara para imitar tal ato, porém, é impedida pelo grupo que consegue lhe acordar do transe.

⁷⁰ Do original: “Am I doing it? she wondered quickly, is that me?” (Jackson, 2019, p. 157).

⁷¹ Do original: “Its inside my head, Eleanor thought, putting her hands over her face, its inside my head and it’s getting out, getting out, getting out—” (Jackson, 2019, p. 157).

⁷² Do original: “She heard the laughter over all, coming thin and lunatic, rising in its little crazy tune, and thought, No; it is over for me. It is too much, she thought, I will relinquish my possession of this self of mine, abdicate, give over willingly what I never wanted at all; whatever it wants of me it can have”. (Jackson, 2019, p. 224).

⁷³ Do original: “Eleanor clung to the door and laughed until tears came into her eyes; what fools they are, she thought; we trick them so easily (Jackson, 2019, p. 176).

⁷⁴ Do original: I am home, she thought, and stopped in wonder at the thought. I am home, I am home, she thought (Jackson, 2019, p. 177).

Todavia, ao ser obrigada a ir embora da Casa da Colina em nome de sua segurança, Eleanor não aceita tal decisão e quando é colocada no carro, o direciona para colidir em uma árvore. O que a princípio parece ser uma decisão consciente da jovem logo se vira contra ela:

Vou mesmo fazer isso, ela pensou, girando o volante para lançar o carro direto na árvore imensa na curva da pista, vou mesmo fazer isso, vou fazer isso totalmente sozinha, agora, afinal; esta sou eu, vou mesmo, mesmo, mesmo, mesmo fazer isso sozinha. No segundo interminável, estrondoso antes de o carro se atirar na árvore, ela pensou claramente: *Por que* estou fazendo isso? Por que estou fazendo isso? Por que eles não me impedem? (Jackson, 2021, p. 247, grifos da autora)⁷⁵.

Assim, nossa argumentação até aqui nos leva a concluir que Shirley Jackson materializou no texto a jornada de sua protagonista que, como muitas mulheres reais de seu tempo, não completou o percurso com sucesso. Eleanor parte de um estado de submissão e conformismo, no momento inicial da obra, e vivencia uma trajetória crescente que teria como conclusão positiva o crescimento, a libertação pessoal e a superação das expectativas patriarcais. Apesar da personagem apresentar algumas características em consonância com a ideologia patriarcal, no desenrolar desse processo, a autora faz com que Eleanor confronte e supere alguns desses estereótipos e valores sociais como, por exemplo, o modelo de feminilidade pautado no cuidado e na vida doméstica, e a heterossexualidade compulsória em relacionamentos românticos. Contudo, paralelo a isso, Jackson estabelece também que Eleanor não será capaz de superar todos os obstáculos e irá sucumbir a uma força maior que ela. Na resolução da narrativa, a personagem não consegue consolidar sua individualidade e se deixa dominar pela autoridade e influência da Casa. Ao pontuar a hesitação e a dúvida da jovem, instantes antes do suicídio – “*Por que* estou fazendo isso? Por que estou fazendo isso?” (Jackson, 2021, p. 247, grifos da autora)⁷⁶ – Shirley Jackson levanta a possibilidade de tal ato ser, na verdade, um assassinato orquestrado pela própria residência. Quando seguimos essa pista, somos então conduzidos a concluir que a Casa continua controlando Eleanor que, mais uma vez, está presa um estado de dominação e de falta de poder sobre si mesma.

⁷⁵ Do original: “I am really doing it, she thought, turning the wheel to send the car directly at the great tree at the curve of the driveway, I am really doing it, I am doing this all by myself, now, at last; this is me, I am really really really doing it by myself. In the unending, crashing second before the car hurled into the tree she thought clearly, *Why* am I doing this? Why am I doing this? Why dont they stop me?” (Jackson, 2019, p. 186).

⁷⁶ Do original: “*Why* am I doing this? Why am I doing this? Why dont they stop me?” (Jackson, 2019, p. 186).

1.3 AS OUTRAS MULHERES DE HILL HOUSE

Além da protagonista Eleanor Vance, Shirley Jackson desenvolve outras personagens femininas ao longo de *The Haunting of Hill House*. As mulheres são maioria na obra, interagem entre si e nos ajudam a ter uma visão maior do todo. Embora o trabalho dispensado às suas caracterizações seja menor se comparado ao da protagonista, bem como a frequência de suas participações no enredo, ainda é possível levantar algumas questões em torno de cada uma. Tudo isso porque Jackson consegue criar personagens femininas diversas e complexas.

Tal exercício não é comum à toda a produção literária, pois usualmente a ficção escrita por homens é concebida a partir de um olhar patriarcal, no qual o sexo feminino não é considerado sujeito na história da humanidade, ocupando assim um lugar de subserviência, dependência e exclusão perante aos homens. Transposto para a ficção, esse olhar resulta na criação de estereótipos, nos quais as mulheres dependem do homem para agir e pensar. Mesmo quando colocadas como protagonistas, essas figuras tendem a proliferar ainda mais uma ideologia de gênero⁷⁷ baseada na inferioridade das mulheres (Jacomel; Pagoto, 2009).

Lógica semelhante é explorada no gênero do horror, no qual encontramos as mulheres em papéis centrais nas narrativas. Sejam como musas, bruxas, monstros mitológicos ou vítimas, todas essas mulheres têm algo em comum: representam uma ameaça. França e Silva (2016) demonstram que mesmo quando as mulheres ocupam posições de devoção, respeito ou protagonismo – o que a princípio contrariaria práticas históricas de subjugação – elas continuam simbolizando uma ameaça que deve ser combatida. É por isso que se torna recorrente a presença de personagens femininas em situações de violência e abuso.

Para os pesquisadores, o tema da mulher perseguida é popular desde os romances góticos do século XVIII até as produções de *slashers*⁷⁸ norte-americanos dos anos de 1980.

⁷⁷ O conceito de ideologia de gênero foi criado pela teórica feminista Teresa de Lauretis e demonstra que é possível elencar padrões socioculturais dominantes estabelecidos pelo sexo masculino que são reafirmados nas produções culturais como os discursos médicos, legais, filosóficos e literários (Lauretis apud Jacomel; Pagoto, 2009).

⁷⁸ *Slasher* deriva da palavra inglesa *slash* que significa retalhar ou cortar, logo, os filmes desse subgênero do horror contam a história de um psicopata que persegue e mata um grande número de vítimas. Segundo Larocca (2014), nesses filmes a morte feminina é sempre a mais violenta e associada a uma crueldade mais “racionalizada”. As personagens femininas morrem por serem mulheres e por transgredirem a moral e sexualidade normativa da época. O subgênero surgiu no final da década de 1970 atingindo grande popularidade nos anos 1980.

“Tanto na literatura quanto no cinema de horror, é frequente a existência de heroínas que são atormentadas, perseguidas, feridas e, por vezes, assassinadas, seja por monstros sobrenaturais, *serial killers* ou mesmo por vilões menos espetaculares” (França; Silva, 2016, p. 54). O sadismo e a violência aparecem, portanto, como ferramentas para marcar a desigualdade entre os gêneros e regular os corpos e sexualidades femininos.

Em contraponto a isso, a escrita feminina surge com o potencial de transgressão dos padrões patriarcais. “Por isso, a mulher que incorpora a escrita deixa de ser identificada exclusivamente em sua função primordial e “natural”: casar, dar à luz, cuidar dos filhos” (Jacomel; Pagoto, 2009, p. 12). Igualmente, para a escritora franco-argelina Hélène Cixous (2022), é impossível definir ou conceituar a prática feminina da escrita, que vai além da binaridade dos gêneros; entretanto, ela defende que, ao escrever, a mulher retoma a posse de seu corpo e afirma para si um lugar social diferente daquele reservado a ela. Sobre isso a autora afirma que,

ela [a escrita feminina] ultrapassará sempre o discurso que rege o sistema falocêntrico; ela acontece e acontecerá para além dos territórios subordinados à dominação filosófico-teórica. Ela só se deixará imaginar pelos sujeitos que rompem com os automatismos, pelos que correm às margens e que nenhuma autoridade poderá jamais subjugar (Cixous, 2022, p. 33).

É isso que ocorre quando examinamos a produção literária de mulheres no horror. O *female gothic*, por exemplo, é considerado um gênero politicamente subversivo que aborda as insatisfações femininas com as estruturas de poder patriarcal (Wallace; Smith, 2009). A literatura gótica escrita por mulheres aborda questões como: a aversão à figura materna, a violência contra corpos femininos, a sexualidade e a opressão doméstica. Ao elaborar a personagem de Eleanor Vance e as demais aqui analisadas, Shirley Jackson segue esse legado, pois busca articular temáticas, tecer críticas sociais e fugir de estereótipos. Nesta seção do trabalho, iremos explorar as figuras de Theodora, segunda mulher a integrar o grupo principal; Sra. Dudley, governanta da casa; e Sra. Montague, esposa do líder do grupo.

1.3.1 THEODORA

Theodora, que prefere ser chamada pelo nome unissex de Theo e não usa sobrenome, é a segunda mulher a compor o grupo principal. O primeiro aspecto que nos chama atenção é a escolha de Shirley Jackson por não identificar o sobrenome da personagem. Historicamente, os sobrenomes são usados para demarcar a identidade, fazendo referência à

origem familiar, posição social ou ligação matrimonial dos sujeitos. Por muito tempo, as mulheres que oficializavam o matrimônio eram obrigadas a acrescentar o sobrenome do esposo ao de sua família e isso era herdado por seus filhos e filhas. O sobrenome do pai e do marido era, portanto, a designação oficial prioritária na vida das mulheres, tornando o sobrenome da mãe de pouca importância. Giacometti (2015) avalia que esse protagonismo masculino legitimava ainda mais concepções de poder hierárquicas e patriarcais. Desta forma, ao optar por não dar nenhum sobrenome a Theodora – nem de seu pai e nem de um possível marido – Shirley Jackson reforça a identidade própria e autossuficiente da personagem, que contrasta, inclusive, com a de outras mulheres da obra. Se para Theodora basta a adoção do nome próprio, para a Sra. Dudley e a Sra. Montague o relacionamento com os maridos é o principal atributo de suas identidades.

Assim que se conhecem, Theo e Eleanor tornam-se amigas, confidentes e companheiras nas brincadeiras e fantasias. Essa conexão imediata surpreende a própria Eleanor, que não está acostumada com isso: “[...] ficou surpresa, lembrando que sempre fora tímida com estranhos, desajeitada e tímida, e, no entanto, passara em menos de meia hora a considerar Theodora próxima e vital, alguém cuja raiva lhe seria assustadora” (Jackson, 2021, p. 49)⁷⁹. Aliás, Theodora é a única personagem a tratar Eleanor por apelidos, o que demonstra o nível de intimidade apesar da recente relação. Eleanor é tratada de forma carinhosa como “Nell”, “Nellie”, “minha Nellie” e “meu amor”.

Apesar da conexão instantânea, ao apresentar a personagem, o narrador enfatiza que ela “não era nada parecida com Eleanor” (Jackson, 2021, p. 11)⁸⁰. Diferente de nossa protagonista, Theodora parece ser uma mulher independente e adulta. Ela desenha, tem seu próprio apartamento e é dona de uma loja. Além disso, suas personalidades também diferem, já que Theo se comporta com desembaraço ao lado do Dr. Montague e Luke, fazendo piadas e pequenos flertes em vários momentos. Ela vive em um mundo de “deleite e de cores suaves” (p. 11)⁸¹ e encara o chamado do Dr. Montague com diversão e curiosidade.

⁷⁹ Do original: “and was surprised, remembering that she was always shy with strangers, awkward and timid, and yet had come in no more than half an hour to think of Theodora as close and vital, someone whose anger would be frightening” (Jackson, 2019, p. 53).

⁸⁰ Do original: “was not at all like Eleanor” (Jackson, 2019, p. 26).

⁸¹ Do original: “delight and soft colors” (Jackson, 2019, p. 26).

Sobre o seu passado, sabemos que ela divide apartamento com uma amiga⁸², com quem teve um sério desentendimento antes de ir para a Casa da Colina. Não sabemos detalhes do relacionamento, mas, como a sexualidade de Theo é apresentada de forma ambígua, muitos pesquisadores supõem que as duas tenham uma relação romântica. Ao ser questionada se é ou não casada, Theo fica em silêncio e prossegue com uma “risada ligeira” dizendo apenas que não.

A relação entre Theodora e Eleanor é a mais bem desenvolvida ao longo da narrativa e ganha ares de amizade, irmandade, flerte e, por vezes, de rivalidade. Mesmo com tantas facetas, direcionamos o nosso foco para refletir sobre o que todas essas relações têm em comum: a ligação permanente e indissociável entre duas mulheres. Para isso, argumentamos que Theodora corresponde ao duplo da protagonista, sendo, em simultâneo, semelhante e diferente de Eleanor.

O conceito de duplo é muito utilizado na literatura, em especial, no gênero do horror para explorar as possibilidades de desintegração do sujeito e da individualidade. A sua origem remete ao trabalho dos psicanalistas austríacos, Sigmund Freud (1856 – 1939) e Otto Rank (1884 – 1939), que desenvolveram a questão do duplo, a partir de aspectos como a duplicação, a divisão e o intercâmbio do eu. Em resumo, segundo Freud, nesse fenômeno o sujeito é capaz de se identificar com outra pessoa de tal forma, que passa a duvidar de sua própria individualidade ou então passa a substituir o seu eu pelo do outro. Por conseguinte, o conceito de duplo também está relacionado ao conceito de estranho, pois o processo de identificação citado anteriormente se configura por meio da ambivalência, entre aquilo que é desconhecido (estranho) e conhecido (familiar) (Venzon, *et. al.*, 2009).

Darryl Jones (2021) aponta que muitas das grandes obras de horror no século XIX utilizavam figuras como a do gêmeo maligno e do espelho amaldiçoado para retratar as duplicidades e fragmentações do eu. “Essas narrativas e temas, que sugeriam a estranha possibilidade de que nós não estamos em casa conosco mesmos ou que nossas vidas estão sendo vividas em outro lugar, são familiares à cultura do horror” (Jones, 2021, p. 84, tradução nossa)⁸³. Jones argumenta ainda que, para além de representar a morte do eu, o duplo é usado como recurso para simbolizar narcisismo ou um amor-próprio mórbido; fazer uma crítica social

⁸² No texto original não há referência quanto ao sexo da amiga de Theodora, já que em inglês a palavra “friend” não possui distinção entre masculino e feminino. Na edição em português, a tradução optou por usar a palavra “amiga” no feminino.

⁸³ Do original: “These narratives and themes, suggestive of the uncanny possibility that we are not at home with ourselves, or that our lives are being lived elsewhere, are all familiar ones in horror culture”.

ou problematizar posições políticas opostas; ou então incorporar uma vida dupla. No último caso, essa representação pode falar tanto sobre um caso de hipocrisia quanto sobre identidades e sexualidades forçosamente reprimidas.

Um dos exemplos citados pelo autor é a obra *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson. No romance, o Dr. Jekyll desenvolve uma fórmula capaz de separar os dois lados de sua natureza – o bem e o mal – em dois corpos diferentes, resultando na criação do Mr. Hyde. Enquanto o médico representa o lado masculino reprimido, respeitável e profissional, Hyde seria um fantasma da juventude selvagem de Jekyll, trazendo à tona os antigos prazeres indignos do homem (Jones, 2021, p. 87).

De certo modo, a personagem de Theodora corresponde a essa duplicata de Eleanor. Embora o narrador afirme que elas diferem, Shirley Jackson, em uma de suas anotações sobre o processo de escrita do livro, alega que “theo é eleanor” (Jackson, 1993 apud Hattenhauer, 2003, p. 162, tradução nossa)⁸⁴. Essa paridade encontra respaldo em alguns trechos da obra. Logo no início, as duas mulheres são colocadas em quartos vizinhos, um ao lado do outro, que espelham a mesma arquitetura e mobiliário, mudando apenas a cor de cada um: Eleanor fica com o quarto azul e Theo com o verde. A ligação entre os quartos é feita pelo banheiro, que é compartilhado por ambas. Com o desenrolar da narrativa, elas primeiro deixam a porta aberta entre os quartos, depois passam a dividir o mesmo cômodo e por fim Theo é obrigada a usar as mesmas roupas que Eleanor, o que resulta na afirmação de Theo de que elas seriam gêmeas.

A similaridade entre ambas também é ressaltada quando a esposa do Dr. Montague, ao chegar na Casa da Colina, confunde as duas jovens, achando que Theodora é Eleanor: “Você é a Nell?”, ela quis saber, e se virou para Theodora. “A gente achou que você fosse a Nell”, ela declarou” (Jackson, 2021, p. 192, grifos da autora)⁸⁵. Ou então, quando Theo adivinha os pensamentos de Eleanor como na passagem na qual Eleanor revela ter receio do que as outras pessoas vão achar de sua roupa ou quando afirma que Eleanor não precisa ter medo da casa.

Por outro lado, Theodora é como o reflexo invertido de Eleanor em um espelho. O pesquisador Darryl Hattenhauer (2003) defende que Theo é a projeção do eu negado de Eleanor, encarnando o erotismo e a assertividade reprimidos na jovem protagonista. Ela também seria capaz de expressar todos os sentimentos reprimidos por Eleanor como, por exemplo, egoísmo e coragem. Theodora consegue perceber as inseguranças de Eleanor e torna-se a fonte da pouca

⁸⁴ Texto original: “theo is eleanor”.

⁸⁵ Texto original: “You’re Nell?” she demanded, and turned on Theodora. “We thought you were Nell,” she said” (Jackson, 2019, p. 151, grifos da autora).

coragem demonstrada pela protagonista. Isso ocorre, por exemplo, na cena em que Theo instiga a jovem a explorar os jardins da Casa da Colina:

Eleanor se virou e a fitou, e então viu a diversão em seu rosto e pensou: Ela é muito mais corajosa do que eu. Inesperadamente — embora mais tarde fosse se tornar um traço familiar, um atributo reconhecível no que significaria “Theodora” na mente de Eleanor —, Theodora captou o pensamento de Eleanor e lhe respondeu: “Não tenha tanto medo o tempo todo”, ela disse e esticou o braço para tocar a face de Eleanor com um dedo. “A gente nunca sabe de onde está vindo a nossa coragem.” Com rapidez, desceu os degraus e chegou ao gramado, postando-se entre as árvores altas e aglomeradas. “Anda logo”, ela gritou, “quero ver se tem um córrego” (Jackson, 2021, p. 51)⁸⁶.

Quanto ao erotismo, Theo representa a sexualidade reprimida e ainda não completamente desenvolvida de Eleanor, além de simbolizar novas possibilidades de relacionamentos afetivos para a protagonista. Theo é caracterizada como uma mulher sensual, que usa roupas brilhantes e chamativas e que encanta todos ao seu redor. Tudo isso fascina e, ao mesmo tempo, gera aversão em Eleanor que quer ser como ela, mas também prefere afastá-la. Certa tarde, Theodora decide pintar de vermelho as unhas do pé da amiga. A princípio, Eleanor não se incomoda, mas ao ver todas as suas unhas pintadas, ela se desespera, afirmando que seus pés estão “sujos” e suas unhas “imorais”. A jovem pensa na reação da falecida mãe caso visse aquilo. Segundo ela, a mãe com certeza reprovava tal comportamento.

Outros gestos de afeto e intimidade também são interpretados por Eleanor como inapropriados. É o caso dos constantes toques de Theo, já que a proximidade física é algo que incomoda Eleanor: a mão de Theodora na sua lhe causou constrangimento. Não gostava de ser tocada, e, no entanto, um pequeno gesto físico parecia ser o jeito escolhido por Theodora para expressar arrependimento ou deleite ou empatia (Jackson, 2021, p. 86)⁸⁷.

Em outro momento, o toque da mão de Theo também lhe causa constrangimento. O grupo está conversando sobre a verdadeira origem do sentimento de medo e cada um fala a sua hipótese. Na vez de Theo, ela alega que as pessoas têm medo de reconhecer seus reais

⁸⁶ Do original: “Eleanor turned and stared, and then saw the amusement on her face and thought, She’s much braver than I am. Unexpectedly—although it was later to become a familiar note, a recognizable attribute of what was to mean “Theodora” in Eleanor’s mind— Theodora caught at Eleanor’s thought, and answered her. “Don’t be so afraid all the time,” she said and reached out to touch Eleanor’s cheek with one finger. “We never know where our courage is coming from.” Then, quickly, she ran down the steps and out onto the lawn between the tall grouped trees. “Hurry,” she called back, “I want to see if there’s a brook somewhere.”” (Jackson, 2019, p. 54).

⁸⁷ Do original: “Theodora’s hand on her own embarrassed her. She disliked being touched, and yet a small physical gesture seemed to be Theodora’s chosen way of expressing contrition, or pleasure, or sympathy (Jackson, 2019, p. 78).

desejos e encosta então o rosto na mão de Eleanor. O que gera a seguinte reação: “Ela encostou a bochecha na mão de Eleanor e Eleanor, detestando tocá-la, afastou a mão rapidamente” (Jackson, 2021, p. 158)⁸⁸.

Mesmo assim, em vários outros momentos, Eleanor busca conforto e segurança ao segurar a mão de Theo, especialmente, em situações de medo extremo. A cena mais representativa ocorre quando, durante a noite, Eleanor ouve sons indistintos que se transformam no choro de uma criança vindo do quarto vizinho. Theodora está na cama ao seu lado e as duas seguram as mãos fortemente. O medo vai tomando conta de Nell, que segura tão forte a mão da outra mulher ao ponto de sentir os ossos. Para a sua surpresa e horror de Eleanor, quando as luzes do quarto acendem, ela se dá conta de que não é a mão de Theo que ela segurava com tanta força, mas sim uma mão desconhecida e espectral.

Para Daniela Anastacio (2020), a alternância entre conforto e desconforto com a proximidade física demonstra que a ligação entre Eleanor e Theodora vai além de um amor de irmãs. A autora cita os seguintes trechos da despedida das duas para exemplificar que o sentimento era mais profundo e apaixonado do que isso:

“Ah, Nellie, minha Nell, seja feliz; por favor, seja feliz. Não esquece de mim de verdade; um dia as coisas realmente vão ficar bem de novo e você vai me escrever cartas e eu vou responder e vamos nos visitar e vamos nos divertir falando das loucuras que fizemos e vimos e ouvimos na Casa da Colina. Ah, Nellie! Achei que você não fosse dizer adeus para mim.” [...] “Nellie”, Theodora disse com timidez, e esticou a mão para tocar na bochecha de Eleanor, “escuta, quem sabe a gente não pode se reencontrar aqui um dia? E fazer o nosso piquenique à beira do córrego?” (Jackson, 2021, p. 245)⁸⁹.

Sobre os momentos em que Eleanor rejeita Theodora, a autora argumenta que a Casa da Colina – como uma entidade viva e pensante – está ciente da relação entre as duas e propositalmente as separa, a fim de seduzir apenas Eleanor. Após todas as roupas de Theodora aparecerem inexplicavelmente sujas de sangue, a repulsa de Eleanor a companheira atinge o auge. Eleanor passa a afirmar então que nunca havia sentido aversão tão incontrolável por ninguém, avaliando Theo como “perversa [...] bestial, suja e sórdida (Jackson, 2021, p. 156)⁹⁰.

⁸⁸ Do original: She pressed her cheek against Eleanor’s hand and Eleanor, hating the touch of her, took her hand away quickly (Jackson, 2019, p. 128).

⁸⁹ Do original: ‘Oh, Nellie, my Nell—be happy; please be happy. Don’t really forget me; someday things really will be all right again, and you’ll write me letters and I’ll answer and we’ll visit each other and we’ll have fun talking over the crazy things we did and saw and heard in Hill House—oh, Nellie! I thought you weren’t going to say good-by to me (...) ‘Nellie,’ Theodora said timidly, and put out a hand to touch Eleanor’s cheek, ‘listen—maybe someday we can meet here again? And have our picnic by the brook?’ (Jackson, 2019, p. 185).

⁹⁰ Do original: “She is wicked, Eleanor thought, beastly and soiled and dirty” (Jackson, 2019, p. 126).

Anastácio (2020) defende que a casa está por trás desse acontecimento, pois “ao transformar o amor de Eleanor em ódio, isso isola-a do grupo e a encoraja a abraçar a escuridão da casa” (Anastácio, 2020, p. 183, tradução nossa)⁹¹.

Por fim, a autora também relembra que, nas primeiras versões do romance, Theo é abertamente lésbica. Não sabemos o porquê da mudança, mas é fato que a lesbianidade permaneceu presente no subtexto da obra. Para além dos sinais aparentes nos trechos citados anteriormente, uma passagem nos chama especial atenção. Em uma das noites na Casa da Colina, Theodora parece chateada com Eleanor, pois a flagrou conversando e flertando com Luke. Não sabemos se o ciúme que sente é direcionado ao homem ou à amiga, mas isso faz com que Theo atice a jovem sugerindo que ela convide Luke para o seu apartamento. O clima de desconforto se mantém e as duas saem para o jardim “caladas, enraivecidas e magoadas”. Ambas, com pena uma da outra e dolorosamente cientes de si, sentem que “escapar treva a dentro era vital” (Jackson, 2021, p. 174)⁹².

Somente na escuridão, escondidas dos outros, elas iniciam uma conversa enciumada sobre a situação, a qual Eleanor finaliza com:

“De qualquer forma”, disse Eleanor, em um tom racional, “isso não quer dizer nada para você, não importa o que aconteça. Por que te interessa se eu passo vergonha?” Theodora ficou em silêncio por um instante, andando no escuro, e Eleanor de repente teve a certeza absurda de que Theodora havia lhe estendido a mão, invisível. (Jackson, 2021, p. 174)⁹³.

Neste momento, percebemos que a relação entre as duas está no apogeu da intimidade e companheirismo, pois elas estão em total sinergia:

Uma sabia, após praticamente uma respiração, o que a outra estava pensando e querendo dizer; uma quase chorava pela outra. Perceberam no mesmo instante a mudança da trilha e uma sabia da percepção da outra; Theodora segurou no braço de Eleanor e, com medo de parar, seguiram devagar, coladas, e adiante a trilha se alargou e escureceu e curvou (Jackson, 2021, p. 174 – 175)⁹⁴.

⁹¹ Do original: “by turning Eleanor’s love into hatred, it isolates her from the group and encourages her to embrace the darkness of the house”.

⁹² Do original: “escape into darkness was vital” (Jackson, 2019, p. 136).

⁹³ Do original: ““Anyway,” Eleanor said, in a reasonable tone, “it doesn’t mean anything to you, no matter what happens. Why should you care whether I make a fool of myself?” Theodora was silent for a minute, walking in the darkness, and Eleanor was suddenly absurdly sure that Theodora had put out a hand to her, unseen” (Jackson, 2019, p. 137).

⁹⁴ Do original: “Each knew, almost within a breath, what the other was thinking and wanting to say; each of them almost wept for the other. They perceived at the same moment the change in the path and each knew then

A interpretação da relação entre Theodora e Eleanor como um relacionamento de caráter sáfico é, por fim, reforçada (ou até talvez comprovado) pelo seguinte trecho:

Não tinham dito nada irrevogável até ali, mas lhes restava apenas uma margem de segurança mínima; as duas avançavam com delicadeza pelas beiradas de uma questão aberta, e, depois de feita, uma questão dessas — como “Você me ama?” — jamais poderia ser respondida ou esquecida. (Jackson, 2021, p. 174)⁹⁵.

Desta forma, conclui-se que Theodora tem um papel importante na narrativa, ficando atrás apenas de Eleanor. O relacionamento entre as duas mulheres é um dos principais eixos da história e é fundamentado em uma relação de contraste e semelhança; de distanciamento e proximidade. Como explicitado ao longo da seção, em muitos momentos, Theodora é um fator de influência direta no comportamento e nas ações da protagonista, assim, a análise de uma é essencial para a compreensão da outra.

1.3.2 SRA. DUDLEY

A Sra. Dudley é a governanta da Casa da Colina. Junto com o marido, que é o zelador, ela recebe Eleanor e os demais visitantes. É descrita em poucas palavras como uma mulher pálida, com avental limpo e cabelos arrumados, porém, com um “ar indefinível de imundice” (Jackson, 2021, p.31)⁹⁶. É caracterizada também como fria e mal-humorada, combinando com a personalidade do marido. No decorrer da narrativa, Eleanor nota que ela anda pela casa sem emitir som algum e que parece se incomodar ao ouvir comentários ou críticas sobre o local: “talvez ela pense que a casa nos ouve, Eleanor pensou, e então se arrependeu de tal ideia” (Jackson, 2021, p. 44)⁹⁷.

Após a chegada de Eleanor e Theodora, a Sra. Dudley repassa de forma mecânica e inexpressiva as regras do seu serviço para cada uma: ela serve o jantar às 18 horas e tira a mesa apenas na manhã seguinte. Serve o café às 9 horas, mas não limpa os quartos. Salienta também que não fica na casa depois do jantar: “Vou embora antes de a escuridão chegar”

the other’s knowledge of it; Theodora took Eleanor’s arm and, afraid to stop, they moved on slowly, close together, and ahead of them the path widened and blackened and curved” (Jackson, 2019, p. 138).

⁹⁵Do original: “Nothing irrevocable had yet been spoken, but there was only the barest margin of safety left them; each of them moving delicately along the outskirts of an open question, and, once spoken, such a question—as “Do you love me?”—could never be answered or forgotten” (Jackson, 2019, p. 138).

⁹⁶ Do original: “an indefinable air of dirtiness” (Jackson, 2019, p. 44).

⁹⁷ Do original: “maybe she thinks it can hear us, Eleanor thought, and then was sorry she had thought it.” (Jackson, 2019, p. 49).

(Jackson, 2021, p. 45)⁹⁸. No que parece um tom de aviso, ela comenta com Eleanor que mora na cidade, há 10 km de distância da casa, e que “não vai haver ninguém aqui caso a senhora precise de ajuda” (p. 40)⁹⁹. Complementa que, por causa da distância, ninguém seria capaz de ouvir nenhum barulho (ou grito) vindo da Casa da Colina.

Os servos costumam ocupar um papel importante na literatura inglesa dos séculos XVIII e XIX. Nos romances góticos, eles são usados como meio de aumentar o horror, o suspense ou como ferramentas cruciais para o desenvolvimento da trama. Jacob Herrmann (2011) comenta que os primeiros romancistas góticos internalizavam o medo que sentiam da classe servil: “Embora seja verdade que eles administram as tarefas domésticas diárias e muitas vezes cuidam dos filhos, eles também têm a oportunidade de abusar de seu poder, o que causa ansiedade entre as classes dominantes. (Herrmann, 2011, p. 02, tradução nossa)¹⁰⁰. O autor cita como exemplo *The Castle of Otranto* (1764) e *Wuthering Heights* (1847), obras nas quais as figuras dos servos funcionariam para aumentar o suspense e o horror, além de exhibir as preocupações com o papel dessa classe na sociedade vitoriana. Ainda segundo Herrmann, em *Wuthering Heights*, a governanta da família Earnshaw, Nelly Dean, interfere nas relações entre as duas famílias protagonistas da trama, afetando diretamente o destino das personagens. Já em *The Castle of Otranto*, os servos, em especial uma empregada chamada Bianca, seriam responsáveis por amplificar o horror ao contar as visões horríveis que foram descobertas por eles.

Em *The Haunting of Hill House* algo parecido ocorre. Apesar de os Dudley não terem tanto destaque, eles são responsáveis por firmar um clima de ameaça e aviso desde o primeiro contato dos visitantes com a casa. Além do trecho anteriormente citado, no qual a Sra. Dudley adverte Eleanor sobre o isolamento da casa, o seu marido também alerta a jovem. Quando o Sr. Dudley encontra Eleanor no portão externo da casa, ele pergunta repetidamente: “Imagino que a senhora saiba o que está *pedindo*, vindo aqui? Imagino que tenham lhe avisado, lá na cidade? Já *ouviu* alguma coisa sobre este lugar?” (Jackson, 2021, p. 32, grifos da autora)¹⁰¹. Quando enfim permite a passagem de Eleanor, diz: “Vou abrir; eu vou abrir. Só quero ter a

⁹⁸ Do original: “I leave before dark comes” (Jackson, 2019, p. 46).

⁹⁹ Do original: “So there won’t be anyone around if you need help” (Jackson, 2019, p. 46).

¹⁰⁰ Do original: “While it is true that they manage daily household duties and often care for children, they also have the opportunity to abuse their power, which causes anxiety among the ruling classes”.

¹⁰¹ Do original: “I suppose you know what you’re *asking* for, coming here? I suppose they told you, back in the city? You *hear* anything about this place?” (Jackson, 2019, p. 40).

certeza de que a senhora sabe o que lhe aguarda lá dentro” (p. 32)¹⁰² e conclui: “A senhora não vai gostar. Vai se lamentar por eu ter aberto o portão” (p. 33)¹⁰³. Essa primeira interação com o zelador assusta Eleanor, que a interpreta como uma última advertência: “Suponho que esta seja minha chance, ela pensou; estão me dando uma última chance. Posso dar meia-volta aqui e agora, diante desse portão, e ir embora daqui, e ninguém vai me criticar. Todo mundo tem o direito de fugir” (Jackson, 2021, p. 33)¹⁰⁴.

Outra característica que Herrmann (2011) aponta na representação de servos nos romances góticos é o vazio humano, ou seja, a falta de capacidades intelectuais e morais. De acordo com o autor, eles são vistos como cascas ambulantes, desprovidas de vida e destinadas a servir à vontade do mestre. Esse aspecto aparece muito forte ao olharmos para o comportamento da Sra. Dudley.

A governanta pouco interage com os personagens e não participa da trama. Ela apenas serve todos os dias uma bela e farta mesa de café da manhã, almoço e jantar e, nas suas poucas falas, repete a hora em que serve essas refeições ou então relembra que não fica na casa durante a noite. É motivo de chacota entre o grupo, devido ao seu comportamento robótico. Durante a primeira noite, Luke comenta: “‘Uma megera azeda com cara de coalhada nos recebeu, obrigado’, ele declarou. ‘Como vai’, ela me falou, ‘espero vê-lo vivo quando eu voltar de manhã e o seu jantar está no aparador’” (Jackson, 2021, p. 56)¹⁰⁵. Em outro momento, Theodora afirma em tom de brincadeira:

Eu acho que ela está só esperando que todos os herdeiros dos Sanderson — estou falando de você, Luke — morram de diversas formas horríveis para então conseguir a casa e a fortuna em joias enterradas no porão. Ou vai ver que ela e Dudley escondem o ouro deles na sala secreta, ou que haja petróleo debaixo da casa (Jackson, 2021, p. 66)¹⁰⁶.

¹⁰² Do original: “‘I’ll open them; I’m going to open them. I just want to be sure you know what’s waiting for you in there’” (Jackson, 2019, p. 41).

¹⁰³ Do original: “‘You won’t like it,’ he said. ‘You’ll be sorry I ever opened that gate’” (Jackson, 2019, p. 41).

¹⁰⁴ Do original: “‘It’s my chance, I suppose, she thought; I’m being given a last chance. I could turn my car around right here and now in front of these gates and go away from here, and no one would blame me. Anyone has a right to run away’” (Jackson, 2019, p. 41).

¹⁰⁵ Do original: “‘A sour old beldame with a face of curds welcomed us, thank you,’ he said. ‘Howdy-do,’ she told me, ‘I hope I see you alive when I come back in the morning and your dinner’s on the sideboard’” (Jackson, 2019, p. 58).

¹⁰⁶ Do original: “‘I think she is only waiting until all the Sanderson heirs—that’s you, Luke—die off in various horrible ways, and then she gets the house and the fortune in jewels buried in the cellar. Or maybe she and Dudley hoard their gold in the secret chamber, or there’s oil under the house’” (Jackson, 2019, p. 64).

Ainda na literatura gótica, em contraste com o seu fundo gótico, os elementos realistas e problemas sociais subjacentes poderiam surgir por meio da figura dos servos (Downey, 2014; Herrmann, 2011). Downey defende que a Sra. Dudley é uma personagem chave para compreendermos a relação da Casa da Colina com suas habitantes femininas. A autora argumenta que, ao cumprir os afazeres domésticos de forma compulsiva e mecânica, a Sra. Dudley demonstra como a ideologia doméstica (representada pela própria casa) impõe para as mulheres uma rotina de trabalho interminável e exaustiva.

A Sra. Dudley é, afinal, apenas uma governanta, uma zeladora que sai assim que pode, ligada à casa apenas porque ela trabalha lá. Não é a casa dela, a casa exige seu trabalho, deixando pouco espaço para sua própria vontade - a condição, em outras palavras, de muitas mulheres trabalhando sem parar em lares que nunca poderiam ter para si (Downey, 2014, p. 296, tradução nossa)¹⁰⁷.

Como mencionado no tópico anterior, em nenhum momento é fornecido o seu primeiro nome, pois ela é sempre referenciada por meio do sobrenome do marido. Isso faz com que a sua identidade seja apagada e a sua individualidade associada apenas à função de esposa e serva. Desta forma, podemos concluir que a identidade dessa personagem — sem nome próprio, quase anônima — se mescla com a figura de seus verdadeiros mestres: o marido e a casa.

1.3.3. SRA. MONTAGUE

A Sra. Montague é a esposa de John Montague, líder do grupo. Ela chega alguns dias depois dos outros na Casa da Colina e é acompanhada por seu assistente, Arthur. Assim como ocorre com a Sra. Dudley, também não sabemos o seu primeiro nome e a sua relação com a história depende inteiramente da figura patriarcal de seu marido.

Desde a primeira interação com o marido, ela se mostra uma mulher controladora, bem decidida e que expressa as suas opiniões e vontades de maneira incisiva. Como demonstra o seguinte trecho:

‘Meu bem, meu bem.’ O dr. Montague foi correndo até o corredor, segurando o guardanapo, e beijou a esposa obedientemente na face que ela lhe mostrou. ‘Que bom que você chegou; já tínhamos desistido’. ‘Eu *falei* que viria hoje,

¹⁰⁷ Do original: “Mrs. Dudley is, after all, only a housekeeper, a caretaker who leaves as soon as she can, attached to the house only because she works there. Not her home, the house demands her labors, leaving little room for her own volition – the condition, in other words, of many women toiling endlessly in homes that they could never hope to own for themselves”.

não foi? Você já me viu *não* aparecer quando falei que apareceria?’ (Jackson, 2021, p. 179)¹⁰⁸.

Assim como John, ela também estuda o sobrenatural e, logo após a sua chegada, busca descobrir qual a situação da investigação:

‘Você parece estar no meio de uma bela confusão aqui, hein? Depois de quase uma semana achei que você teria botado algumas coisas em ordem. Algum vulto se materializou?’ ‘Tivemos manifestações evidentes...’ ‘Bom, agora eu estou aqui e vamos colocar as coisas nos eixos’ (Jackson, 2021, p. 180)¹⁰⁹.

Apesar de ambos atuarem no mesmo campo de estudo, Dr. Montague e a esposa têm métodos bem diferentes. Ela utiliza a prancheta, um tipo de tabuleiro *ouija*, como ferramenta para se comunicar com os espíritos. Acredita que nenhum espírito é capaz de causar mal aos seres humanos e que eles devem ser tratados com respeito e amor. Já o marido, com suas crenças objetivas e racionais, não concorda com nada disso e afirma que são formas imbecis de tratar a situação. Em vários momentos, ele zomba e debocha da esposa. Em um determinado trecho, em uma clara tentativa de menosprezá-la, ele conta aos outros que a mulher queria estar junto a ele desde o início da investigação, mas que não podia faltar às aulas de ioga. Com relação ao tabuleiro, ele acredita que a peça pode ser facilmente manipulada e que não deveria ser usada em um estudo sério e científico. Em sua primeira noite na residência, a Sra. Montague usa a prancheta e surge com histórias de poços secretos e freiras assassinadas. Todos esses casos são refutados pelo marido e isso gera uma breve discussão entre os dois, algo que parece comum no casamento deles. A mulher facilmente perde a calma, o que faz com que Eleanor a descreva como uma “mulher chata, vulgar e possessiva” (Jackson, 2021, p. 189)¹¹⁰.

Hattenhauer (2003) defende que a Sra. Montague é um recurso criado por Shirley Jackson para, mais uma vez, ameaçar e testar a seriedade e racionalidade da investigação e do próprio Dr. Montague. Ela é parecida com o marido, mas, ao mesmo tempo é uma sátira dele; sua irracionalidade e ignorância se sobrepõem à erudição do pesquisador. Enfim, a mulher demonstra que, apesar da crença masculina, investigar o sobrenatural não tem nada de científico.

¹⁰⁸ Do original: “‘My dear, my dear.’ Dr. Montague hurried into the hallway, carrying his napkin, and kissed his wife obediently on the cheek she held out for him. ‘How nice that you got here; we’d given you up.’ ‘I said I’d be here today, didn’t I? Did you ever know me *not* to come when I said I would?’” (Jackson, 2019, p. 142).

¹⁰⁹ Do original: “You do seem to be in a good deal of confusion here, don’t you? After nearly a week I certainly thought you’d have things in some kind of order. Any figures materialize?” “There have been decided manifestations—” “Well, I’m here now, and we’ll get things going right” (Jackson, 2019, p. 142-143).

¹¹⁰ Do original: “impossible, vulgar, possessive woman” (Jackson, 2019, p. 148).

Tendo em vista ainda a relação do casal, é possível distinguir que a Sra. Montague age como a figura materna da narrativa. Ao chegar na casa, a sua primeira preocupação é com a limpeza do local, a arrumação dos quartos e a qualidade da comida. Na única interação que ela tem com a Sra. Dudley, a governanta, elas comentam sobre como não concordam em manter jovens dos dois sexos juntos no mesmo teto. A concordância entre as duas mulheres gera uma estranha aliança entre elas, fazendo com que pela primeira vez a Sra. Dudley aja de forma tranquila e afável. Por fim, de modo semelhante ao seu marido, ela também se refere ao trio Eleanor, Theo e Luke, como crianças bagunceiras, além de acusá-los de serem jovens atrevidos e insolentes.

Sobre essas atitudes, Hattenhauer (2003) afirma que a Sra. Montague personifica bem o estilo de mãe que Shirley Jackson costumava criar em seus livros: matriarcas controladoras e mandonas. Aliás, essa é uma representação comum feita pelas narrativas de horror, já que a natureza ambivalente da experiência materna é uma temática muito abordada em livros e filmes do gênero, inclusive em *The Haunting of Hill House*. Além da representação da Sra. Montague, veremos no próximo capítulo como o tema maternidade surge ao analisarmos a figura da falecida mãe de Eleanor e a sua influência fantasmagórica nos acontecimentos da Casa da Colina.

2. HILL HOUSE: UM ORGANISMO VIVO

Nenhum organismo vivo pode existir muito tempo com sanidade sob condições de realidade absoluta; até cotovias e gafanhotos, supõem alguns, sonham. A Casa da Colina, desprovida de sanidade, se erguia solitária contra os montes, aprisionando as trevas em seu interior; estava desse jeito havia oitenta anos e talvez continuasse por mais oitenta. Lá dentro, paredes continuavam de pé, tijolos se juntavam com perfeição, assoalhos estavam firmes e portas estavam sensatamente fechadas; o silêncio se escorava com equilíbrio na madeira e nas pedras da Casa da Colina, e o que entrasse ali, entrava sozinho (Jackson, 2021, p. 01)¹¹¹.

O primeiro parágrafo de *The Haunting of Hill House* (1959) vai de encontro à noção mais comum que temos de uma casa, ou melhor, de um lar. Para além de um espaço destinado à moradia, um lar se forma a partir de memórias e experiências; e a sua imagem evoca sentimentos como segurança e acolhimento. A Casa da Colina (*Hill House*) é o total oposto disso, pois, como bem aponta o narrador, estamos diante de uma casa insana, solitária e que contém apenas trevas em seu interior. Apesar da sua estrutura permanecer firme, mesmo após 80 anos de existência, sabemos que ela não poderia servir de abrigo a nenhum organismo vivo.

Ao iniciar a sua obra com a descrição da Casa da Colina, Shirley Jackson evidencia a importância que o espaço terá para a narrativa que se desenrola majoritariamente em apenas um cenário, o da casa¹¹². Essa escolha está em consonância com o argumento de Borges Filho (2008, p. 2) que afirma que uma das funções do espaço no texto literário pode ser a de “influenciar as personagens e também sofrer suas ações”, bem como a de “propiciar a ação”. Assim, a Casa da Colina não configura simplesmente uma moldura para a história, mas sim um elemento determinante para o enredo e para as ações das personagens, já que influencia, por exemplo, o comportamento de Eleanor e até mesmo o seu desfecho, como vimos no capítulo anterior deste trabalho.

Ainda no primeiro parágrafo de Jackson, percebemos que é dado à casa qualidades humanas, como ser “desprovida de sanidade” e “solitária” (p. 23)¹¹³. O mesmo ocorre em vários outros trechos, por exemplo, quando Eleanor descreve a casa como “repugnante” e “doente”,

¹¹¹ Do original: “No live organism can continue for long to exist sanely under conditions of absolute reality; even larks and katydids are supposed, by some, to dream. Hill House, not sane, stood by itself against its hills, holding darkness within; it had stood so for eighty years and might stand for eighty more. Within, walls continued upright, bricks met neatly, floors were firm, and doors were sensibly shut; silence lay steadily against the wood and stone of Hill House, and whatever walked there, walked alone” (Jackson, 2019, p. 23).

¹¹² Complementar a descrição dada para a casa no livro, a autora também desenhou um mapa do interior do local em suas anotações pessoais. Ver Anexo 1.

¹¹³ Do original: “not sane”; “stood by itself against its hills” (Jackson, 2019, p.23).

ou então, quando o Dr. Montague a qualifica como “leprosa” e “demente” (p. 71)¹¹⁴. A sua arquitetura também remete a características físicas humanas: a casa surge como uma “enorme cabeça”, a fachada lembra um rosto “desperto” com janelas como olhos “vigilantes” e seus ornamentos trazendo “um toque de euforia na sobrancelha” (p. 36)¹¹⁵. Essa caracterização serve para praticamente transformar a casa em uma personagem humana, reforçando que ela terá caráter ativo na narrativa.

A intrincada arquitetura do interior somada à caracterização de seu exterior transforma a casa em um lugar que simboliza a desordem, o medo e o mal, representando, assim, sentimentos experimentados pelas próprias personagens. Em determinadas cenas da obra, é possível observar a analogia entre o espaço que a personagem Eleanor ocupa e o seu sentimento. Por exemplo, quando a jovem está na estrada a caminho da casa, ela se sente feliz, satisfeita e esperançosa, sentimentos esses que se refletem no cenário “ensolarado de verão” (p.18)¹¹⁶ e na estrada aberta e repleta de campos e pomares. Parece que, como a personagem, a natureza ao seu redor está alegre. Já quando ela está chegando no seu destino final, com a ansiedade e o medo crescendo dentro de si, o dia “aos poucos ia escurecendo”, a estrada se torna “sulcada e pedregosa” e as colinas são descritas como “horrorosas” e “solitárias” com árvores “grossas e opressivas” (p.30)¹¹⁷ ao seu redor. Ao enfim se deparar com a casa, os sentimentos da personagem chegam ao seu ápice combinados a uma descrição mordaz do local:

Nenhum olhar humano é capaz de isolar a infeliz coincidência de traço e localização que sugere o mal na fachada de uma casa, e, no entanto, de alguma forma, uma justaposição louca, um ângulo mal virado, um encontro fortuito de telhado e céu, transformavam a Casa da Colina em um *lugar de desespero* (Jackson, 2021, p. 36, grifos nossos)¹¹⁸.

Outro aspecto trabalhado por Shirley Jackson na construção do espaço é a mistura de elementos verossímeis com outros fantásticos e simbólicos. A princípio, a Casa da Colina, assim como outras edificações, apresenta elementos típicos da nossa realidade: tijolos perfeitamente alinhados, paredes em pé, assoalho firme e portas fechadas. Contudo, ao entrar

¹¹⁴ Do original: “Leprous”; “Sick” (Jackson, 2019, p.68).

¹¹⁵ Do original: “reared its great head back against the sky “; “the face of Hill House seemed awake, with a watchfulness from the blank windows and a touch of glee in the eyebrow of a cornice” (Jackson, 2019, p. 43).

¹¹⁶ Do original: “shining day of summer” (Jackson, 2019, p. 31).

¹¹⁷ Do original: “it grew steadily darker”; “deeply rutted and rocky”; “unattractive hills”; “lonely”; “the thick, oppressive trees” (Jackson, 2019, p. 39).

¹¹⁸ Do original: “No Human eye can isolate the unhappy coincidence of line and place which suggests evil in the face of a house, and yet somehow a maniac juxtaposition, a badly turned angle, some chance meeting of roof and sky, turned Hill House into a place of despair” (Jackson, 2019, p. 43).

na casa as personagens logo notam a sua estrutura confusa e Theodora afirma: “É um manicômio no carnaval. Salas surgindo de dentro das outras e portas se abrindo para todos os lados ao mesmo tempo e batendo quando você aparece” (JACKSON, 2021, p. 99)¹¹⁹. O grupo percebe que as acomodações parecem mudar de lugar e que o interior da casa não corresponde com a visão que se tem do lado de fora. O Dr. Montague justifica a situação, alegando que todos os ângulos da casa foram construídos levemente errados, tornando-a uma “obra-prima da desorientação arquitetônica” (Jackson, 2021, p. 106)¹²⁰. A imagem de solidez e organização desenhada no primeiro parágrafo é desconstruída:

Claro que o resultado de todas essas pequenas medidas anômalas perfaz uma distorção bastante grande na casa como um todo. Theodora não consegue enxergar a torre da janela do quarto porque na verdade a torre fica no canto da casa. Da janela do quarto de Theodora, é totalmente invisível, embora daqui ela pareça ficar logo em frente ao quarto dela. A janela do quarto de Theodora fica à nossa esquerda, a quatro metros e meio de onde estamos (Jackson, 2021, p. 105)¹²¹.

Da mesma forma, o espaço anuncia indiretamente os acontecimentos da narrativa e colabora para a constituição da atmosfera da obra. O cenário sombrio e maléfico criado desde o parágrafo inicial parece predizer o destino nefasto da protagonista e alguns elementos do espaço previamente citados se mostram importantes para o desfecho da narrativa. Por exemplo, logo na primeira noite, Montague conta que a última moradora da Casa da Colina se suicidou na escada em espiral que fica na biblioteca: “Um lugar bastante adequado, sem dúvida; mais adequado a suicidas, penso eu, do que aos livros. Imagina-se que tenha amarrado a corda na balastrada de ferro e depois dado um passo...” (Jackson, 2021, p. 103)¹²². A história comove principalmente Eleanor, que mais tarde não consegue entrar no cômodo, pois alega sentir um cheiro insuportável: ““Não posso entrar aí”, disse Eleanor, surpreendendo a si mesma, mas não podia mesmo. Ela recuou, aturdida pelo ar frio de mofo e terra que a atingia” (Jackson, 2021,

¹¹⁹ Do original: “It’s the crazy house at the carnival,” she said. “Rooms opening out of each other and doors going everywhere at once and swinging shut when you come” (Jackson, 2019, p. 87).

¹²⁰ Do original: “a masterpiece of architectural misdirection” (Jackson, 2019, p. 92).

¹²¹ Do original: “Of course the result of all these tiny aberrations of measurement adds up to a fairly large distortion in the house as a whole. Theodora cannot see the tower from her bedroom window because the tower actually stands at the corner of the house. From Theodora’s bedroom window it is completely invisible, although from here it seems to be directly outside her room. The window of Theodora’s room is actually fifteen feet to the left of where we are now” (Jackson, 2019, p. 91).

¹²² Do original: A most suitable spot, certainly; more suitable for suicides, I would think, than for books. She is supposed to have tied the rope onto the iron railing and then just stepped —” (Jackson, 2019, p. 90).

p. 102)¹²³. No clímax da obra, esse elemento retorna, já que é nessa mesma escada que Eleanor irá se equilibrar em uma quase tentativa de suicídio: “Escalar a *escada de ferro* apertada era inebriante — chegando mais e mais alto, olhando para baixo, se agarrando ao corrimão fino de ferro, olhando bem, bem lá embaixo, para o chão de pedra” (Jackson, 2021, p. 232, grifos nossos)¹²⁴.

Nesta análise, podemos apontar também que, assim como outros elementos narrativos, o espaço criado por Shirley Jackson é herança direta da literatura gótica. Um dos aspectos literários essenciais para a estrutura das narrativas do gênero é a criação de espaços, sejam eles familiares ou exóticos, descritos como *loci horribles*, de acordo com o pesquisador brasileiro Júlio França (2017, p. 07). Esse modelo de espaço teria como características: a influência opressora no caráter e nas ações das personagens e a produção do medo como um efeito estético a partir do despertar de sensações como o desconforto e o estranhamento. Essa perspectiva encontra respaldo em estudos de outros acadêmicos, como Dale Bailey (1999), o qual sustenta que poucos gêneros narrativos atribuem ao espaço uma importância tão significativa quanto o gótico. Desde as obras fundadoras, é o espaço que define o destino da história, assumindo forma em cenários como os castelos medievais e, posteriormente, nas casas mal-assombradas.

As primeiras narrativas góticas inglesas, ainda no século XVIII, como as já citadas *The Castle of Otranto* (1764) e *The Mysteries of Udolpho* (1794), se passavam em paisagens exóticas, muitas vezes selvagens e desconhecidas, repletas de mistérios e ameaças para os protagonistas. O castelo era o principal cenário dessas tramas e estava ligado a outras construções medievais como igrejas, cemitérios e calabouços, fazendo referência, portanto a um passado feudal associado à barbárie, à superstição e ao medo (Botting, 2005).

Com o passar dos anos, e principalmente com a inserção de escritores norte-americanos na ficção gótica, o castelo deu lugar aos velhos casarões e também às nascentes cidades industriais: “A família burguesa é o cenário do regresso fantasmagórico do passado, no qual transgressões secretas do passado e incertezas quanto às origens de classe são fonte de ansiedade. A cidade moderna, industrial, sombria e labiríntica é o locus do horror, da violência

¹²³ Do original: ““I can’t go in there,” Eleanor said, surprising herself, but she could not. She backed away, overwhelmed with the cold air of mold and earth which rushed at her” (Jackson, 2019, p. 89).

¹²⁴ Do original: “Climbing the narrow iron stairway was intoxicating—going higher and higher, around and around, looking down, clinging to the slim iron railing, looking far far down onto the stone floor” (Jackson, 2019, p. 177).

e da corrupção” (Booting, 2005, p. 82, tradução nossa)¹²⁵. Devido ao contexto geográfico e histórico que diferia dos europeus, não fazia sentido para os norte-americanos situarem a fonte de horror e medo nos mesmos símbolos, assim, houve uma “domesticação” do estilo de escrita do gótico:

O pano de fundo arquitetônico feudal, as paisagens selvagens, os vilões aristocráticos e as heroínas sentimentais já não eram, em uma cultura completamente burguesa, objetos de horror. Os contextos domésticos, industriais e urbanos, e os indivíduos aberrantes tornaram-se os locais propícios para o mistério e o horror (Booting, 2005, p. 88, tradução nossa)¹²⁶.

As convenções estabelecidas por Horace Walpole em *The Castle of Otranto* guiaram seus sucessores e permanecem vivas até hoje, porém, muitos de seus detalhes foram transformados e adaptados como respostas às mudanças sociopolíticas no decorrer da História (Botting, 2005; Bailey, 1999). Alguns dos traços que permaneceram foram: os “sinais de perda e nostalgia” e a projeção de uma cultura com tendência à “deterioração da identidade, da ordem e do espírito”. Entretanto, os terrores se tornaram predominantemente realistas, mais “próximos de casa” e passaram a enfatizar os conflitos entre “interior e exterior”, “realidade e ilusão”, “moralidade e corrupção” e “materialismo e espiritualidade” (Botting, 2005, p. 82, tradução nossa)¹²⁷.

Neste contexto, a casa mal-assombrada despontou como um tropo importante e duradouro na tradição literária estadunidense, sendo usado na ficção de Edgar Allan Poe (1809 - 1849), Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864), Shirley Jackson (1916 – 1965) e até mesmo Stephen King (1947-), dentre outros. Ao questionarmos o porquê de tamanha longevidade, somos levados a pensar sobre as ideias por trás da imagem da casa. O pesquisador Dale Bailey (1999) arguiu que, da mesma forma que os castelos medievais, as casas traduziam imagetivamente uma crença social. Para o autor, mais do que em outras culturas, nos Estados Unidos, ter uma casa nos padrões burgueses é sinônimo de sucesso, um marcador central de classe e o símbolo principal da domesticidade e do sucesso do *American Way of Life*. Portanto,

¹²⁵ Do original: “The bourgeois family is the scene of ghostly return, where guilty secrets of past transgression and uncertain class origins are the sources of anxiety. The modern city, industrial, gloomy and labyrinthine, is the locus of horror, violence and corruption”

¹²⁶ Do original: “The architectural and feudal background, the wild landscapes, the aristocratic villains and sentimental heroines, were no longer, in a thoroughly bourgeois culture, objects of terror. Domestic, industrial and urban contexts and aberrant individuals provided the loci for mystery and terror”

¹²⁷ Do original: “signs of loss and nostalgia, projections of a culture possessed of an increasingly disturbing sense of deteriorating identity, order and spirit”; “terrors and horrors that are much closer to home, uncanny disruptions of the boundaries between inside and outside, reality and delusion, propriety and corruption, materialism and spirituality”

quando os escritores góticos utilizam a imagem da casa e a subvertem, eles estariam mostrando o lado obscuro do Sonho Americano, a corrupção e as falhas da cultura nacional¹²⁸: “Nas mãos dos melhores romancistas, as casas mal-assombradas se tornam uma metáfora surpreendentemente versátil; transcendendo as fórmulas clichês, ela traz à tona as tensões de gênero, classe e cultura escondidas no coração da vida americana” (Bailey, 1999, p. 24, tradução nossa)¹²⁹.

Retornando para o século XIX, Poe e Hawthorne despontam como colaboradores essenciais para a criação de padrões nas narrativas sobre casas mal-assombradas, alterando o modelo europeu de Walpole e adicionando particularidades típicas dos Estados Unidos. Ambos deslocaram a fonte do sobrenatural da figura de um fantasma para a figura da própria casa que “serve como antagonista na história” (Bailey, 1999, p. 21, tradução nossa)¹³⁰. No caso de Poe, a obra *The Fall of the House of Usher* (1839) – na qual um narrador sem nome vai visitar o seu amigo doente Roderick Usher em sua casa – traz muitos elementos do gótico tradicional, contudo, atribui à casa uma qualidade que será central na fórmula da casa mal-assombrada: ela está viva. Já Hawthorne, em *The House of the Seven Gables* (1851), abandona muitas das convenções góticas e diminui a escala do cenário, situando sua história na Casa das Sete Torres, que serve como dispositivo para discutir temáticas sociais de seu país. Em *The Haunting of Hill House* (1959), Shirley Jackson revive e reinventa o cenário e a atmosfera explorados por seus antecessores estadunidenses e adiciona uma perspectiva crítica quanto às diferenças sexuais impostas pela sociedade, criando a maléfica imagem da Casa da Colina que representa a vasta teia de obrigações e expectativas sociais que envolvem a personagem Eleanor Vance. Por isso, neste capítulo vamos analisar como Shirley Jackson utiliza o cenário de sua obra para criar uma sensação de estranheza e confinamento, subvertendo a ideologia patriarcal e chamando a atenção para aspectos até então vistos como comuns do cotidiano das mulheres. Da mesma forma, veremos também como a temática da maternidade é explorada na obra.

¹²⁸O pesquisador Dale Bailey (1999) também comenta que com a assimilação gradual dessas convenções na literatura popular houve um processo de padronização e simplificação que diminuiu o potencial dos elementos mais transgressores do gênero. Segundo o autor, atualmente muitas obras do horror se renderam ao “mero entretenimento” e deixaram de lado o caráter contestador e crítico.

¹²⁹ Do original: “In the hands of the best paperback novelists, the haunted house becomes a strikingly versatile metaphor; transcending the glossy clichés of formula, it drags into light the nightmarish tensions of gender, class, and culture hidden at the heart of American life”

¹³⁰ Do original: “the house itself-the physical structure-serves as antagonist in the haunted house tale”

2.1. LAR OU PRISÃO?

Nos últimos sete anos de sua vida, Shirley Jackson publicou três romances com características singulares, mas que compartilhavam uma ideia semelhante: o confinamento de personagens femininas em ambientes domésticos. Nessas obras — *The Sundial* (1958), *The Haunting of Hill House* (1959) e *We Always Lived in the Castle* (1962) — as protagonistas se veem, por motivos diferentes, reclusas em casarões históricos que são os principais cenários da trama, desempenham papel fundamental no desenrolar dos atos e são retratados por Jackson ora como lar, ora como prisão. Se em *The Haunting of Hill House*, por exemplo, a Casa da Colina é descrita como bem conservada, porém, inerentemente má, por isso “jamais feita para ser habitada, não [sendo] um lugar adequado a pessoas ou ao amor ou à esperança”(Jackson, 2021, p. 36)¹³¹, em *We Always Lived in the Castle* encontramos o oposto, já que a casa das irmãs Blackwood é caracterizada como um verdadeiro refúgio do mundo exterior e, mesmo após ficar em ruínas, continua abrigando e protegendo as duas. Por outro lado, a mansão de *The Sundial* partilha o mesmo trágico histórico da Casa da Colina, mas a arquitetura matematicamente perfeita da primeira destoa da estrutura distorcida da segunda. Em obras de não ficção, percebe-se também essa mesma tendência, como é o caso de *Life Among the Savages* (1953) que inicia com um longo parágrafo descrevendo a casa e o cotidiano domiciliar da família da autora.

A recorrência temática que aparece em todos os exemplos citados acima demonstra como a histórica relação entre o feminino e a domesticidade era um tema importante para Jackson. Pesquisadoras como Dowey (2014) e Anderson (2016) defendem esse ponto de vista e argumentam que a autora explorava em suas obras, a partir de elementos do horror e tropos da literatura gótica, o sentimento de medo oriundo de situações a princípio ordinárias e da exploração rígida dos papéis de gênero para as mulheres:

Como uma ferramenta narrativa, o sobrenatural permitiu que Jackson criasse imagens vívidas de como é a vida doméstica para as mulheres e dos perigos e terrores inerentes a tal vida, tornando explícito o horror à espreita que a vida suburbana tanto criava quanto negava. (Dowey, 2014, p. 292, tradução nossa¹³²).

¹³¹ Do original: “never meant to be lived in, not a fit place for people or for love or for hope” (Jackson, 2019, p. 43).

¹³² Do original: “As a narrative tool, then, the supernatural allowed Jackson to create vivid images of what domestic life is like for women, and of the dangers and terrors inherent in such a life, rendering explicit the lurking horror that the suburban life both created and denied”.

Lembremos que Shirley Jackson escreveu em um momento histórico no qual o culto à domesticidade fazia parte do leque de discursos dominantes na sociedade norte-americana. Tal visão remete diretamente a um dos estereótipos mais difundidos sobre a mulher vitoriana do século XIX, o anjo do lar, termo que faz referência ao poema *The Angel in the house*, no qual Coventry Patmore (1823 –1896) idealizava o amor conjugal e o papel da mulher como dona de casa e mãe. Décadas depois, a escritora Virginia Woolf (1882 – 1941) iria definir essa figura nas seguintes palavras:

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza – enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo. (Woolf, 2012, p. 4)

Apesar dessa representação não contemplar a realidade de todas as mulheres da época – muitos estudiosos questionam a simplificação do uso do termo, já que o papel social das mulheres variava, por exemplo, de acordo com o recorte de classe e geográfico (Morgan, 2007) – ela se fazia presente nos discursos e no imaginário coletivo, exercendo influência nos séculos seguintes. É o que acontece quando, um século depois, no outro lado do Oceano Atlântico, a “ideologia June Cleaver” floresce. Alusiva a uma personagem de *sitcom* norte-americano, essa ideologia atualizou o anjo do lar vitoriano, servindo ao contexto do pós Segunda Guerra Mundial, no qual era necessário que as mulheres retornassem ao papel exclusivo de mães e donas de casa. Como dito no capítulo anterior deste trabalho, com o término do conflito bélico, houve uma tentativa de expurgar as mulheres do mercado de trabalho, entretanto, semelhante à figura do anjo do lar, a hegemonia da dona de casa June Cleaver era, na realidade, resultado da negação da diversidade de experiências femininas e formatos de famílias existentes (Coontz, 2000).

Assim, é possível afirmar que as narrativas e personagens de Jackson serviam para questionar os discursos hegemônicos e problematizar uma relação por tanto tempo naturalizada. Nesse movimento, o conceito freudiano de estranho (em inglês, *uncanny*, e em alemão, *unheimlich*) desponta como muito importante, pois é justamente ele que abre a brecha para essa contestação. Para Freud (1919 apud Pflaumer, 2022), o termo está ligado a uma experiência psicológica simultaneamente familiar e estranha, gerando ansiedade ao indivíduo:

O efeito do estranho tem uma conotação negativa e assustadora, e se manifesta no ressurgimento de impulsos emocionais familiares, mas reprimidos. A ligação com a casa e a domesticidade já está dada no contexto etimológico da palavra alemã *unheimlich* [literalmente não-doméstico], nomeadamente o prefixo [*un-*] serve como um lembrete do "símbolo de repressão" (Pflaumer, 2022, p. 02, tradução nossa)¹³³.

No contexto gótico, o termo possibilitou uma virada na forma como a relação entre a casa e seus habitantes era vista. “No género gótico, através do efeito do estranho, a relação das mulheres com a casa expõe as estruturas patriarcais construídas no espaço e a casa torna-se um símbolo da armadilha e subjugação feminina” (Pflaumer, 2022, p. 21, tradução nossa)¹³⁴.

Ainda no que diz respeito a tendência temática de Jackson, Anderson (2016) destaca também que isso era reflexo das tensões decorrentes da sobreposição de papéis na vida pessoal da própria autora: “Ela usa esses toques do sobrenatural para minar as conotações tradicionais de “dona de casa”. Como ela repetidamente insiste nas histórias de sua família, ela pode habitar múltiplos papéis – ela pode ser a esposa de Stanley Hyman e Shirley Jackson, a autora” (Anderson, 2016, p. 36, tradução nossa)¹³⁵. O casamento com Stanley Hyman, crítico literário e ex-colega de universidade¹³⁶, gerou quatro filhos para o casal e obrigou Jackson a cumprir tripla jornada como mãe, dona de casa e escritora¹³⁷. Além de ser a responsável pela criação dos filhos, era ela que cuidava de todos os afazeres domésticos e também quem mantinha financeiramente a família.

A biógrafa da autora, Ruth Franklin (2016), afirma que, após a publicação do célebre conto *The Lottery* na revista *The New Yorker* e ao longo da carreira, o dinheiro ganho por Jackson era muito maior do que o do marido; todavia, era ele que controlava as finanças, repassando um valor à esposa apenas quando achava necessário. O domínio era tamanho que ele costumava criticar Jackson quando a via fazendo alguma atividade não-rentável como, por exemplo, escrever cartas para amigos e familiares. Essa foi inclusive a justificativa para dar uma máquina de lavar louças para a esposa, já que “cada minuto que Jackson economizava

¹³³ Do original: “The uncanny effect has a negative, a frightening, connotation and manifests itself in the resurfacing of familiar but repressed emotional impulses. The connection to the house and domesticity is already given in the etymological background of the German word *unheimlich* [literally un-home-like], notably prefix [*un-*] serves as a reminder of the "token of repression””

¹³⁴ Do original: “In the Gothic genre, by means of the uncanny effect, women's relationship to the house exposes the patriarchal structures built into the space and the house becomes a symbol for female entrapment and subjugation”

¹³⁵ Do original: “She uses these touches of the supernatural to undermine the traditional connotations of “housewife.” As she repeatedly insists in her family stories, she can inhabit multiple roles – she can be Stanley Hyman’s wife and Shirley Jackson the author”.

¹³⁶ Ver anexo 2.

¹³⁷ Ver anexo 3.

fazendo tarefas domésticas era ‘um tempo de escrita em potencial’” (Franklin, 2016, p. 351, tradução nossa)¹³⁸. Anos mais tarde, Jackson iria acusar o marido de sabotar seu trabalho literário, forçando-a a escrever textos para revistas femininas que pagavam mais.

A pressão financeira aumentava o estresse no casamento, que se desgastava mais devido as constantes traições de Stanley, e a vida doméstica também cobrava o seu preço. Ao longo dos seus 48 anos de vida, Shirley Jackson experimentou episódios de depressão, ansiedade e ataques de pânico, desenvolvendo agorafobia, síndrome que a fazia temer lugares públicos, desconhecidos e com muitas pessoas. Nos últimos anos de vida, a escritora vivenciou longos períodos nos quais, devido ao seu estado mental, não conseguia sair de dentro de casa que, diferente de um lar, havia se tornado uma prisão.

É essa sensação de aprisionamento que domina a narrativa de *The Haunting of Hill House* (1959). Como dito anteriormente, a arquitetura do interior da Casa da Colina gera nos recém-chegados certa confusão e claustrofobia, principalmente, nas duas mulheres do grupo. É Theodora quem primeiro comenta sobre a necessidade de explorar a casa para tentar entendê-la:

‘Antes de ir dormir esta noite’, Theodora dizia ao doutor, ‘quero ter certeza de que vi cada centímetro desta casa. Nada de ficar deitada me perguntando o que há sobre a minha cabeça e embaixo de mim. E nós temos de abrir umas janelas e deixar as portas abertas e parar de ficar Tateando para achar o caminho’ (Jackson, 2021, p. 98)¹³⁹.

Eleanor também demonstra preocupação de se perder dentro da casa, ser deixada para trás e se ver incapaz de achar uma forma de sair. Além disso, ambas se sentem vigiadas em momentos diferentes ao longo da obra e comentam sobre ver “algo pelo canto dos olhos” (JACKSON, 2021, p. 109)¹⁴⁰ ou ter a sensação de que algo vai surgir inesperadamente de uma “passagem escura” (Jackson, 2021, p. 99)¹⁴¹.

Após a chegada de todos, na primeira manhã de estadia, o grupo decide então explorar os dois andares da casa e todos os seus cômodos. Dr. Montague, como é usual de seu comportamento, dita as regras da expedição e apresenta de forma racional e tranquila a estrutura da casa, que ele havia estudado antes de chegar ali:

¹³⁸ Do original: “every minute Jackson saved on doing housework was ‘potential writing time’”.

¹³⁹ Do original: “Before I go to sleep *tonight*,” Theodora was saying to the doctor, “I want to be sure that I have seen every inch of this house. No more lying there wondering what is over my head or under me. And we *have* to open some windows and keep the doors open and stop feeling our way around” (Jackson, 2019, p. 86).

¹⁴⁰ Do original: “you just catch something from the corner of your eye” (Jackson, 2019, p. 94).

¹⁴¹ Do original: “something that comes out of a dark passage” (Jackson, 2019, p. 87).

‘Não é tão ruim assim’, declarou o doutor com tranquilidade. ‘Na verdade, o térreo foi projetado no que eu poderia quase chamar de círculos concêntricos de cômodos; no centro fica a saleta onde ficamos ontem à noite; ao redor dela, em termos gerais, há uma série de cômodos — a sala de jogos, por exemplo, e uma salinha de lazer deplorável totalmente mobiliada com cetim cor-de-rosa...’ (...) ‘... e em torno delas — eu as chamo de salas internas porque são elas que não têm um caminho direto para fora: não têm janela, lembram? —, em torno delas fica o círculo de cômodos externos, a sala de estar, a biblioteca, a estufa,...’ (...) ‘E a varanda circunda a casa inteira. Tem portas que se abrem para a varanda a partir da sala de visitas e da estufa, e em uma sala de estar. Tem também um corredor...’ (Jackson, 2021, p. 99-100)¹⁴².

Apesar da explicação simplista e bastante lógica da personagem, o narrador expõe uma perspectiva totalmente diferente, já que descreve a sala de jantar, a sala de jogos, a estufa e os outros cômodos da residência com adjetivos como “lúgubre”, “estreita”, “cavernosa” e “abafada”, demonstrando, na verdade, as sensações que a casa despertava em seus hóspedes. A voz narrativa também repete várias vezes sobre a natureza labiríntica do local, destacando como as portas estão sempre fechadas independente da vontade do grupo e os cômodos parecem mudar de lugar. Como ocorre neste trecho:

Quando o doutor abriu a porta da sala de jogos, viram que as portas da sala de jantar estavam fechadas, e o banquinho que tinham usado para apoiar uma das portas estava de volta ao lugar de antes, contra a parede. No boudoir e na sala de visitas, na saleta e na estufa, as portas e janelas estavam fechadas, as cortinas unidas e a escuridão restaurada (Jackson, 2021, p. 112-113)¹⁴³.

Para este momento da análise, sublinhamos ainda a descrição de dois locais da casa: a torre e o quarto das crianças. A torre é sinalizada por pesquisadores como Anderson (2016) e Bailey (1999) como o símbolo fálico da casa, representando a figura do arquiteto e primeiro proprietário, Hugh Crain. É ali que está situada a biblioteca, onde uma das antigas moradoras tentou se matar e onde também, no clímax da obra, Eleanor tenta ato semelhante. Sua presença é notada pela protagonista desde o momento em que coloca os olhos pela primeira vez na casa,

¹⁴² Do original: “Not as bad as all that,” the doctor said easily. Actually, the ground floor is laid out in what I might almost call concentric circles of rooms; at the center is the little parlor where we sat last night; around it, roughly, are a series of rooms—the billiard room, for instance, and a dismal little den entirely furnished in rose-colored satin—“(...)”—and surrounding these—I call them the inside rooms because they are the ones with no direct way to the outside; they have no windows, you remember—surrounding these are the ring of outside rooms, the drawing room, the library, the conservatory, the ”(...) “And the veranda goes all around the house. There are doors opening onto the veranda from the drawing room, and the conservatory, and one sitting room. There is also a passage—” (Jackson, 2019, p. 86 - 87).

¹⁴³ Do original: When the doctor opened the door into the game room they could see beyond him that the doors to the dining room were closed, and the little stool they had used to prop one door open was neatly back in place against the wall. In the boudoir and the drawing room, the parlor and the conservatory, the doors and windows were closed, the draperies pulled together, and the darkness back again (Jackson, 2019, p. 97).

porém, é somente durante a expedição do grupo que temos uma descrição mais detalhada da construção:

Era feita de pedra cinza, de uma solidez grotesca, apertada com força na lateral de madeira da casa, com a teimosa varanda segurando-a no lugar. Horrorosa, pensou, e em seguida pensou que, se a casa um dia pegasse fogo, a torre continuaria de pé, cinza e hostil em cima das ruínas, avisando às pessoas para se afastarem do que restou da Casa da Colina (Jackson, 2021, p. 111)¹⁴⁴.

Já o quarto das crianças é chamado de “coração da casa” (Jackson, 2021, p. 118)¹⁴⁵ e caracterizado como um cômodo com “cheiro bolorento e abafado” (Jackson, 2021, p. 118)¹⁴⁶, estando localizado bem abaixo da torre e tendo sua entrada marcada por uma inexplicável corrente fria de ar. Diferente dos outros aposentos, ele não parece ser limpo há muito tempo e exala “um ar indefinível de negligência” (Jackson, 2021, p. 118)¹⁴⁷. Sua decoração, apesar de infantil, não é alegre, parecendo deslocada no ambiente: “o cômodo era escuro e na faixa de bichos infantis pintados na parede eles de algum modo não pareciam nada alegres, mas como se estivessem aprisionados” (Jackson, 2021, p. 118)¹⁴⁸.

Os dois locais ilustram bem a base sobre a qual a Casa da Colina foi fundada, na qual as mulheres e crianças, mesmo tendo local central na estrutura da casa, viviam sobre a supervisão constante do patriarca da família. Novamente, temos reforçada a sensação de confinamento e isolamento das personagens, graças à descrição e também ao histórico que lhes é atribuído. Por meio de um relato do Dr. Montague, descobrimos que a casa sistematicamente subjuguou e destruiu a vida de todas as mulheres que ali viveram. Há quase um século, ela foi construída pelo magnata Hugh Craine como um presente de casamento para a sua esposa, entretanto, ela nunca pôs os pés na casa, já que morreu em um acidente de carruagem ao cruzar o portão da propriedade. As duas filhas do casal cresceram na residência, enquanto viam o pai casar mais duas vezes com mulheres que tiveram destinos igualmente trágicos. Na vida adulta, após a morte do patriarca, as duas jovens passaram a disputar a posse da casa que por muitos anos abrigou a irmã mais velha e sua acompanhante. Após a morte da primogênita, o local

¹⁴⁴ Do original: “It was made of gray stone, grotesquely solid, jammed hard against the wooden side of the house, with the insistent veranda holding it there. Hideous, she thought, and then thought that if the house burned away someday the tower would still stand, gray and forbidding over the ruins, warning people away from what was left of Hill House” (Jackson, 2019, p. 96).

¹⁴⁵ Do original: “the heart of the house” (Jackson, 2019, p. 100).

¹⁴⁶ Do original: “it smelled musty and close” (Jackson, 2019, p. 100).

¹⁴⁷ Do original: “an indefinable air of neglect” (Jackson, 2019, p. 101).

¹⁴⁸ Do original: “the room was dark and the line of nursery animals painted along the wall seemed somehow not at all jolly, but as though they were trapped” (Jackson, 2019, p. 100).

voltou a ser alvo de disputa, dessa vez entre a irmã caçula e a acompanhante que alegava que sua senhora havia lhe deixado a casa de herança. A acompanhante ganhou a ação judicial, mas continuou sendo ameaçada pela família Craine, o que fez com que perdesse a sanidade e cometesse suicídio na escada da torre da biblioteca. Assim, a partir dessas colocações, reafirmamos que, desde a sua estrutura até o seu passado, a casa retrata uma ideologia patriarcal que nunca acolhe mulheres, pelo contrário, as isola e confina fisicamente e simbolicamente entre quatro paredes.

Shirley Jackson não foi a primeira escritora a abordar o confinamento feminino em ambientes domésticos e a empregar a imagem da casa mal-assombrada como uma metáfora para uma sociedade patriarcal opressiva, pois essas temáticas sempre tiveram espaço na tradição do *female gothic*. A pesquisadora Kate Ferguson Elis (1989, p. xiii, tradução nossa)¹⁴⁹ identificou que as obras góticas femininas do século XVIII já faziam críticas à doutrina da divisão sexual dos espaços e trabalhavam a ambivalência da casa que deveria ser um “refúgio do mal”, mas era uma “prisão” para as mulheres. A autora argumenta que muitas dessas narrativas tratavam sobre as limitações de liberdade das mulheres que eram confinadas em casa com o pretexto de que estariam protegidas de um mundo externo cheio de perigos, mas na realidade eram subordinadas ao controle e à dominação masculina.

É relevante notarmos que o confinamento físico é reflexo de um sistema de restrição e subordinação muito maior, no qual os desejos e o intelecto das mulheres são cerceados. Michel Foucault (1999) alega que o século XIX testemunhou uma mudança nas práticas punitivas que, de punições físicas, alcançaram um modelo mais sutil e disciplinador. O autor discute ainda como as instituições disciplinadoras como escolas, hospitais e prisões – lideradas por figuras como “os guardas, os médicos, os capelões, os psiquiatras, os psicólogos, os educadores” (Foucault, 1999, p. 15) – não somente punem os desvios, mas moldam o comportamento da população em geral. Para Foucault,

Se não é mais ao corpo que se dirige a punição, em suas formas mais duras, sobre o que, então, se exerce? [...] Pois não é mais o corpo, é a alma. À expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições (Foucault, 1999, p. 20)

As mulheres sentiram essas mudanças, mas como demonstra Sandra Lee Bartky (1990), de forma distinta aos homens, o que resultou na produção de “um corpo que, em gestos e

¹⁴⁹ Do original: “refuge from evil”; “prison”.

aparência, é reconhecidamente feminino” (Bartky, 1990, p. 65, tradução nossa¹⁵⁰). As práticas disciplinares – as quais a autora inclui a moda, a cultura das dietas, a indústria dos cosméticos, a institucionalização da heterossexualidade, dentre outras – agem para além do corpo da mulher e fazem parte de um sistema opressivo de subordinação sexual que “visa transformar as mulheres em companheiras dóceis e complacentes dos homens” (Bartky, 1990, p. 75, tradução nossa¹⁵¹). Neste sentido, o confinamento doméstico aparece como um sintoma, uma peça simbólica dessa engrenagem através da qual,

os 'corpos dóceis' das mulheres são construídos visando um regulamento perpétuo e exaustivo - um regulamento do tamanho e contornos do corpo, do seu apetite, da postura, gestos e comportamento no espaço e a aparência de cada uma de suas partes visíveis” (Bartky, 1990, p. 80, tradução nossa)¹⁵²

Adicionemos também a esse cenário, a maternidade e a medicalização dos corpos como aspectos fundamentais para o controle social da mulher. Sobre o segundo tópico, Silvia Federici (2017) enuncia que a instauração da medicina moderna como uma instituição masculina e disciplinadora ocorreu concomitantemente à criminalização das curandeiras e parteiras, bem como a inferiorização da natureza biológica das mulheres.

Diante disso, uma das obras mais notórias para se traçar um paralelo é o conto *The Yellow Wallpaper*, lançado em 1892, por Charlotte Perkins Gilman. Nele, a autora dirige o foco narrativo para a imagem da casa, explorando, neste caso, o enclausuramento de uma mulher, puérpera e paciente psiquiátrica, que é punida e confinada física e intelectualmente por um representante das novas técnicas disciplinadoras, um médico que também é seu marido. O conto é narrado em primeira pessoa e foca nas impressões da mulher sobre o papel de parede que decora o quarto no qual está presa. Inicialmente odiado pela protagonista, o papel se torna uma obsessão para ela que passa a enxergar padrões de grades em sua estampa e se convence de que isso é uma espécie de jaula para mulheres que estariam aprisionadas nos desenhos da parede. À medida que sua sanidade diminui, a obsessão pelo papel de parede aumenta e, ao final do conto, essa protagonista sem nome acredita ter se transformado na mulher prisioneira que tanto enxergava na estampa da parede.

A casa de Gilman possui muitas características de outras casas mal-assombradas, como: a localização isolada, a atmosfera lúgubre e, por fim, o encarceramento de uma

¹⁵⁰ Do original: “a body which in gesture and appearance is recognizably feminine”.

¹⁵¹ Do original: “This system aims at turning women into the docile and compliant companions of men”.

¹⁵² Do original: “the "docile bodies" of women are constructed aim at a regulation which is perpetual and exhaustive-a regulation of the body's size and contours, its appetite, posture, gestures, and general comportment in space and the appearance of each of its visible parts”.

personagem feminina. Sobre isso, Dailey Bailey (1999, p. 33, tradução nossa)¹⁵³ defende que a residência “deve ser vista como uma literalização perversa da ideologia do anjo do lar que confinou a maioria das mulheres do século XIX, não apenas nos papéis de esposas e mães, mas nas paredes de suas próprias casas”. Do mesmo modo, é possível relacionar as narrativas de *The Yellow Wallpaper* e de *The Haunting of Hill House*, pois elas compartilham propriedades em comum: o isolamento de suas protagonistas, a discussão sobre fragmentações do eu a partir da figura do duplo, a temática da maternidade e da feminilidade e, é claro, a importância atribuída ao espaço. As duas casas são os principais cenários das histórias, influenciam o desenrolar das ações e são descritas como verdadeiros *loci horribles* do gótico.

Sobre as diferenças, é possível observar uma discrepância no nível de internalização da cultura patriarcal entre a personagem Eleanor Vance e a narradora sem nome do conto. A esse respeito, Bailey (1999) afirma que, diferente da protagonista de Gilman, Eleanor já teria internalizado a cultura opressiva do patriarcado, tornando desnecessária a existência de personagens como um marido ou um médico para exercer esse controle. Nesse ponto, podemos retornar a Foucault (1999), que argumenta que a internalização do controle é um aspecto fundamental para o sucesso da sociedade disciplinadora. Por meio do modelo arquitetônico do panóptico, o autor expõe que os sujeitos, ao se sentirem controlados e vigiados constantemente, começam a disciplinar a si mesmos, adotando as normas impostas pelo sistema, mesmo na ausência direta do poder externo. No caso de Eleanor, uma das raízes dessa incorporação vem da ambígua relação mãe e filha apresentada pela narrativa, pois a sua mãe pode até não estar presente fisicamente, mas representa uma espécie de olhar onipresente na vida da jovem.

2.2 MATERNIDADE ASSOMBRADA

‘Minha mãe morreu por culpa minha’, Eleanor disse. ‘Ela bateu na parede e me chamou várias vezes e eu não acordei. Tinha de ter levado o remédio para ela; eu sempre levava. Mas dessa vez ela me chamou e eu não acordei’. [...] ‘Desde então me pergunto o que aconteceria se eu tivesse acordado. Se eu tivesse acordado e ouvido, e se eu simplesmente voltasse a dormir. Seria fácil e já me questioneei sobre isso’. [...] ‘Aconteceria mais cedo ou mais tarde, de qualquer jeito’, Eleanor continuou. ‘Mas é claro que não importaria quando acontecesse, a culpa seria minha’ (Jackson, 2021, p. 210)¹⁵⁴.

¹⁵³ Do original: “must be seen as a perverse literalization of the angel-in-the-house ideology which confined most nineteenth-century women not only within the roles of wives and mothers but within the walls of their own homes”.

¹⁵⁴ Do original: “‘It was my fault my mother died’, Eleanor said. ‘She knocked on the wall and called me and called me and I never woke up. I ought to have brought her the medicine; I always did before. But this time she called me and I never woke up’ [...] ‘I’ve wondered ever since if I did wake up. If I did wake up and hear her, and if I just went back to sleep. It would have been easy, and I’ve wondered about it’ [...] ‘It was going to happen

Para compreender o comportamento e a personalidade de Eleanor Vance é fundamental que voltemos o olhar para a relação mais relevante de sua vida, o relacionamento com a mãe. Como já pontuado ao longo deste trabalho, Eleanor e a mãe mantinham um vínculo de codependência, no qual nenhuma das duas era feliz. A jovem ansiava há muito tempo pela separação e alimentava sonhos de emancipação, contudo, quando a matriarca finalmente falece, a culpa a domina, como fica claro no trecho citado acima.

Em seus textos de *domestic memoirs*, Shirley Jackson costumava abordar a perspectiva de mães amorosas e geniosas que ironicamente referiam-se aos seus filhos como “selvagens” ou “demônios”¹⁵⁵, entretanto, nos contos e romances o ponto de vista era outro, já que ela adotava um ângulo mais filial. É o que acontece em *The Haunting of Hill House*:

Nas narrativas mais longas, as personagens femininas centrais, normalmente na idade crucial entre a infância e a idade adulta, são particularmente ansiosas e ambivalentes em relação às suas relações com as mães. Nos dois primeiros romances, a mãe está presente de forma invasiva na vida da filha; em cada um dos quatro romances seguintes, *a mãe está morta, mas não menos poderosamente presente*. Na verdade, na ausência, a mãe torna-se uma presença assustadora que se relaciona diretamente com a difícil luta da filha para alcançar a individualidade, bem como para expressar a sua raiva não reconhecida ou o seu sentimento de precariedade no mundo (Rubestein, 1996, p. 311, tradução nossa, grifo nosso)¹⁵⁶.

Quando Roberta Rubestein (1996) afirma que Jackson, em seus quatro últimos romances¹⁵⁷, explorava figuras maternas mortas, mas muito presentes na vida das protagonistas, ela evidencia mais uma das características típicas da literatura gótica adotada por Jackson. O gótico consolidou-se como uma tradição em diversas áreas artísticas a partir do século XVIII, codificando em sua forma muitas das ansiedades e apreensões geradas pelas mudanças sociais e políticas da época. Tópicos como os efeitos da Revolução Francesa, a ascensão de estados laicos e os avanços científicos e industriais estavam em voga e promoveram o rompimento da

sooner or later, in any case,’ Eleanor said. ‘But of course, no matter when it happened it was going to be my fault’ (Jackson, 2019, p. 163)

¹⁵⁵ Como em *Life Among the Savages* (1953) e *Raising Demons* (1957).

¹⁵⁶ Do original: “In the longer narratives, the central female characters, typically at the pivotal age between childhood and womanhood, are particularly anxious and ambivalent about their relationships with their mothers. In the first two novels, the mother is invasively present in the daughter’s life; in each of the four succeeding novels, the mother is dead but no less powerfully present. In fact, the mother’s absence becomes a haunting presence that bears directly on the daughter’s difficult struggle to achieve selfhood as well as to express her unacknowledged rage or her sense of precariousness in the world”.

¹⁵⁷ *Hangsaman* (1951), *The Sundial* (1958), *The Haunting of Hill House* (1959) e *We Have Always Lived in the Castle* (1962).

continuidade entre os tempos históricos, bem como uma revolução na percepção e no entendimento do conceito de tempo para as sociedades da Europa Ocidental (França, 2016).

No mundo pré-moderno, o tempo era percebido como algo estático e integrado, tendo os eventos do futuro já sido definidos no imaginário coletivo pelos discursos religiosos. De maneira semelhante, as expectativas baseavam-se sempre em experiências vividas pelos ancestrais, e, quando sofriam alterações, o seu ritmo lento não comprometia a passagem de conhecimento entre as gerações. No contexto europeu moderno, e posteriormente estadunidense, entretanto, as interpretações bíblicas deram lugar ao rompimento da continuidade entre passado, presente e futuro. O presente passou a ser visto como a contínua preparação para um futuro que era incerto, desconhecido e cada vez menos previsível. O passado, por sua vez, tornou-se a “ruína de um processo de evolução” e desprestigiado despertava medos e ansiedades no homem moderno (França, 2016, p. 2499).

A literatura gótica emergiu, então, como uma forma de expressão discursiva capaz de interpretar de maneira fictícia esse passado obscuro, resgatando, por exemplo, diversos aspectos da arte e da cultura medieval. Nessas narrativas, a noção moderna de progresso passou a ser questionada, o passado ainda se mostrava vivo e atuava no presente por meio de representações fantasmagóricas e outros elementos sobrenaturais. Segundo o pesquisador Júlio França (2016), a presença fantasmagórica do passado é uma das características-chaves da estrutura narrativa e da visão de mundo góticas: “Em uma de suas formas de enredo mais recorrente, a protagonista da ficção gótica é vítima de atos pretéritos, nem sempre por ela perpetrados, e precisa enfrentar seu passado como condição para recuperar o controle de seu presente e a esperança em um futuro melhor” (França, 2016, p. 2493).

Assim, a figura do fantasma consolidou-se como a mais comum personificação do passado nas narrativas góticas e de horror. Segundo Darryl Jones (2021), a crença em fantasmas é um componente inerente da cultura humana, fazendo-se presente em discursos desde a Antiguidade como, por exemplo, no épico babilônico *Gilgamesh*, datado do século XVIII a.c. Entretanto, foi com a ascensão do gótico que o elemento “fantasma” se tornou estruturante para um gênero literário e, mais tarde, conquistaria o público por meio das *ghost stories*, subgênero de ficção popular na Era Vitoriana. Assim como França (2016), Darryl compartilha a visão de que essas representações fantasmagóricas eram usadas como ferramentas para questionar a linearidade do tempo e o ideal de progresso:

A aparição de fantasmas é uma erupção do passado no presente. Ela perturba o nosso ideal de progresso e do tempo como uma flecha unidirecional [...]. No mundo espiritual, a flecha do tempo pode voar em todas as direções, portanto,

a preconização e a estranha possibilidade de ser assombrado pelo passado e pelo futuro é um componente importante para as histórias de fantasma (Jones, 2021, p. 62, tradução nossa)¹⁵⁸.

Nos romances góticos escritos por mulheres, os fantasmas são normalmente empregados como metáforas para representar a opressão feminina, retratando mulheres silenciadas, marginalizadas e simbolicamente invisíveis para a cultura patriarcal. Como Mary Beard (1946, apud Wallace, 2009) argumenta, existe uma figura recorrente nessas narrativas: a *ghostly woman*, também denominada de *the haunting idea*. Essa figura/ideia assombra os textos de escritoras góticas, revelando mulheres que são desempoderadas e desencarnadas devido ao poder masculino:

O que ela faz aqui é chamar a atenção para uma das metáforas mais poderosas da teoria feminista, a ideia da mulher como “morta” ou “enterrada (viva)” em estruturas de poder masculinas que a tornam “fantasmagórica”. Essa é, claro, a metáfora que é repetida repetidas vezes no cerne de Ficção gótica feminina (Wallace, 2009, p. 26, tradução nossa)¹⁵⁹.

Nesse sentido, a figura da mãe morta e/ou ausente se manifesta para representar as problemáticas do ideal de feminilidade que a heroína deve enfrentar. A pesquisadora Claire Kahane (1985) comenta que muitos críticos homens focam apenas no aspecto das tramas góticas que retratam filhas indefesas que confrontam o poder fálico de seu pai ou irmão com a mãe visivelmente ausente da história. Entretanto, para ela, essa visão é superficial e ignora outra questão latente no enredo: a presença espectral de uma *dead-undead mother*.

Nessa perspectiva, a figura da mãe, mesmo ausente ou morta, é essencial para o desenrolar das ações da narrativa, pois ela se faz presente e influente na personalidade, na imaginação e nos conflitos da protagonista. Kahane (1985) compreende essa forte ligação em termos psicanalíticos, argumentando que, durante a primeira infância, mãe e bebê estão unidos em uma relação quase simbiótica e que, somente aos poucos, o bebê se torna consciente de sua existência como um indivíduo independente. Enquanto a criança do sexo masculino utiliza a própria diferença sexual para consolidar a sua separação da figura da mãe, a criança do sexo

¹⁵⁸ Do original: “The appearance of a ghost is the eruption of the past into the present, and troubles our sense of progress, of a one-directional arrow of time [...]. In the spirit world the arrow of time can fly in all directions, and so precognition, the uncanny possibility of being haunted by the past and the future, is an important component of the ghost story”.

¹⁵⁹ Do original: “What she does here is to draw attention to what has been one of the most powerful metaphors in feminist theory, the idea of woman as “dead” or “buried (alive)” within male power structures which render her “ghostly.” This is, of course, the metaphor which is played out again and again at the heart of Female Gothic fiction”.

feminino não possui esse artifício e, compartilhando o mesmo corpo e lugar simbólico na sociedade, permanece presa em uma luta para separar a sua identidade da de sua mãe. Desta forma, a pesquisadora afirma por fim: “Esta batalha contínua com uma imagem espelhada que é, ao mesmo tempo, *eu e outro* está no centro da estrutura gótica. É o que me permite confrontar a confusão entre mãe e filha e a intrincada teia de relações psíquicas que constituem o seu vínculo” (Kahane, 1985, p. 337, grifos da autora, tradução nossa)¹⁶⁰.

Tal relação e desejo de separação podem ser entendidos ainda a partir dos conceitos de abjeção e abjeto trabalhados por Julia Kristeva (1982). A autora considera o momento em que a criança luta para se diferenciar da mãe, para se libertar do domínio materno e se tornar um eu/sujeito como a sua primeira experiência de abjeção, ou seja, a primeira experiência de imposição de limites a partir da negação violenta do outro, no caso, a mãe:

A criança pode servir à mãe como símbolo de sua própria autenticação; no entanto, não há quase nenhuma razão para a mãe servir de intermediário para que [a criança] se torne autônomo e autêntico por sua vez. Nesse combate corpo a corpo, a luz simbólica que um terceiro, eventualmente o pai, pode ajudar o futuro sujeito, ainda mais se este for dotado de um robusto suprimento de energia pulsional, a prosseguir na luta contra o que tendo sido a mãe e que se tornará um abjeto (Kristeva, 1982, p. 13, tradução nossa)¹⁶¹.

O pesquisador David Greven (2012) também retoma alguns conceitos de Freud para entender a relação mãe e filha explorada pelas narrativas do gênero do horror, especialmente, aquelas empregadas pelo cinema de horror moderno¹⁶². Entretanto, diferente da fala de Kahane e Kristeva, ele argumenta que mais forte do que o desejo de se afastar da mãe está a vontade de retornar para essa figura. Greven propõe dividir o horror moderno em duas categorias: o horror edípico e o horror perséfono. Enquanto o primeiro foca nos conflitos gerados entre pai, mãe e criança, o segundo trata sobre a relação entre mães e filhas. O termo perséfono vem do mito homérico de Deméter e Perséfone, no qual, segundo uma de suas várias versões, a jovem Perséfone (também chamada inicialmente de “*Koré*” que significa “virgem” em grego) é

¹⁶⁰ Do original: “This ongoing battle with a mirror image who is both self and other is what I find at the center of the Gothic structure, which allows me to confront the confusion between mother and daughter and the intricate web of psychic relations that constitute their bond”.

¹⁶¹ Do original: “The child can serve its mother as token of her own authentication; there is, however, hardly any reason for her to serve as go-between for it to become autonomous and authentic in its turn. In such close combat, the symbolic light that a third party, eventually the father, can contribute helps the future subject, the more so if it happens to be endowed with a robust supply of drive energy, in pursuing a reluctant struggle against what, having been the mother, will turn into an abject”.

¹⁶² David Greven direciona a sua investigação para o cinema de horror moderno produzido em Hollywood, ainda assim, considerou-se relevante aplicar a sua pesquisa no contexto do objeto de estudo deste trabalho, devido as semelhanças e diálogos possíveis de serem traçados entre os dois.

sequestrada por Hades, que a toma como esposa e prisioneira, após ela aceitar comer as sementes de romã ofertadas pelo deus¹⁶³. Somente com a intervenção de sua mãe Deméter (que significa Terra-Mãe), a qual, tomada de raiva, busca incessantemente pela filha, é que o deus do submundo permite que a jovem passe seis meses do ano com a matriarca e os outros seis meses restantes com ele. Então, Perséfone passa a transitar entre dois mundos distintos, o de mãe e o mundo subterrâneo do marido. Assim, para o autor, o mito perséfono complementa o mito de Édipo, ao apresentar um ponto de vista mais complexo sobre a formação da identidade feminina e sobre a maternidade. Nele, estaria evidenciado que o processo constitutivo da feminilidade nas mulheres adultas depende tanto do afastamento da mãe quanto da proximidade com ela, ambos ocorrendo de forma simultânea.

É interessante notar que esses dois movimentos – de separação e retorno materno – estão presentes no trabalho de Shirley Jackson, pois as protagonistas da autora costumam oscilar entre desejar o retorno e, ao mesmo tempo, a separação total de suas matriarcas. Roberta Rubenstein (1996) comenta que um dos maiores interesses de Jackson é investigar as implicações e a intensidade das relações familiares, principalmente, entre mãe e filha. Podemos dizer que tal fascínio está enraizado no relacionamento conturbado da própria autora com sua mãe Geraldine Jackson¹⁶⁴, uma mulher que sempre tentou moldar a imagem da filha e que costumava criticar a sua aparência (principalmente o seu peso), seus gostos pessoais e até mesmo como criava os filhos. De acordo com a biógrafa Ruth Franklin (2016), a consciência de que sua mãe talvez não a amasse incondicionalmente era fonte de tristeza para Shirley Jackson, que expressava isso por meio da literatura:

Além de uma única carta irritada que ela [Shirley Jackson] não enviou, ela nunca deu voz aos seus sentimentos de rejeição. Mas ela os expressou de outras maneiras. Todas as heroínas de seus romances são essencialmente sem mãe - se não falta uma mãe por completo, então são vítimas de uma mãe sem amor. Muitos de seus livros incluem atos de matricídio, inconscientes ou deliberados (Franklin, 2016, p. 25, tradução nossa)¹⁶⁵.

Rubenstein (1996) identifica ainda pares de elementos fortemente tensionados nas narrativas de Jackson que tratam sobre maternidade, como: o conceito de dentro e fora, as

¹⁶³ Na mitologia grega, comer simboliza uma união sexual (Greven, 2012).

¹⁶⁴ Ver anexo 4.

¹⁶⁵ Do original: “Aside from a single angry letter that she did not send, she never gave voice to her feelings of rejection. But she expressed them in other ways. All the heroines of her novels are essentially motherless — if not lacking a mother entirely, then victims of loveless mothering. Many of her books include acts of matricide, either unconscious or deliberate”.

figuras da mãe e do eu, o senso de estar em casa e estar perdido e a sensação de comer ou ser comido. Sobre isso, a pesquisadora explica:

‘Dentro/fora’ significa os limites emocionais fluidos que ocorrem à medida que uma criança se distingue progressivamente do seu ambiente durante a formação da identidade. As tensões entre ‘mãe/eu’ e entre ‘casa/perdido’ conotam a ambivalência dos desejos e medos de uma criança pequena: tanto de permanecer fundida com a mãe (que se identifica emocionalmente com o "lar") quanto separar-se dela, com o perigo de se "perder". Já ‘comer ou ser comido’ sugere as correspondências literais e figurativas entre consumir e ser consumido ou incorporado (Rubestein, 1996, p. 309, tradução nossa)¹⁶⁶.

Desta forma, podemos inferir que Jackson estabelecia, a partir de dualismos, o comportamento ambíguo de suas protagonistas. Em *The Haunting of Hill House*, tais questões são demonstradas por meio do relacionamento entre Eleanor e sua mãe, que morreu três meses antes de a jovem ir para a Casa da Colina, mas tem a sua presença sempre invocada pela filha. Nos trechos seguintes, percebe-se o quanto as opiniões da mãe são importantes para Eleanor e moldam o seu comportamento e personalidade. Ao arrumar as malas, por exemplo, ela hesita em colocar um par de calças, já que a sua mãe poderia desaprovar a ideia: “A mãe ficaria furiosa, ela pensara, enfiando as calças no fundo da mala para não precisar tirá-las dali, não precisar jamais permitir que alguém soubesse que as tinha, caso perdesse a coragem” (Jackson, 2021, p. 42)¹⁶⁷. Algo parecido ocorre quando, durante um dos jantares na Casa da Colina, as ideias da mãe também voltam a assombrá-la:

‘mas minha mãe jamais permitiria que eu me levantasse e deixasse a mesa desse jeito até de manhã’. [...] Ela passou um tempinho olhando incomodada para a mesa, os guardanapos amassados e a gota de vinho derramada ao lado de onde Luke se sentava, e balançou a cabeça, ‘Mas eu não sei o que minha mãe falaria disso’ (Jackson, 2021, p. 42)¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Do original: “Inside/outside” signifies the fluid emotional boundaries that occur as an infant progressively distinguishes itself from her/his environment during the formation of identity.³ The tensions between “mother/self” and between “home/lost” con? note a young child’s ambivalent desires and fears: both to remain merged with the mother (who becomes emotionally identified with “home”) and to separate from her, with the attendant danger of being “lost.” “Eat or be eaten” suggests the literal and figurative correspondences between consuming and being consumed or incorporated”.

¹⁶⁷ Do original: “Mother would be *furious*, she had thought, packing the slacks down at the bottom of her suitcase so that she need not take them out, need never let anyone know she had them, in case she lost her courage” (Jackson, 2019, p. 47, grifo da autora).

¹⁶⁸ Do original: “my mother would *never* let me get up and leave a table looking like this until morning’ [...]. She lingered to look uneasily at the table, at the crumpled napkins and the drop of wine spilled by Luke’s place, and shook her head. “I don’t know what my mother would say, though.” (Jackson, 2019, p. 102, grifo da autora).

É interessante notar ainda que o próprio local induz Eleanor a lembrar de sua mãe através de acontecimentos sobrenaturais como, por exemplo: o forte odor da biblioteca, as misteriosas batidas nas paredes e a sessão espírita com o tabuleiro *ouija*. No primeiro episódio, Eleanor se vê incapaz de entrar na biblioteca da residência, porque o local exala um forte cheiro que a faz lembrar da doença de sua mãe: “Ela recuou, aturdida pelo ar frio de mofo e terra que a atingia. “*Minha mãe...*”, ela disse, sem saber o que queria lhes contar, e se encostou na parede (Jackson, 2021, p. 102, grifos nossos)¹⁶⁹. Já no segundo momento, ao ser assombrada por batidas misteriosas na parede do quarto durante a noite, a jovem, por instantes, esquece da morte da mãe e acredita que ela está lhe chamando por meio do som, tendo que repetir para si mesma várias vezes: “É um barulho do outro lado do corredor, bem na outra ponta, perto da porta do quarto das crianças, e um frio tenebroso, *não a minha mãe batendo na parede*” (Jackson, 2021, p. 127, grifos nossos)¹⁷⁰. Por fim, a sessão espírita conduzida pela esposa do Dr. Montague tem como resultado um breve diálogo com uma entidade que se diz chamar Eleanor e que profere apenas curtas palavras:

“O que você quer?”, Arthur leu.
 “Mãe”, a sra. Montague respondeu.
 “Por quê?”
 “Filha.”
 “Onde está a sua mãe?”
 “Casa.”
 “Onde fica a sua casa?”
 “Perdida. Perdida. Perdida. E depois disso”, disse a sra. Montague, dobrando o papel energicamente, “não houve nada além de bobagem” (Jackson, 2021, p. 192)¹⁷¹

Assim, além da presença constante de uma mãe fantasmagórica, a própria Casa da Colina é um elemento importante na investigação sobre maternidade. De acordo com Mikaela

¹⁶⁹ Do original: ““I can’t go in there,” Eleanor said, surprising herself, but she could not. She backed away, overwhelmed with the cold air of mold and earth which rushed at her”. “Mother,” she said aloud, and stepped quickly back.” (Jackson, 2019, p. 174).

¹⁷⁰ Do original: “It is only a noise, and terribly cold, terribly, terribly cold. It is a noise down the hall, far down at the end, near the nursery door, and terribly cold, not my mother knocking on the wall” (Jackson, 2019, p. 106)

¹⁷¹ Do original: “What do you want?” Arthur read.

“Mother,” Mrs. Montague read back.

“Why?”

“Child.”

“Where is your mother?”

“Home.”

“Where is your home?”

“Lost. Lost. Lost. And after that,” Mrs. Montague said, folding the paper briskly, “there was nothing but gibberish.” (Jackson, 2019, p. 150).

Boby (2021, p. 185, tradução nossa¹⁷²), “em vez de carne e ossos, as mães de Jackson são feitas de madeira e vidro”, ou seja, a pesquisadora considera os cenários das obras de Jackson como exemplos de personificação da figura materna. Novamente tal afirmação está em consonância com a herança gótica atribuída à Jackson, pois nesse gênero, as casas e mansões são simbolicamente lidas como espaços femininos e maternos. A exploração desses espaços pela protagonista representaria, portanto, uma metáfora para a exploração do corpo de sua mãe e logo de seu próprio corpo. É por isso que é comum, por exemplo, escritoras traçarem analogias com o útero para descrever espaços da casa, ou então, abordar a gravidez ou parto como principais fontes do horror:

O fato de as escritoras encontrarem na gravidez e no parto metáforas góticas primárias não é surpreendente, pois ambos podem despertar receios sobre a integridade corporal que estão intimamente relacionados com o sentido de identidade de uma pessoa. [...] Na gravidez, a própria forma da mulher muda à medida que ela sente outra presença dentro de si, crescendo em sua carne, alimentando-se de seu sangue. Além disso, a gravidez também confirma a identificação da mulher com a sua própria mãe e, ao tornar-se vítima daquela intrincada rede de medos e desejos, raiva e amor, que caracteriza a sua relação com a mãe, ela pode ser levada a temer o feto como um agente de retaliação, um espelho de sua própria negatividade infantil (Kahane, 1985, p. 345, tradução nossa)¹⁷³.

Shirley Jackson não se aprofunda nos temas de gravidez e parto, mas, ela atribui algumas características à Casa da Colina que, a princípio, parecem contraditórias em comparação com a descrição inicial, tais como ser "maternal", "acolchoada" e "suave". Durante uma conversa com Eleanor e Theodora, Luke, o futuro dono da casa, chama a atenção para a presença de estampas campestres e imagens de crianças na decoração da casa e a qualifica como “*a mother house*”¹⁷⁴, porém logo complementa: “‘É tudo tão maternal’, Luke disse. ‘Tudo tão suave. Tudo tão acolchoado. Poltronas grandes que nos abraçam e sofás que se revelam duros e incômodos quando nos sentamos, e nos rejeitam de primeira...’” (Jackson, 2021, p. 208)¹⁷⁵.

¹⁷² Do original: “rather than flesh and bones, Jackson's mothers are made of wood and glass”

¹⁷³ Do original: That women writers should find in pregnancy and childbirth primary Gothic metaphors is not surprising, for both can arouse fears about bodily integrity that are intimately related to one's sense of self. [...] In pregnancy the woman's very shape changes as she feels another presence inside her, growing on her flesh, feeding on her blood. Moreover, pregnancy also confirms a woman's identification with her own mother, and becoming prey to that intricate network of fears and wishes, rage and love, that informs her relation to her mother, she may be led to fear the fetus as an agent of retaliation, a mirror of her own infantile negativity.

¹⁷⁴ Optamos neste momento por manter a palavra em inglês, pois ela se serve melhor a nossa análise. Em português, a tradução utilizada foi “madre-superiora”.

¹⁷⁵ Do original: “It's all so motherly,” Luke said. “Everything so soft. Everything so padded. Great embracing chairs and sofas which turn out to be hard and unwelcome when you sit down, and reject you at once—” (Jackson, 2019, p. 161).

Neste trecho, percebemos como a caracterização da estrutura da casa como maternal carrega o olhar ambivalente de Jackson com relação à maternidade: a princípio ela pode ser suave, mas logo mostra suas verdadeiras intenções. Sobre isso Bobiy (2021) discute que a Casa da Colina corresponde a figura da Mãe Edipiana (*Oedipal Mother*), categoria trabalhada pelo filósofo Gilles Deleuze (1925 – 1995) e que corresponde a uma mulher sádica, cruel e severa. A pesquisadora aplica a categorização de Deleuze em seu estudo sobre *The Haunting of Hill House* e chega à conclusão de que a casa possui características de todos os três tipos femininos identificados pelo filósofo – a Mãe Primitiva, a Mãe Oral e a Mãe Edipiana –, contudo, o que se sobressai são os aspectos da terceira imagem: o sadismo, o desejo de aniquilação, o sentimento de possessão e o estímulo a desorientação. Bobiy completa a análise aplicando o conceito da Mãe Arcaica (*The Archaic or Primary Mother*) de Julia Kristeva, autora que também já utilizamos neste trabalho. A Mãe Arcaica é aquela de antes da primeira experiência de abjeção, ou seja, de antes da diferenciação entre mãe e criança e da formação do sujeito:

De muitas maneiras, não há separações entre as protagonistas femininas de Jackson e as casas/mães que elas habitam. Em cada caso, existe o desejo ambivalente de permanecer neste espaço primário e, ainda assim, nascer fora dele, num mundo de possibilidades infinitas (Bobiy, 2021, p. 195, tradução nossa)¹⁷⁶

A interligação inextricável entre "filha, mãe e casa" torna-se ainda mais evidente no clímax da narrativa quando, tomada por uma espécie de transe, após ceder sua autonomia para a casa, Eleanor corre pelo local e entra pela primeira vez na biblioteca. Ali ela consegue se comunicar com o sobrenatural que parece ter assumido a imagem de sua mãe:

Ela desceu descalça e em silêncio a escada imensa e se dirigiu à porta da biblioteca antes de pensar: Mas não posso entrar aí; não tenho permissão para entrar aí — e recuou do vão da porta por conta do odor de deterioração, que lhe causou náuseas. “Mãe”, chamou em voz alta, e deu logo um passo para trás. “Venha comigo”, uma voz respondeu claramente do segundo andar, e Eleanor se virou, ávida, e correu em direção à escada. “Mãe?”, ela disse baixinho, e de novo, “Mãe?”. Uma risadinha suave flutuou até ela, e ela correu, sem fôlego, escada acima, e parou no patamar, onde olhou para a esquerda e à direita do corredor, para as portas fechadas (Jackson, 2021, p. 228)¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Do original: “In many ways, there are no separations between Jackson's female protagonists and the houses/mothers they inhabit. In each instance there is the ambivalent desire to stay both within this primary space and yet be born out of it, into a world of infinite possibility”.

¹⁷⁷ Do original: “She went barefoot and in silence down the great staircase and to the library door before she thought, But I can't go in there; I'm not allowed in there—and recoiled in the doorway before the odor of decay, which nauseated her. “Mother,” she said aloud, and stepped quickly back. “Come along,” a voice answered

Desta forma, reiteramos que a Casa da Colina, notável legado da literatura gótica com sua atmosfera soturna e especialmente claustrofóbica para as personagens femininas, encarna a figura materna de Eleanor Vance, estabelecendo comportamentos ambivalentes ora de acolhimento, ora de rejeição. Assim, ao selar o trágico destino da jovem – perda de sua autonomia e posterior morte – Shirley Jackson também assinala o retorno da personagem ao seio materno.

distinctly upstairs, and Eleanor turned, eager, and hurried to the staircase. “Mother?” she said softly, and then again, “Mother?” A little soft laugh floated down to her, and she ran, breathless, up the stairs and stopped at the top, looking to right and left along the hallway at the closed doors” (Jackson, 2019, p. 174).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos ao longo desta dissertação como Shirley Jackson explorou temáticas relativas ao feminino, a partir de seu contexto de vida e momento socio-histórico – os Estados Unidos da década de 1950 – e como usou de elementos herdados da literatura gótica para fundamentar a sua visão na obra *The Haunting of Hill House* (1959). Ao desenvolvermos uma análise das estruturas narrativas do romance – personagens femininas, espaço e enredo – sem separá-las de seu contexto de produção, buscamos empregar a metodologia proposta por Antonio Candido (2006), o que possibilitou a reflexão da obra literária em sua totalidade, evidenciando seus nuances e complexidades. Nesse sentido, percebemos ainda como a autora materializou a jornada de muitas mulheres que, assim como a protagonista, estão envoltas em tramas de opressão e expectativas sociais e, por isso, não conseguem completar a sua trajetória de liberdade e superação no julgo de uma sociedade patriarcal.

A análise da personagem Eleanor Vance, realizada nos primeiros tópicos do capítulo *Feminilidades Múltiplas*, nos permitiu enxergar que ela carrega características que estão em consonância com o discurso patriarcal, mas que também demonstra sentimentos e desejos que furam essa bolha. Tais contradições fazem parte da identidade da personagem e são resultados da diversidade de discursos e realidades em voga na década de 1950, momento histórico de grande disputa cultural e ideológica. Ao fim de nosso estudo, chegamos à conclusão de que a evolução da personagem é não linear e termina de forma incompleta. No início da obra, Eleanor se encontra em um estado de submissão e conformismo, performando o papel de cuidadora. Nesse momento, nossa análise nos mostrou que a personagem se encaixava no modelo de feminilidade pautado no cuidado e na vida doméstica, que se consolidou em meados do século XVIII e originou os ideais do Anjo do Lar, no contexto da Inglaterra Vitoriana, e a ideologia June Cleaver, nos Estados Unidos dos anos de 1950. Entretanto, ao longo da narrativa, ela passa por uma jornada ascendente, confrontando conceitos pré-concebidos como o da heterossexualidade compulsória e se autoafirmando como um sujeito completo e independente através, por exemplo, da descoberta dos próprios gostos e opiniões. O que parecia indicar um desfecho positivo, com seu crescimento e a superação das expectativas patriarcais, contudo, não se concretiza. A autora estabelece que Eleanor não será capaz de vencer todos os obstáculos e irá sucumbir a uma força maior que ela: a Casa da Colina, a mãe e, em última instância, o patriarcado. No clímax da obra, Eleanor assume o papel da casa para amedrontar os outros membros do grupo e, de uma vez por todas, perde o controle sobre si mesma, tornando-se (mais uma vez) indissociável da Casa da Colina. A sua morte marca o desfecho da narrativa, porém,

a autora reserva ainda os parágrafos finais para um epílogo, no qual oferece um vislumbre do destino dos demais personagens após os eventos trágicos, incluindo, o destino da casa:

A própria Casa da Colina, desprovida de sanidade, se erguia solitária contra as colinas, encerrando as trevas em seu interior; estava desse jeito havia oitenta anos e talvez continuasse por mais oitenta. Lá dentro, as paredes continuavam de pé, tijolos se juntavam com perfeição, assoalhos estavam firmes e portas estavam sensatamente fechadas; o silêncio se escorava com equilíbrio na madeira e nas pedras da Casa da Colina, e o que entrasse ali, entrava sozinho (Jackson, 2021, p. 248)¹⁷⁹.

Desta forma, notamos que nas últimas linhas do romance Shirley Jackson repete quase palavra por palavra o seu primeiro parágrafo, marcando no texto o caráter circular de sua narrativa e de sua personagem. Mesmo com todos os acontecimentos da obra, a casa permanece da mesma forma e aqui arguimos que Eleanor também, pois, ao ser assimilada pelo local, ela retorna a um estado similar ao qual se encontrava no início, de submissão e conformidade. Durante a pesquisa, para fins de organização, ilustramos tal evolução no seguinte esquema:

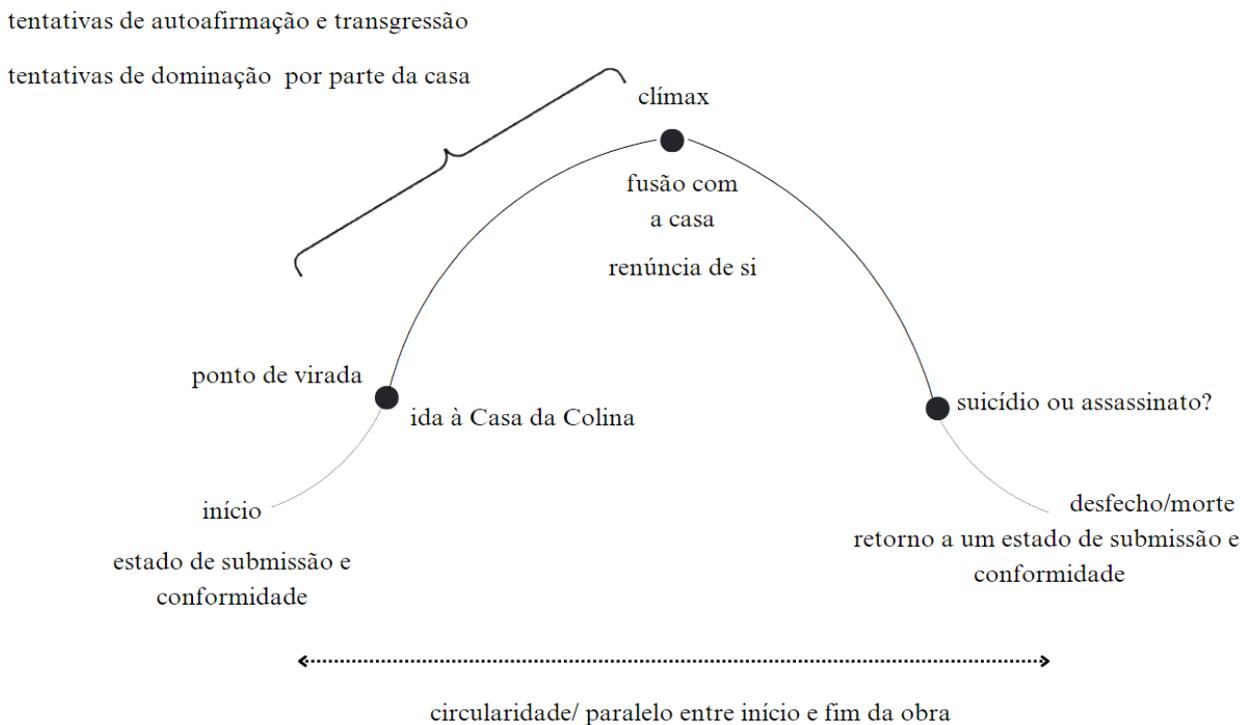


Figura 1 – Esquema da narrativa e da evolução da protagonista em *The Haunting of Hill House*

¹⁷⁹ Do original: “Hill House itself, not sane, stood against its hills, holding darkness within; it had stood so for eighty years and might stand for eighty more. Within, its walls continued upright, bricks met neatly, floors were firm, and doors were sensibly shut; silence lay steadily against the wood and stone of Hill House, and whatever walked there, walked alone” (Jackson, 2019, p. 187).

O último tópico do primeiro capítulo foi dedicado a análise das personagens secundárias – Theodora, Sra. Dudley e Sra. Montague – e novamente conseguimos perceber a polifonia de vozes femininas trabalhadas por Jackson. Observamos que Theodora representa o duplo de Eleanor, trazendo em si semelhanças e diferenças com a protagonista. Enquanto a primeira delinea a representação de uma mulher mais progressista, a Sra. Dudley e a Sra. Montague ocupam o lugar oposto, respondendo diretamente à cultura patriarcal. Podemos afirmar que a Sra. Dudley demonstra como a ideologia doméstica impõe para as mulheres uma rotina de trabalho interminável e exaustiva, já a Sra. Montague age como uma figura materna na narrativa, contrastando com a imagem de seu marido.

No segundo capítulo, *Hill House: Um organismo vivo*, nos aprofundamos nos traços da literatura gótica – e do *female gothic* - presentes na literatura de Shirley Jackson, a partir da análise do espaço narrativo que é tão importante para a autora. Observamos que o espaço criado determinou a atmosfera da obra, contribuindo para a sensação de isolamento e aprisionamento das personagens, em especial, das mulheres. Na literatura gótica, os cenários desempenham papel fundamental, sendo reinventados desde o século XVIII. No caso de Jackson, o espaço ganhou forma na imagem da casa e é utilizado para subverter a ideologia patriarcal, colocando em xeque o caráter, a princípio, familiar de tais questões. Ainda neste capítulo, abordamos também a temática maternidade, um dos tópicos mais trabalhados por Jackson que tem especial interesse em investigar as implicações e a intensidade das relações familiares, principalmente, entre mãe e filha. Salientamos que dois movimentos opostos e complementares estão presentes na obra da autora: separação e retorno materno. Eleanor oscila entre desejar o retorno e, ao mesmo tempo, a separação total de sua matriarca que, mesmo morta, é onipresente na narrativa. A partir de nossa argumentação, inferimos também que a própria casa personifica essa imagem materna e traduz as ambivalências do tema. Por fim, podemos concluir que Shirley Jackson, em *The Haunting of Hill House*, consegue questionar, problematizar e apresentar momentos de alívio para as opressões e violências da sociedade patriarcal, mas não é capaz de concretizar uma realidade na qual a sua protagonista esteja totalmente livre dessas amarras.

A presente obra apresenta temáticas e representações que são discutidas e se mantêm relevantes na atualidade, tais como a imposição de padrões de feminilidade, a opressão feminina e a complexidade das experiências maternas. Por isso, acreditamos ser urgente o aumento de leituras e análises atentas sobre tal produção, bem como de obras semelhantes em temática, não somente na literatura, mas em outras áreas artísticas. Esta é uma trilha que mantemos acessível e planejamos explorar com maior atenção em investigações posteriores.

Neste sentido, a lacuna que preenchemos com esta pesquisa nem de longe está completamente fechada, pois, diversas outras perguntas surgiram ao longo dos dois anos de Mestrado e para as quais ainda não temos respostas definitivas: Como Shirley Jackson aborda a temática de transtornos mentais em suas obras? Por que a “loucura” é tão associada ao feminino? Qual a abordagem sobre o feminino presente nos textos de não-ficção da autora? Como as adaptações audiovisuais de *The Haunting of Hill House* reorganizam o material original?

Voltemos nossa atenção brevemente para a primeira pergunta, já que a narrativa de *The Haunting of Hill House* pode nos fornecer direcionamentos iniciais interessantes. Nela, testemunhamos a crescente confusão mental de Eleanor, já que os incidentes sobrenaturais da casa a fazem gradualmente perder a noção da realidade e duvidar de si mesma. Tal comportamento é interpretado como uma ameaça pelos outros personagens, principalmente, pelo Dr. Montague que a enxerga como um sujeito beirando à loucura.

Extensivamente explorada pela arte e cultura, a loucura feminina – como um conceito amplo que vai além da abordagem médica e pode, por exemplo, fazer referência a um status ou comportamento social desviante – é explorada por Jackson através do comportamento de Eleanor que conversa com estereótipos historicamente utilizados para simplificar e estigmatizar a experiência da loucura feminina, conforme identificados por Elaine Showalter em seu livro *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830 - 1980*. Na obra, a autora esmiúça três rótulos: o da mulher histérica, o da maníaco-depressiva e o da ninfomaníaca.

Desse modo, surge a indagação sobre até que ponto Jackson incorporou elementos estereotipados, oscilando entre perpetuar esses ideais e subvertê-los em prol da emancipação feminina. Essa temática poderia ser complementada ainda por meio do estudo de casos das obras *Hangsaman* (1951) e *The Bird's Nest* (1954), que retratam protagonistas femininas apresentando sintomas consistentes de esquizofrenia e transtorno dissociativo de identidade, respectivamente.

Para finalizar, reiteramos o potencial da literatura de horror escrita por mulheres como ferramenta para denunciar injustiças e violências, bem como para ampliar os olhares quanto às vivências do feminino, movimento este que ocorre desde as criações artísticas de matriarcas do horror como Ann Radcliffe (1764 – 1823) e Mary Shelley (1797 – 1851), passando por nomes como Shirley Jackson (1916 – 1965) e Anne Rice (1941 – 2021), até as brasileiras, Julia Lopes de Almeida (1862 – 1934) e Ana Paula Maia (1977 -), dentre muitas outras. Assim, almejamos contribuir para a disseminação e aplicação da literatura de horror

como um objeto de análise, pois este gênero é excepcionalmente rico e diversificado e merece investigação mais aprofundada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKÇIL, Gizem. *Haunted and haunting heroines within gothic settings: Alienation, madness, and the uncanny in Shirley Jackson's female gothic*. Tese. Hacettepe University: Ancara, 2019.
- ALVES, José Eustáquio Diniz. O nascimento da pílula anticoncepcional e a revolução sexual e reprodutiva. *Revista Eletrônica Eco Debates*, 2018. Disponível em: <https://www.ufjf.br/ladem/2018/11/28/o-nascimento-da-pilula-anticoncepcional-e-a-revolucao-sexual-e-reprodutiva-artigo-de-jose-eustaquio-diniz-alves/>. Acesso em: 05 de maio de 2023.
- ANASTACIO, Daniela Zárate. “*Journeys End in Lovers Meeting*”: *The Spectral Uncanny i n “Carmilla” and “The Haunting of Hill House”*. Tese. Universidade de Veneza: Veneza, 2020.
- ANDERSON, Melaine R.. Perception, supernatural detection, and gender in *The Haunting of Hill House*. In: ANDERSON, Melaine R.; KRÖGER, Lisa. *Shirley Jackson, influences and confluences*. Nova York: Routledge, 2016.
- BAILEY, Dale. *American nightmares: the haunted house formula in American popular fiction*. The University of Wisconsin Press: Wisconsin, 1999.
- BARTKY, Sandra Lee. Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power. In: _____. *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York: Routledge, 1990.
- BIRMAN, Joel. *Gramáticas do Erotismo*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- BOBIY, Mikaela. Home is Where the Heart Is(n't): The House as Mother in Jackson's House Trilogy. In: WOOFER, Kristopher. *Shirley Jackson: a companion*. New York: Peter Lang, 2021.
- BORGES, Oziris Filho. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. In: Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – ABRALIC, 1, 2008. São Paulo. *Anais eletrônicos...*: São Paulo: USP, 2008, p. 1 -7.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. Nova York: Routledge, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIDO, Antonio; et.al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. O fluxo de consciência como método ficcional. In: _____. *Foco narrativo e fluxo da consciência*. São Paulo. Editora Unesp. Kindle, 2020.
- CIXOUS, Hélène. *O riso da medusa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- COONTZ, Stephanie. *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap*. Nova York: Basic Books, 2000.
- DOWNEY, Dara. Not a refuge yet: Shirley Jackson's Domestic Hauntings. In: CROW, C. L. *A Companion to American Gothic*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.
- ELLIS, Kate Ferguson. Introduction. In: _____. *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Illinois: University of Illinois Press, p. ix – xviii. 1989

- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERNÁNDEZ, Laura De La Parra. Blowing Up The Nuclear Family: Shirley Jackson's Queer Girls In Postwar Us Culture. In: *Revista de Estudios Norteamericanos*. Sevilla, Espanha, vol. 25, p. 25-48, 2021.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 20ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FRANÇA, Júlio. O gótico e a presença fantasmagórica do passado. In: Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – *ABRALIC*, 1, 2016. Rio de Janeiro. *Anais eletrônicos...*: Rio de Janeiro: Uerj, 2016, p. 2492-2502.
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: _____. *As nuances do gótico - do setecentos à atualidade*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 111 – 124. 2017.
- FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. In: *Revista Opiniões*, ano 4, vol. 6-7, p. 51-66, 2016.
- FRANKLIN, Ruth. *Shirley Jackson: a rather haunted life*. Nova York: Liveright Publishing Corporation, 2016.
- FRIEDAN, Betty. *A Mística Feminina*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- FRIEDMAN, Norman. O Ponto de Vista na Ficção: O Desenvolvimento de um Conceito Crítico. *Revista USP*. São Paulo, n.53, março/maio 2002, p. 166-182.
- GIACOMETTI, Fabiana Aparecida Prenhaca. A Sociedade Patriarcal e a Supremacia Masculina. In: _____. *A Identidade, o Costume e o Direito da Decisão: um estudo sobre o uso e o desuso do sobrenome do marido*. Dissertação. Universidade Estadual Paulista Júlio De Mesquita Filho: Araraquara, São Paulo, 2015.
- GREVEN, David. *Representations of femininity in American genre cinema: the woman's film, film noir, and modern horror*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HARWARTH, Irene; MALINE, Mindi; DEBRA, Elizabeth. *Women's College: History, Issues and Challenges*. Washington: U.S. Government Printing Office, 1997.
- HATTENHAUR, Darryl. *Shirley Jackson's American gothic*. Albany: State University of New York Press, 2003.
- HERRMANN, Jacob. Tools of Horror: Servants in Gothic Novel. In: *The Journal of Undergraduate Research*, vol. 9, p.57-61, 2011.
- JAKHA, Alicja. The Spectral Presence of (Un)Dead Mother in Shirley Jackson's Short Stories. In: Universidade Mariae Curie-Skłodowska – SECTIO FF, 2020, Polônia. *Anais eletrônicos...*: Polônia, 2020, p. 191-203.
- JACKSON, Shirley. *A Assombração da Casa da Colina*. Tradução: Débora Landsberg. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021.
- JACKSON, Shirley. *The Haunting of Hill House*. New Baskerville: Penguin Books, 2019.
- JACOMEL, Mirele Carolina Werneque; PAGOTO, Cristian. Cultura patriarcal e representação da mulher na literatura. In: *Revista Ideação*, v. 11, n. 1, p. 09–23, 2000.

- JAGAR, Michelle C. Violent, *Antagonistic, Morally Ambiguous: Anti-Heroines and the Female Gothic*. Volume 2: The Exegesis. Dissertação. Universidade de Adelaide: Adelaide, Austrália, 2017.
- JONES, Darryl. Horror and the mind. In: _____. *Horror: A very short introduction*. Oxford University Press: Oxford, 2021.
- KAHANE, Claire. The Gothic Mirror. In: GARNER, Shirley Nelson. *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Nova York: Cornell University Press, pp. 334-351, 1985.
- KARNAL, Leandro; et.al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007.
- KIMMEL, Michael S. A produção simultânea de masculinidades hegemônicas e subalternas. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 4, n. 9, p. 103-117, 1998.
- KOLLONTAI, Alexandra. *A Nova Mulher e a Moral Sexual*. São Paulo: Expressão Popular, 2000.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. Columbia: Columbia University Press, 1982.
- LAGARDE, Marcela. El amor a partir de la era burguesa. In: _____. *Claves feministas para la negociación en el amor*. Managua: Puntos de Encuentro, 2001.
- LAROCCA, Gabriela Müller. O Corpo Feminino No Cinema De Horror: Representações De Gênero e Sexualidades Nos Filmes Carrie, Halloween E Sexta-Feira 13 (1970 - 1980). *Anais do XV Encontro Estadual de História "1964-2014: Memórias, Testemunhos e Estado"*. UFSC: Florianópolis, 2014.
- LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019.
- MOERS, Ellen. Female gothic. In: *Literary women: the great writers*. Oxford: Oxford University Press, p. 90-98, 1976.
- MORGAN, Simon. Introduction: Class, Women and the 'Public Sphere'. In: _____. *A Victorian Woman's Place: Public Culture in the Nineteenth Century*. 1 ed. New York/London: Tauris Academic Studies, 2007. p. 01-08.
- NUNES, Sílvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha: Um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- PASCAL, Richard. Walking Alone Together: Family Monsters In "The Haunting Of Hill House". In: *Studies in the Novel*, The Johns Hopkins University Press, vol. 46, n. 4, p. 464-485, 2014.
- PFLAUMER, Valerie. *Haunted Houses, Haunted Selves Feminist Readings of Uncanny Domesticity: Charlotte Perkins Gilman, Shirley Jackson and Francesca Woodman*. Dissertação. Mestrado em Artes. Universidade de Potsdam: Potsdam, Alemanha, 2022.
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- REYES, Xavier Aldana. *Horror a Literacy History*. Londres: The British Library, 2016.
- RUBENSTEIN, Roberta. House Mothers and Haunted Daughters: Shirley Jackson and Female Gothic. *Tulsa Studies in Women's Literature*, University of Tulsa, v. 15, n. 2, p. 309-331. 1996.

SLUIS, Roline. *The many faces of the housewife: The female gothic in Shirley Jackson's fiction*. Dissertação. Mestrado em Literatura Inglesa e Cultura. Universidade de Leiden: Leiden, Holanda, 2014.

SOUSA, Luciano Dias de. Viajar e Narrar com Jack Kerouac em *On The Road* Travel and With Narrate Jack Kerouac In *On The Road*. In: *Revista Ícone*, vol. 14, p. 14-23, 2014.

VENZON, Clarissa; DAMIANI, Fabiana; NUNES, Gecelda; SACCHET, Jeanete; RIBEIRO, Silvia; KATZ, Silvia. O duplo: O conhecido e o desconhecido na clínica. 8ª Jornada y Taller El Desvalimiento en la Clinica - IAEPICIS – UCES. Apresentação do tema livre, 2009. Disponível em: https://www.uces.edu.ar/institutos/iaepicis/8_jornada_desvalimiento/silvia-katz.pdf. Acesso em: 14 de maio de 2023.

WALLACE, Diana. 'The Haunting Idea': Female Gothic Metaphors and Feminist Theory. In: WALLACE, Diana; SMITH, Andrew. *The Female Gothic: New Directions*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.

WALLACE, Diana; SMITH, Andrew. Introduction: Defining the Female Gothic. In: _____. *The Female Gothic: New Directions*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.

WOOLF, Virginia. *Profissão para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

ANEXOS

ANEXO 1

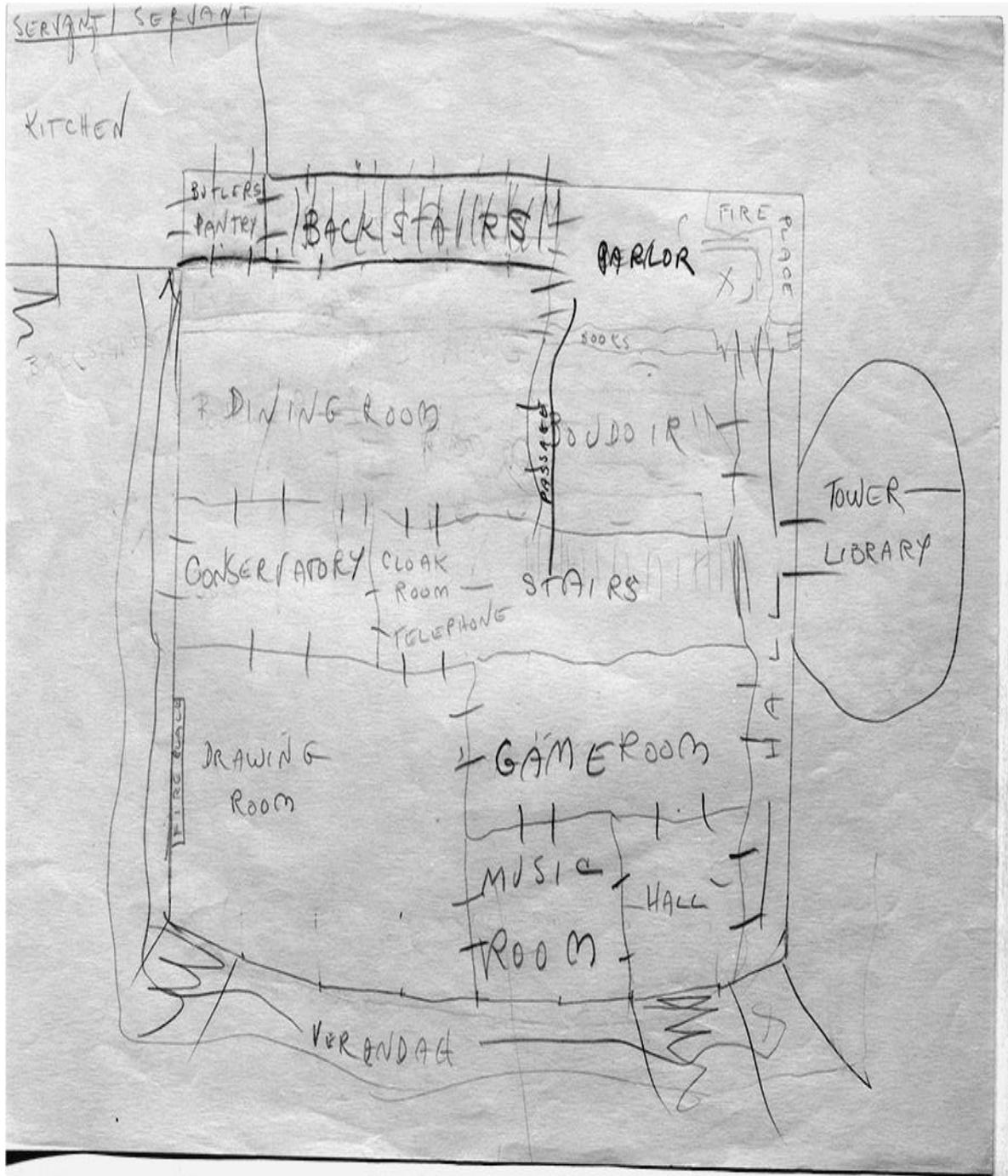


Figura 1 – Rascunhos da Casa da Colina desenhados por Shirley Jackson (andar de baixo)¹⁸⁰

¹⁸⁰ Disponível em: FRANKLIN, Ruth. *Shirley Jackson: a rather haunted life*. Nova York: Liveright Publishing Corporation, 2016.

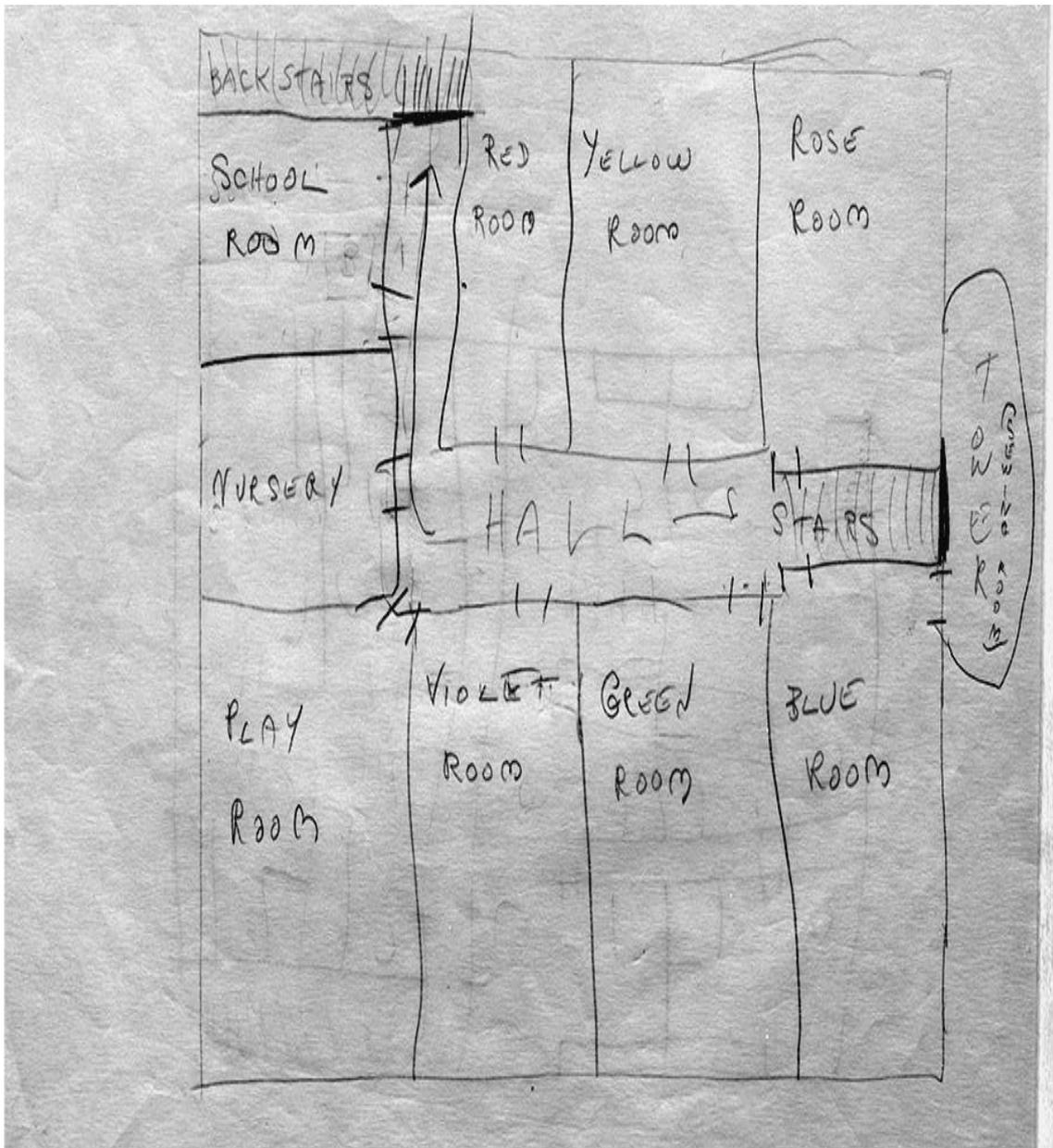


Figura 2 – Rascunhos da Casa da Colina desenhados por Shirley Jackson (andar de cima)¹⁸¹

¹⁸¹ Disponível em: FRANKLIN, Ruth. *Shirley Jackson: a rather haunted life*. Nova York: Liveright Publishing Corporation, 2016.

ANEXO 2



Figura 3 – Shirley Jackson e Stanley Hyman¹⁸²

¹⁸² Disponível em: <https://alchetron.com/Stanley-Edgar-Hyman#stanley-edgar-hyman-6e30b4e4-a312-4ebe-a4df-7cca9506a21-resize-750.jpeg>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024.

ANEXO 3



Figura 4 – Shirley Jackson ao lado de seus filhos, na sua sala de jantar, em 1956, fotografada por Erich Hartmann¹⁸³.

¹⁸³ Disponível em: <https://www.thecut.com/2016/09/shirley-jackson-rather-haunted-life-c-v-r.html>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024.

ANEXO 4



Figura 5 – Shirley Jackson e a mãe Geraldine Jackson, nos anos 30¹⁸⁴

¹⁸⁴ Disponível em: FRANKLIN, Ruth. *Shirley Jackson: a rather haunted life*. Nova York: Liveright Publishing Corporation, 2016.