



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE LETRAS - INGLÊS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LICENCIATURA EM
LETRAS/INGLÊS

BRENDA DE MEDEIROS LIMA

“CONSTANCE, RICHARD PLANTAGENET E *AMANITA PHALLOIDES*”: O
GÓTICO FEMININO EM *SEMPRE VIVEMOS NO CASTELO* (1962), DE
SHIRLEY JACKSON

João Pessoa

2023

BRENDA DE MEDEIROS LIMA

“CONSTANCE, RICHARD PLANTAGENET E *AMANITA PHALLOIDES*”: O GÓTICO
FEMININO EM *SEMPRE VIVEMOS NO CASTELO* (1962), DE SHIRLEY JACKSON

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do Curso de Licenciatura em
Letras-Inglês, da Universidade Federal da Paraíba –
UFPB, como requisito parcial para a obtenção do
título de Licenciada em Letras-Inglês.

Orientadora: Prof.^a Dra. Juliana Henriques de Luna
Freire

JOÃO PESSOA – PB
2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L732c Lima, Brenda de Medeiros.

"Constance, Richard Plantagenet e Amanita Phalloides": o gótico feminino em Sempre vivemos no castelo (1962), de Shirley Jackson / Brenda de Medeiros Lima. - João Pessoa, 2023.
70 f.

Orientador: Juliana Luna Freire.
TCC (Graduação) - Universidade Federal da Paraíba/Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, 2023.

1. Gótico feminino. 2. Personagens ambíguas. 3. Representação feminina. 4. Jackson, Shirley. I. Freire, Juliana Luna. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 82

BRENDA DE MEDEIROS LIMA

“CONSTANCE, RICHARD PLANTAGENET E *AMANITA PHALLOIDES*”: O GÓTICO
FEMININO EM *SEMPRE VIVEMOS NO CASTELO* (1962), DE SHIRLEY JACKSON

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do Curso de Licenciatura em
Letras-Inglês, da Universidade Federal da Paraíba –
UFPB, como requisito parcial para a obtenção do
título de Licenciada em Letras-Inglês.

Orientadora: Prof.^a Dra. Juliana Henriques de Luna
Freire

Data de aprovação: ____/____/____

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Juliana Henriques de Luna Freire
ORIENTADORA - UFPB

Prof.^a Dra. Danielle Dayse Marques de Lima
EXAMINADORA - UFPB

Prof.^a Dra. Renata Gonçalves Gomes
EXAMINADORA - UFPB

Prof.^a Dra. Débora Souza da Rosa
SUPLENTE - UFPB

Este trabalho é dedicado a Maria de Lourdes Fernandes (*in memoriam*). Gostaria muito que a senhora estivesse presente aqui, vó.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me ter mantido no caminho certo durante a construção dessa pesquisa. Agradeço também à Santa Catarina de Alexandria, padroeira dos estudantes e acadêmicos, por ter me concedido a sabedoria necessária para concluir este trabalho.

Agradeço aos meus avós, Maria de Lourdes (*in memoriam*) e Genésio, e meus pais, Patricia e Alex, por sempre estarem ao meu lado me apoiando ao longo de toda minha trajetória e serem meu porto seguro. E também ao resto de minha família, em especial às minhas tias: Glicia, Jane, Diene, Maria José, Leidiane e Poliane por serem exemplos de perseverança.

Agradeço às amigadas que a UFPB me proporcionou: Roberta, Joyce, José Ricardo, Larissa, Pedro Carvalho, Izabelly, Pedro Alcântara e Roberto. Em especial, agradeço à Carol e Saulo pela valiosa troca de conhecimentos, vocês contribuíram para a construção deste trabalho desde o momento em que comecei a concebê-lo.

Agradeço a escritora Lygia Bojunga, pois acredito que foi lendo *A Bolsa Amarela* na minha infância que foram sendo plantadas sementinhas que floresceram neste trabalho. Agradeço à Shirley Jackson por ter escrito *Sempre Vivemos no Castelo*, um livro que serviu de refúgio em um período muito difícil em minha vida e que também se tornou o foco central da minha pesquisa sobre a identidade feminina.

Agradeço à minha orientadora, Juliana Luna Freire, por aceitar conduzir com paciência e sabedoria o meu trabalho de pesquisa.

Agradeço às professoras Danielle Dayse e Renata Gomes por aceitarem participar da banca de avaliação desse trabalho.

Agradeço também aos professores Bárbara, Betânia, Débora, Francieli, Jailine e Wallison, pois vocês foram fonte de inspiração ao longo desta jornada acadêmica.

RESUMO

O objetivo deste estudo é analisar a representação da identidade feminina na obra *Sempre Vivemos no Castelo* (1962), de Shirley Jackson, sob a perspectiva das convenções de gênero no contexto do gótico feminino. A análise baseia-se em uma pesquisa qualitativa de natureza bibliográfica que aborda conceitos relacionados a gênero, patriarcado, poder, literatura gótica e como tais criam a ambiguidade de personagens, lidando com temas como a violência, a loucura, representações maniqueístas de mulheres e a figura do anti-herói. O estudo se concentra em investigar como a obra se encaixa nas convenções do gótico feminino e como ela desafia as normas de gênero presentes nesse contexto. Isso envolve uma análise das personagens, do espaço doméstico e como esses elementos contribuem para a construção da identidade feminina na narrativa. Além disso, a pesquisa explora como a obra lida com questões de poder, especialmente no que diz respeito às relações de gênero e ao papel das mulheres na sociedade. Também são investigados elementos de violência e loucura na narrativa, assim como as representações maniqueístas das personagens femininas, que frequentemente são apresentadas como heroínas ou vilãs de forma simplista. No decorrer da análise, busca-se compreender como a obra de Shirley Jackson transforma-se em um terreno fértil para a exploração das questões de gênero e identidade feminina. A obra serve como um ponto de partida valioso para essa investigação devido à sua rica complexidade e à maneira como desafia as expectativas convencionais em relação às personagens femininas.

Palavras-chave: Gótico feminino. Shirley Jackson. Representação feminina. Personagens ambíguas.

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the representation of feminine identity in Shirley Jackson's *We Have Always Lived in the Castle* (1962) under the perspective of gender conventions in the context of the female gothic. The analysis is based on qualitative literature-based research that addresses concepts related to gender, patriarchy, power, gothic literature, and to the ambiguity of characters, such as violence, madness, manichaeic representations of women, and the figure of the anti-hero. The study focuses on investigating how the novel fits into the conventions of female gothic and how it challenges gender norms in this context. This involves an analysis of the characters, the domestic space, and how these elements contribute to the construction of feminine identity in the narrative. Additionally, the research explores how the novel deals with issues of power, especially regarding gender relations and the role of women in society. Elements of violence and madness in the narrative are also examined, as well as the manichaeic representations of female characters, who are often portrayed either as heroines or villains in a simplistic manner. Throughout the analysis, the aim is to understand how Shirley Jackson's work becomes fertile ground for the exploration of gender and feminine identity issues. The novel serves as a valuable starting point for this investigation due to its rich complexity and how it challenges conventional expectations regarding female characters.

Keywords: Female gothic. Shirley Jackson. Female representation. Ambiguous characters.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 AUTORA E OBRA.....	9
1.1 SOBRE SHIRLEY JACKSON.....	9
1.2 Sempre Vivemos no Castelo.....	12
2 REFERENCIAL TEÓRICO.....	14
2.1 GÊNERO, PATRIARCADO E PODER.....	14
2.1.1 Comportamento de manada.....	17
2.2 O GÓTICO E A NARRATIVA FEMININA.....	19
2.2.1 O gótico.....	19
2.2.2 O gótico feminino.....	24
2.3 AMBIGUIDADE DE PERSONAGENS: VIOLÊNCIA, LOUCURA E A “MULHER MONSTRO”.....	27
2.3.1 Violência e loucura feminina.....	27
2.3.2 Anti-heroísmo e a mulher monstro.....	31
3 ANÁLISE ACERCA DA EXPERIÊNCIA FEMININA EM SEMPRE VIVEMOS NO CASTELO.....	37
3.1 ASPECTOS DA NARRATIVA GÓTICA.....	38
3.1.1 O castelo.....	38
3.1.2 As heroínas.....	41
3.1.3 O antagonista transgressor.....	44
3.2 RELAÇÕES DE PODER.....	45
3.2.1 Legado da família Blackwood.....	45
3.2.2 O envenenamento.....	47
3.2.3 Domínio em disputa: Merricat vs. Charles.....	49
3.2.4 Família Blackwood vs. o vilarejo.....	54
3.2.5 A vida na lua.....	56
3.3 AMBIGUIDADE DE MERRICAT.....	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS.....	67

INTRODUÇÃO

O romance *Sempre Vivemos no Castelo*¹, escrito por Shirley Jackson e publicado em 1962, é uma obra que tem destaque na literatura contemporânea devido à sua construção narrativa e abordagem reflexiva de questões relacionadas ao isolamento, à família e à condição feminina. Através da perspectiva de Mary Katherine Blackwood (doravante mencionada como Merricat), acompanha-se a rotina reclusa de sua família, odiada pelo resto do vilarejo, até a chegada de um primo distante, Charles, que abala a frágil harmonia de sua rotina. A narrativa proporciona uma reflexão acerca da identidade feminina e as complexas convenções sociais que moldam a experiência das mulheres. Nesse contexto, o estudo deste romance se torna essencial para compreender não apenas o impacto da obra de Shirley Jackson na literatura, mas também a maneira como ela lança luz sobre questões fundamentais da condição feminina na sociedade do século XX. Tendo isso em mente, o presente projeto visa abordar a problemática sobre como a obra de Shirley Jackson aborda e desafia as convenções de gênero no gótico feminino, através da exploração da complexa identidade feminina por meio de suas personagens e narrativa.

A justificativa para a realização deste trabalho repousa em sua significativa relevância no contexto acadêmico literário. Ao explorar as complexas representações de gênero e identidade feminina presentes nesta obra, contribui-se para um entendimento mais profundo das questões de gênero no contexto literário. A análise das formas pelas quais a autora subverte as convenções de gênero dentro da narrativa desta obra literária é de particular relevância. Essa subversão não apenas enriquece a compreensão da literatura gótica feminina, mas também lança luz sobre o potencial da literatura como uma ferramenta para desafiar e expandir as percepções sociais sobre as mulheres. Assim, este estudo contribui diretamente para o campo da crítica literária feminista, oferecendo uma nova perspectiva sobre como as mulheres são representadas na literatura e como a literatura pode ser uma voz poderosa na redefinição de papéis de gênero.

Além disso, a relevância deste projeto transcende a análise específica da obra de Shirley Jackson. A autora é notavelmente sub-representada nos currículos acadêmicos brasileiros², apesar de sua significativa contribuição para a literatura gótica norte-americana do século XX. Sua influência sobre inúmeros autores de horror contemporâneos é inegável,

¹ A obra, originalmente intitulada *We Have Always Lived in the Castle* (1962), teve sua primeira edição em língua portuguesa em 2017, com a tradução realizada por Débora Landsberg, cuja versão foi utilizada como uma das fontes primárias do presente trabalho.

² A pesquisa do termo "Shirley Jackson" na base de dados internacional JSTOR resultou em 42.066 resultados, contrastando com apenas 2 resultados no catálogo de teses e dissertações da CAPES.

tornando-se imperativo que sua obra seja mais profundamente explorada e apreciada no âmbito acadêmico. Este trabalho visa, portanto, preencher uma lacuna na pesquisa acadêmica, proporcionando uma oportunidade única de expandir o conhecimento sobre Shirley Jackson e seu impacto na literatura gótica.

Nesse sentido, a metodologia adotada para a realização deste trabalho compreende uma abordagem de pesquisa qualitativa, que será realizada por meio de uma revisão bibliográfica abrangente. Essa revisão crítica da literatura existente permitirá uma compreensão aprofundada dos conceitos e inter-relações envolvendo gênero, relações de poder, literatura gótica e a construção da identidade feminina na obra *Sempre Vivemos no Castelo*.

O objetivo dessa pesquisa é analisar como a identidade feminina é representada na obra *Sempre Vivemos no Castelo*, de Shirley Jackson, à luz das convenções de gênero no gótico feminino. De forma mais específica, o estudo propõe a averiguação da legitimidade das seguintes hipóteses:

1. O espaço doméstico é transformado em espaço de proteção e autonomia para a personagem principal, no qual as convenções de gênero são desafiadas, subvertendo assim as expectativas tradicionais do gótico feminino relacionadas à domesticidade;
2. A protagonista principal da narrativa desafia as expectativas de gênero estabelecidas para heroínas na literatura gótica, empregando táticas como rituais supersticiosos e estratégias de manipulação para manter seu domínio sobre a trama;
3. A personagem principal confronta as representações maniqueístas do bem e do mal impostas às mulheres ao incorporar elementos de ambas as categorias, desafiando assim as dicotomias tradicionais;
4. A ambiguidade presente em personagens femininas é resultado de uma interação complexa entre sua experiência pessoal, a percepção social de sua identidade de gênero e as dinâmicas de poder presentes na narrativa.

Assim, a estrutura do presente trabalho será organizada em três capítulos. No primeiro capítulo será apresentada a biografia da autora Shirley Jackson, bem como um resumo da obra. No segundo capítulo, serão discutidos os conceitos de gênero, patriarcado e poder, bem como a literatura gótica e a narrativa feminina, incluindo suas principais características e também serão refletidos elementos que compõem a ambiguidade de personagens, incluindo violência, loucura e o arquétipo do anti-herói. E no terceiro capítulo, será realizada análise da obra sob a perspectiva dos conceitos previamente mencionados.

1 AUTORA E OBRA

1.1 SOBRE SHIRLEY JACKSON

Shirley Jackson nasceu em 14 de dezembro de 1916 e foi criada em Burlingame, um subúrbio de São Francisco, Califórnia, em uma família de classe média-alta composta por seu pai Leslie, sua mãe Geraldine e seu irmão mais novo, Barry. Shirley tinha dificuldade em se encaixar e passava a maior parte do tempo escrevendo, o que desagradava sua mãe, que demonstrava um claro favoritismo pelo filho mais novo. Geraldine constantemente a criticava e, até o fim da vida de Shirley Jackson, tentou domesticar seus modos não convencionais. Segundo Barry Hyman, filho caçula de Jackson, sua avó era "uma mulher profundamente convencional que ficava horrorizada com a ideia de que sua filha não seria profundamente convencional" (Franklin, 2016, p. 33, tradução nossa³). Joanne Hyman acrescenta: "Geraldine queria uma menininha bonita, mas o que ela recebeu foi uma ruiva desajeitada" (Franklin, 2016, p. 33, tradução nossa⁴).

Quando Shirley Jackson tinha 16 anos, a família mudou-se para Rochester, Nova York. Ela ingressou na Universidade de Rochester, mas, por razões não especificadas, Jackson abandona a universidade. Ruth Franklin (2016) especula em sua biografia que a autora tenha passado por um período depressivo. Um ano depois, ela foi transferida para a Universidade de Syracuse, onde conheceu seu futuro marido, o renomado crítico literário Stanley Edgar Hyman. Em 1940, após concluir seus estudos, Jackson passou a morar em North Bennington, Vermont, uma cidade universitária para a qual Hyman foi contratado. Enquanto o marido se tornava um acadêmico crítico literário respeitado, Jackson conciliava sua carreira literária com as responsabilidades do lar, incluindo a criação de seus quatro filhos.

Conforme apontado por Franklin (2016), o casamento de Jackson e Hyman foi marcado pela infidelidade do marido, a ponto de Shirley concordar, embora relutantemente, em manter um relacionamento aberto. Adicionalmente, conforme relata Heller (2016), as expectativas de Hyman em relação ao seu papel como patriarca da família eram retrógradadas, até mesmo pelos padrões da época. Jackson cuidava da cozinha, da limpeza, das compras de supermercado e da criação dos filhos, enquanto ele se ocupava com seu trabalho crítico literário e "ocasionalmente gritando para que sua esposa viesse reabastecer a tinta em sua

³ "She was just a deeply conventional woman who was horrified by the idea that her daughter was not going to be deeply conventional". Todas as notas de rodapé serão daqui em diante traduções próprias.

⁴ "Geraldine wanted a pretty little girl, and what she got was a lumpish redhead"

caneta”. Mesmo depois de Jackson se tornar a principal provedora financeira da família, Hyman continuava a controlar as finanças da família, administrando os ganhos de Jackson a seu critério. Embora ele sempre encorajasse a escrita de Jackson, em parte porque era sua escrita que mantinha a família, ele começou a ressentir o quanto sua carreira havia eclipsado a dele.

Segundo Heller (2016) a vida de Shirley Jackson na vila de North Bennington era marcada por um profundo isolamento. Ela não conseguia se integrar com os vizinhos ou as famílias locais devido à natureza fechada da comunidade. Esse isolamento social é um tema recorrente em suas histórias, onde personagens muitas vezes se veem alienados e excluídos de suas comunidades.

A relação de Jackson com seus filhos, segundo Rubenstein (1996), refletia sua própria relação com sua mãe. Embora fosse uma mãe dedicada, Jackson também era descrita como "emocional e errática... Seus estados de espírito e ansiedades influenciavam os dias das crianças; suas demandas, tanto evidentes quanto ocultas, frequentemente as confundiam e perturbavam. Ninguém poderia ser mais amorosa; ninguém poderia ser mais cruel" (Oppenheimer, p. 199 *apud* Rubenstein, p. 310, tradução nossa⁵). Heller (2016) acrescenta que Jackson experimentava frequentemente um profundo sentimento de infelicidade, como evidenciado por sua crescente dependência de álcool, tranquilizantes e anfetaminas. Ela se sentia menosprezada em sua posição como esposa de professor universitário e se sentia excluída pelos residentes de North Bennington.

Em 1948, Shirley Jackson publica seu primeiro romance, *The Road Through the Wall*, e lança seu conto mais conhecido, *The Lottery*, pela revista *The New Yorker*, gerando grande repercussão. No mesmo ano, a coletânea *A Loteria e outros contos*⁶ é publicada. Ao longo da década de 1950, Jackson publica os romances: *Hangsaman* (1951), *The Bird 's Nest* (1954), *The Sundial* (1958). A autora ainda lança dois livros semi autobiográficos de crônicas familiares humorísticas: *Life Among the Savages* (1953) e *Raising Demons* (1957). Em 1959, *A Assombração da Casa da Colina*⁷ foi publicado, tornando-se um clássico gótico. Em 1962, seu último romance, *Sempre Vivemos no Castelo* (1962), é publicado. Rubenstein (1996) afirma que "praticamente todas as narrativas longas de Jackson e um número significativo de

⁵ "emotional and erratic. . . . Her moods and her anxieties colored the children's days; her demands, both surface and subterranean, often confused and upset them. No one could be more loving; no one could be meaner".

⁶ Originalmente publicado com o título *The Lottery, or The Adventures of James Harris (1948)* e nas demais edições seu título foi modificado para *The Lottery and Other Stories (1948)*. A versão em língua portuguesa do livro foi publicada em 2022, edição traduzida por Débora Landsberg.

⁷ Originalmente intitulado *The Haunting of Hill House (1959)*. A versão em língua portuguesa foi publicada em 2018, com tradução feita por Débora Landsberg.

seus contos demonstram uma preocupação com as relações familiares, se não também com relações problemáticas entre mãe e filha, casas ambíguas e alimentação ou incorporação" (p. 311, tradução nossa⁸). Adicionalmente, Heller (2016) destaca que Shirley Jackson retratou mulheres confiantes e corajosas em suas histórias, frequentemente como contrapartes de personagens frágeis e inseguras. Essas personagens audaciosas representavam a liberdade e a ousadia que suas contrapartes não conseguiam alcançar. Em *Sempre Vivemos no Castelo*, Jackson cria um contraste marcante entre as duas irmãs protagonistas. Merricat é retratada como corajosa e aventureira, enquanto Constance é a parceira doméstica e gentil. Essa dualidade reflete não apenas os diferentes aspectos das personagens, mas também a própria divisão interna que Shirley Jackson sentia. Conforme Heller (2016) afirma, Jackson descreveu Constance e Merricat como “duas metades da mesma pessoa”, significando que a autora usava suas personagens femininas como uma expressão de suas próprias contradições internas. Em suas cartas, Jackson se referia a si mesma como "Shirley Rabugenta", uma mulher forte e irada, mas também como alguém que se sentia aprisionada em seu papel tradicional de dona de casa (Heller, 2016).

Conforme Heller (2016), Jackson frequentemente explorava o tema das mulheres solitárias que buscam escapar de famílias infelizes ou comunidades claustrofóbicas, muitas vezes encontrando-se perdidas de várias maneiras. Elas buscavam refúgio, apenas para descobrir que o mal estava escondido onde menos esperavam. Sua escrita também evoluiu ao longo do tempo, passando de histórias sobre a opressão das comunidades fechadas para a exploração do "demônio da mente" — o mal que aflige suas vítimas de dentro para fora.

Shirley Jackson passa seus últimos anos de vida enfrentando problemas relacionados a sua saúde mental e adota um estilo de vida recluso, e falece prematuramente em 8 de agosto de 1965, aos 48 anos de idade em sua casa em North Bennington, Vermont, devido a um ataque cardíaco. Seu legado literário, porém, permaneceu e influenciou escritores contemporâneos, incluindo autores como Stephen King e Neil Gaiman, que admiram sua habilidade em criar tensão e desconforto psicológico. Seu trabalho continua sendo objeto de estudo em cursos de literatura e suas histórias são frequentemente adaptadas para o cinema e a televisão, mantendo sua relevância ao longo das décadas.

Além disso, por frequentemente retratar personagens femininas confrontando sistemas de poder e expectativas sociais restritivas e explorar a maneira como as mulheres são

⁸ “Virtually all of Jackson's longer narratives and a significant number of her short stories demonstrate a preoccupation with family relationships, if not also with problematic mother-daughter relationships, ambiguous houses, and eating or incorporation”.

marginalizadas e oprimidas, tanto em níveis pessoais quanto sociais, é considerado por muitos que seu corpo de trabalho antecipou as discussões acerca dos papéis de gênero que tomaram força a partir da década de 1960 com a ascensão da segunda onda do movimento feminista. Jackson frequentemente destacava a perspectiva feminina em suas histórias, construindo enredos que ilustram as complexas dinâmicas de gênero. Suas protagonistas muitas vezes enfrentam sistemas opressivos, subvertem papéis de gênero predefinidos ou confrontam a misoginia de sua época. Isso inclui personagens que se mostram infelizes em relação a seu lugar num espaço dominado pelas normas patriarcais, como Eleanor Vance em *A Assombração da Casa da Colina* (1959), que busca independência apesar das pressões sociais. A autora explora a interioridade das personagens femininas, suas ansiedades, desejos e medos, dando profundidade à experiência das mulheres em um mundo frequentemente dominado por homens que as retratam de maneira bidimensional e/ou superficial.

Jackson também abordou questões fundamentais da natureza humana por meio de suas narrativas. Frequentemente, a autora explorou questões mais sombrias da psicologia como a alienação, o isolamento, o estranhamento e as obsessões, assim como questões relacionadas à sociedade, como tradições, conformidade e intolerância, fazendo com que leitores reflitam sobre sua própria identidade. Assim, o legado de Jackson também dialoga com autoras femininas que a precedem na tradição gótica. Em suas histórias, ela captura a figura da "mulher louca", ou a mulher monstro (conceito que será discutido no próximo capítulo), encontrada nas obras de autoras anteriores a ela, como Charlotte Perkins Gilman e Charlotte Brontë, e a coloca no controle de sua própria situação de confinamento (Heller, 2016). Como principal exemplo, destaca-se Merricat Blackwood de *Sempre Vivemos no Castelo* que busca a qualquer custo preservar seu castelo.

1.2 Sempre Vivemos no Castelo

O romance *Sempre Vivemos no Castelo*, escrito por Shirley Jackson e publicado em 1962, é uma obra que tem destaque na literatura contemporânea devido à sua construção narrativa e sua abordagem intrigante sobre temas como isolamento, família e a condição feminina. Através da história das personagens irmãs Constance e Merricat, a narrativa proporciona uma reflexão sobre a identidade feminina e as convenções sociais impostas às mulheres.

O enredo da obra gira em torno das irmãs, Constance e Merricat Blackwood, que vivem isoladas em sua mansão junto com seu tio Julian, seis anos após uma tragédia familiar que resultou na morte de quatro membros da família Blackwood. Constance fora acusada, mas

inocentada, de envenenar quatro membros da família. Os Blackwood continuaram vivendo isolados desde então. A rotina da família é perturbada pela visita do primo Charles, que ao buscar obter a fortuna da família Blackwood, tenta manipular Constance e ameaça a paz e a segurança da família. Merricat, determinada a proteger sua irmã e seu lar, utiliza rituais mágicos e superstições para afastar Charles e os outros moradores da cidade.

A hostilidade mútua entre Charles e Merricat cresce, culminando em um incêndio resultante da revolta de Merricat. Depois que o incêndio é extinguido, o chefe de bombeiro Jim Donell atira a primeira pedra na casa e o resto da população se junta para destruí-la. A multidão cerca e caçoam as irmãs até que a morte do tio Julian é anunciada. Merricat leva Constance até seu esconderijo onde elas ficam até o dia seguinte. Num momento de reflexão entre as irmãs, é revelado que Merricat foi a responsável por envenenar sua família. No dia seguinte, elas começam a arrumar a casa arruinada e a preservar o que podem. Constance expressa o desejo de se tornar ainda mais reclusa, ao passo que Merricat prega papelão e tábuas de madeira nas portas e janelas para isolá-las ainda mais.

A história termina com as irmãs estabelecendo uma nova rotina em completo isolamento. Crianças brincam ao redor da casa, transeuntes passam a utilizar o terreno, mas as irmãs mantêm sua solidão barricando os lados da casa. Elas continuam a ignorar visitantes, incluindo Helen Clarke e outros que trazem comida e pedidos de desculpas. As irmãs encontram felicidade em sua vida isolada no castelo.

Considerando que questões como isolamento, relações familiares, domesticidade e as limitações impostas às mulheres na sociedade estadunidense do século XX são elementos recorrentes tanto na vida de Shirley Jackson, quanto em seu escopo de trabalho, é fundamental agora direcionar o foco para um exame crítico mais profundo. O capítulo seguinte servirá como um alicerce teórico para a compreensão das complexas questões observadas em *Sempre Vivemos no Castelo* que serão abordadas neste trabalho.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 GÊNERO, PATRIARCADO E PODER

O biógrafo Franklin (2016 *apud* Heller, 2016) sugere que as representações de mulheres feitas por Shirley Jackson, divididas entre as expectativas sociais e seus interesses pessoais, antecipam a descrição de Betty Friedan sobre as donas de casa dos anos 1950 como experimentando uma forma de conflito psicológico semelhante à esquizofrenia, “uma mulher [...] pressionada pela mídia e cultura comercial a negar seus interesses individuais e intelectuais e subordinar sua identidade à do marido” (Franklin, 2016 *apud* Heller, 2016, tradução nossa⁹). Franklin (*apud* Heller, 2016) conclui que essa tensão entre os interesses pessoais e a vida doméstica, tema tão recorrente no trabalho de Jackson, pode ser considerada como uma narrativa oculta que documenta a experiência de mulheres estadunidenses de sua época. Os anos 1950 estadunidenses foram marcados por um forte desejo de conformidade, uma maior ênfase na vida doméstica e suburbana e, conseqüentemente, uma pressão para se encaixar nas normas sociais que eram prevalentes.

Para analisar as relações entre os personagens da obra, é necessário compreender como gênero, patriarcado e poder, elementos que permeiam a narrativa da obra, influenciam a sociedade. Assim, essa seção irá estabelecer uma base teórica para a exploração desses elementos, visando proporcionar um entendimento acerca das dinâmicas de gênero e de patriarcado encontradas nas estruturas de poder e de como essas dinâmicas influenciam as relações entre os indivíduos no livro.

É fundamental, portanto, questionar o conceito de gênero, pois ele é um conceito central para a compreensão das dinâmicas presentes na narrativa. Sendo não apenas uma categoria biológica, mas uma construção social que influencia profundamente as experiências e expectativas das personagens femininas e masculinas na história. Para o presente trabalho, portanto, o conceito de gênero será considerado como algo performativo, ou seja, algo que se é construído social e culturalmente, ao invés de ser algo inato. Judith Butler introduz o conceito de “performatividade de gênero” em seu livro *Problemas de Gênero*¹⁰ (1990), argumentando que o gênero não é uma expressão natural e fixa do sexo biológico, mas sim uma performance socialmente construída. A existência do gênero está relacionada, então, não ao “ser/possuir” e sim ao “fazer/realizar/agir/encenar”, como Butler (1990) afirma: “[...] ação

⁹ “a woman, as Franklin puts it, ‘pressured by the media and the commercial culture to deny her personal and intellectual interests and subsume her identity into her husband’s’”.

¹⁰ Para o presente estudo foi utilizada a versão em língua inglesa, intitulada *Gender Trouble*.

de gênero requer uma performance que é repetida. Essa repetição é ao mesmo tempo uma reencenação e uma re-experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação” (p. 178, tradução nossa¹¹). Ou seja, o gênero nada mais é que uma performance de repetição contínua de normas e convenções que são impostas socialmente, normas estas que restringem a expressão e a liberdade individuais, como a forma de vestir, o comportamento, a linguagem e outras expressões culturais. Esses atos performativos são fundamentais para a criação e manutenção das identidades de gênero. Butler (1990) também discute a opressão de gênero e como as normas de gênero são utilizadas para restringir e marginalizar certas identidades. Butler argumenta que é “necessário questionar a construção de sexo como [...] binário hierárquico” (p. 188, tradução nossa¹²) para alcançar a igualdade de gênero e a liberdade de expressão. Uma vez que “se forem tomados como embasamento para teoria ou política feminista, [os] ‘efeitos’ de hierarquia de gênero e heterossexualidade compulsória não são só erroneamente descritos como fundamentos, mas as práticas de significação que permitem essa descrição metaléptica ficam à margem do campo de estudo de uma teoria crítica feminista de relações de gênero” (p. 199, tradução nossa¹³).

Para discutir mais a fundo sobre a manutenção das normas de gênero, faz-se necessário trazer as contribuições de Kate Millet em relação ao tema em seu livro *Política Sexual*¹⁴ (1970), no qual ela aborda a dominação masculina e a hierarquia de gênero. Millett (1970, p. 24-25) destaca a relação entre os sexos como uma forma de dominância e subordinação. Utilizando o conceito de *herrschaft*¹⁵ definido por Max Weber para analisar as relações entre os gêneros, a autora argumenta que existe uma sistematização de poder baseada no domínio dos homens e na subordinação das mulheres que é legitimada e institucionalizada, na qual os homens possuem uma prioridade de direito de governar as mulheres, nomeada patriarcado. Ela ressalta, ainda, que essa relação de dominância masculina e subordinação feminina muitas vezes passa despercebida ou é ignorada dentro da ordem social, apesar de sua

¹¹ “[...]the action of gender requires a performance that is repeated. This repetition is at once a reenactment and reexperiencing of a set of meanings already socially established; and it is the mundane and ritualized form of their legitimation.”

¹² “[I]t has been necessary to question the construction of sex as binary, as a hierarchical binary.”

¹³ “If taken as the grounds of feminist theory or politics, these ‘effects’ of gender hierarchy and compulsory heterosexuality are not only misdescribed as foundations, but the signifying practices that enable this metaleptic misdescription remain outside the purview of a feminist critique of gender relations.”

¹⁴ Para o presente estudo foi utilizada a versão em língua inglesa, intitulada *Sexual Politics*.

¹⁵ *Herrschaft* pode ser traduzido tanto como autoridade como dominação. De acordo com estudiosos, “a tradução *domination* retrata melhor o componente do conflito e da luta inerente a *Herrschaft*” (Sell e Bolda, 2022, p. 7). Esse conceito foi criado pelo sociólogo alemão Max Weber como parte de sua teoria sobre a dominação nas relações sociais e políticas.

existência e influência ao longo da história. Essa dinâmica de poder é reforçada por meio de normas culturais, leis, instituições e ideologias que perpetuam a desigualdade de gênero, e coloca a figura masculina em uma posição de poder e privilégio.

Inseridos na hierarquia de gênero, os homens têm maior acesso a recursos, oportunidades e influência social. Isso se reflete em várias esferas da vida, como na política, na economia, na educação, no trabalho e nas relações pessoais. Enquanto isso, as mulheres são frequentemente sujeitas a posições subordinadas e enfrentam obstáculos para alcançar igualdade e poder. Ao buscar oportunidades melhores e exercer sua autonomia, essas mulheres podem ser marginalizadas e enfrentar discriminação. Millett (1970) ainda afirma que essa hierarquia é reforçada por normas e expectativas de gênero que limitam os papéis e comportamentos considerados aceitáveis para homens e mulheres. Estereótipos de gênero, como a ideia de que as mulheres são emocionais e devem se dedicar ao cuidado do lar e à maternidade, enquanto os homens são fortes, racionais e devem ser provedores da família, contribuem para manter essa desigualdade. E qualquer pessoa que fuja desse ideal se depara, na melhor das hipóteses, com o estranhamento e, na pior das hipóteses, com a marginalização, opressão e violência.

Levando em consideração tudo que foi mencionado até então, faz-se necessário prolongar a reflexão sobre o poder e como este se faz presente, permeando os mais diferentes aspectos da nossa realidade. As autoras Ferreirinha e Raitz (2010) destacam que o termo “poder”, apesar de suas diferentes especificações, irá remeter sempre a “uma palavra ou ação que exprime força, persuasão, controle, regulação, etc.” (p.370). Conforme as autoras observam, de acordo com o léxico filosófico, o conceito de poder, na esfera social, seja por parte de um indivíduo ou de uma instituição, é definido como a habilidade de alcançar um objetivo, seja por meio de direito, controle ou influência. Esse poder, como destacado por Blackburn (1997:301), implica a capacidade de mobilizar recursos econômicos, sociais ou políticos para atingir um resultado específico, sendo esse poder exercido de maneira consciente ou inconsciente, frequentemente sendo manifestado de maneira deliberada. Adicionalmente, estudiosos definem o poder como “[...] a capacidade que um pai tem para dar ordens a seus filhos ou a capacidade de um governo de dar ordens aos cidadãos” (Bobbio, 2000:933 *apud* Ferreirinha e Raitz, 2010, p. 370).

Foucault traz a ideia de poder atrelado aos conceitos de direito e verdade, delineando um triângulo em que os três itens se relacionam entre si, conforme observado pelas autoras Ferreirinha e Raitz (2010). Foucault demonstra que o poder se manifesta através do direito “pelas formas que a sociedade se coloca e se movimenta, ou seja, se há o rei, há também os

súditos, se há leis que operam, há também os que a determinam e os que devem obediência” (Ferreirinha e Raitz, p. 371) e através da verdade quando “somos forçados a produzir a verdade pelo poder que exige essa verdade e que necessita dela para funcionar, temos de dizer a verdade, somos coagidos, somos condenados a confessar a verdade ou encontrá-la” (Foucault, 1999:29 *apud* Ferreira e Raitz, 2010, p.370-371). Significando que o poder não é apenas coercitivo, mas também se manifesta através da produção de verdade e da construção (ou criação, imposição) de direitos.

Porém, é importante que esse conceito seja pensado de maneira crítica. Conforme destaca a autora Nerys (2018), Deveaux (1994) menciona a crítica tecida pela teórica feminista Hartsock (1990) em relação à concepção de poder como algo imponente, absoluto, em todas as esferas de interações humanas. Deveaux (1994 *apud* Nerys, 2018), fazendo uma leitura de Foucault, afirma que para a existência de tal relação de poder e dominância, é necessário que “um sujeito seja capaz de agir ou resistir e de ser reconhecido como uma pessoa em quem a força ou 'conduta' é exercida: assim, o poder agonístico é ‘um conjunto de ações sobre outras ações’” (DEVEAUX, 1994, p. 233 *apud* Nerys, 2018; p. 26). Ou seja, o poder não é uma força unilateral, mas envolve uma interação constante entre as partes envolvidas. No contexto de *Sempre Vivemos no Castelo*, obra que será objeto de análise nesse trabalho, a trama gira em torno da dinâmica da disputa e preservação de poder. Merricat, apesar de ser a personagem criança, menos provável de ser a dominante, é movida pela determinação de exercer um papel dominante em todas as suas relações interpessoais, e desempenha um papel central na exploração das relações de poder presentes na narrativa.

2.1.1 Comportamento de manada

Dito isso, o poder e violência estão intrinsecamente ligados ao fenômeno do pensamento de massa e ao comportamento coletivo de rebanho, permitindo o exercício de influência coletiva que individualmente seria inalcançável. Nessa dinâmica, o coletivo muitas vezes subjuga o indivíduo. Inspirado pelas revoluções francesas do século XIX, o intelectual Gustave Le Bon desenvolveu uma teoria sobre o comportamento de massas que serve de alicerce para a compreensão de fenômenos presentes até os dias atuais. Em sua obra *Psicologia das Massas* (1895), o autor sustenta que uma aglomeração de pessoas exibe características distintas daquelas dos indivíduos que a compõem, e que a individualidade cede lugar a sentimentos e ideais coletivos (*apud* Carey, 2021).

Nesse fenômeno psicológico coletivo, Le Bon (*apud* Pereira, 2020; Lopes, 2023) afirma que existem três elementos chaves que permitem e o caracterizam. O primeiro seria o

anonimato que passa um sentimento de invencibilidade e segurança, o que permite que o indivíduo se sinta mais à vontade para ceder a seus instintos “que, sozinho, ele teria forçosamente refreado” (Le Bon, 1895, p. 14 *apud* Pereira, 2020, p. 11). Isto significa que os indivíduos encontram no anonimato da multidão a segurança de sair impune por seus atos, não importa quão extremos sejam, pois se sentem eximidos da responsabilidade. O segundo elemento seria o contágio, que está relacionado com “a disseminação na multidão de comportamentos particulares” (Lopes, 2023), que, como já mencionado anteriormente, tem como consequência a perda dos valores pessoais para priorizar o interesse do coletivo. Segundo Pereira (2020) os ideais e sentimentos se espalham facilmente dentro de uma multidão, “mesmo que tal ato possa ser individualmente considerado irracional ou imoral pela maior parte dos integrantes da massa” (Pereira, 2020, p. 12). Por fim, o terceiro elemento seria a sugestionabilidade, é ela que permite que as ideias se espalhem por contágio. Segundo Lopes (2020), “à medida que a multidão se aglutina como uma mente singular, sugestões feitas por vozes fortes na multidão se destacam e passam a guiar seu comportamento”. Le Bon (*apud* Pereira, 2020) chega a igualar essa condição a um estado de hipnose, durante o qual os sujeitos encontram-se totalmente vulneráveis a influências externas e seus instintos subconscientes. A partir desse estado vulnerável, os indivíduos tendem a agir primeiro sem refletir sobre as consequências, de maneira espontânea e até mesmo violenta.

Na literatura, pode-se observar que esse fenômeno é explorado no conto mais renomado de Shirley Jackson, autora em foco nesta pesquisa. Em *A Loteria* (1948), leitores acompanham um episódio que se desenrola em uma pequena comunidade que anualmente segue uma tradição ritualística em formato de sorteio, sem questionar o propósito ou as consequências desse costume. Revela como as normas sociais podem subjugar o pensamento crítico e a empatia, conduzindo a ações chocantes e perturbadoras por parte dos membros da comunidade. No contexto do presente trabalho, então, se faz necessário entender que não pertencer ao coletivo é visto como um grave perigo, uma vez que pessoas que se destacam negativamente podem enfrentar julgamento ou até mesmo hostilidade da multidão, sendo a racionalidade deixada de lado. Adicionalmente, o exame deste fenômeno oferece uma base sólida para compreender como as normas sociais podem moldar a conduta e as relações entre personagens de *Sempre Vivemos no Castelo*.

No entanto, para uma apreciação completa das complexas interações entre poder e gênero, é imperativo deslocar a atenção para o âmbito da literatura gótica. Na próxima seção, serão exploradas as nuances do gênero literário gótico e como ele serve como um veículo para

a expressão e desafio das convenções de gênero, especialmente no contexto da obra de Shirley Jackson.

2.2 O GÓTICO E A NARRATIVA FEMININA

2.2.1 O gótico

O gênero gótico, conforme visto em Castle (2005) foi um estilo inicialmente expresso na arquitetura (castelos, igrejas, mosteiros) medieval e posteriormente refletido na literatura do século XVIII. Em suas origens, ele representa a ascensão da Inglaterra protestante como uma potência hegemônica, estabelecendo contrastes em relação à cultura romana, grega e católica. Além disso, o surgimento do gênero gótico na literatura ocorre em concomitância ao movimento iluminista, aos avanços da ciência e da filosofia, e em consonância com o romantismo, no que pode ser entendido como uma reação à crescente tendência racionalista do período. A natureza mística, os seres sobrenaturais, o desconhecido passavam a ser insignificantes e tidos como primitivos em meio a esses avanços. Esses elementos passam, então, a ser incorporados pelo gênero gótico que também será caracterizado, segundo Castle (2005) pela presença proeminente de elementos como mistério, suspense, exploração do subconsciente psicológico, horror, terror e romance. Em outras palavras, o romance gótico, conforme Freitas (2021), define-se pela utilização de elementos estéticos do terror e horror em narrativas que exploram temas relacionados à modernidade. Abordando a existência conflitante de um mundo repleto de “formas do desconhecido, do obscuro, do interdito” (p. 13) e de outro iluminado pela razão, progresso e modernidade.

Castle (2005) destaca que o principal objetivo da literatura gótica (no século XVII) era retratar, por meio da arte, a sensação perdida de um mundo sagrado e espiritual, consequência do iluminismo e dos outros motivos já mencionados. A arquitetura medieval, especialmente as catedrais góticas, inspirou essa busca por uma experiência de reverência e identificação com a obra contemplada. A autora destaca inúmeros escritores do final do século XVIII que utilizaram atmosferas lidas como góticas para reproduzir a sensação que as catedrais góticas proporcionavam, resultando no que a autora denomina “obsessões arquitetônicas”, como castelos e abadias, onde os protagonistas se isolavam e se entregavam psicologicamente (Castle, 2005, p. 689).

Castle (2005) ainda afirma que, para tanto, era sugerido que o romance deveria despertar “medo metafísico” (p. 690). Para tanto, os góticos bebem da fonte da teoria psicológica contemporânea, especialmente da noção de John Locke de que sentimentos e

emoções derivam da associação de ideias. Locke (*apud* Castle, 2005) argumenta, em seu Ensaio “Acerca do Entendimento Humano”, que os homens têm medo do escuro porque, quando crianças, foram ensinados a associar as ideias de seres sobrenaturais com a escuridão. Ele afirma que essa associação, uma vez feita, torna “a noite sempre dolorosa e horrível para a imaginação” (*apud* Castle, 2005, p. 690). Neste viés, o terror se concretiza enquanto “perturbação mental que decorre do pressentimento de um mal iminente, ameaçando a destruição ou um problema muito grande para nós ou para os nossos” (Dennis, 1704 *apud* Castle, 2005, p. 690, tradução nossa¹⁶).

Edmund Burke (*apud* Castle, 2005) traz o conceito do “Sublime” atrelado à teoria da psicologia de Locke, definindo-a como:

[...] qualquer coisa que evoca uma 'ideia' de dor e terror, mas que não representa perigo real para o observador. Quando contemplados a uma distância segura, objetos normalmente aterrorizantes ao extremo (tipicamente qualquer coisa sombria, vasta, poderosa, obscura, soturna, imponente ou de forma ‘irregular’) tornam-se fontes de profundo, porém perverso, êxtase e prazer. Eles estimulam o instinto de 'autopreservação', desencadeando ‘certas emoções violentas nos nervos’, mas como não causam dano real, o observador fica com uma sensação paradoxal de ‘deleite’ e expansão do eu. (Burke *apud* Castle, 2005 p. 691, tradução nossa¹⁷)

Assim, as bases para o sublime, conforme apresentadas por Burke (*apud* Freitas, 2021), são quatro, que definiremos aqui: a obscuridade, o poder, a vastidão e a infinitude. A obscuridade, caracterizada pelo desconhecido e pela falta de visibilidade, é essencial para provocar sentimentos de terror. Tanto a escuridão física quanto a simbólica fazem com que o indivíduo tema o que não pode ver ou compreender plenamente.

O poder é a segunda fonte de terror sublime elencada por Burke, conforme descrito por Freitas (2021). O poder manifesta-se como uma figura superior representante de força impositiva cuja principal propriedade é infligir “dor, sofrimento e, por extensão, terror” (p. 71). Burke (*apud* Freitas, 2021) ilustra diversas formas que essa força iminente toma na literatura: o poder físico de homens e animais, o poder simbólicos de reis e comandantes, e até mesmo o poder divino de Deus “enquanto entidade sobrenatural com autoridade para punir” (p. 71). Freitas (2021) afirma, porém, que, à medida que o tempo avança, a representação do terror através do poder também evolui, como exemplificado por Mary Shelley em

¹⁶ “Terror was precisely that ‘disturbance of mind proceeding from an apprehension of an approaching evil, threatening destruction or very great trouble to us or ours’”.

¹⁷ “[...] anything that evoked an ‘idea’ of pain and terror, yet did not pose any real danger to the observer. When contemplated from a safe distance, objects ordinarily frightening in the extreme (typically anything dark, vast, powerful, obscure, gloomy, towering or ‘irregular’ in shape) became sources of deep, if perverse, excitement and pleasure. They stimulated the instinct of ‘self-preservation’, resulting in ‘certain violent emotions of the nerves’, but since they did no actual harm, the viewer was left with a paradoxical feeling of ‘delight’ and self-expansion”.

Frankenstein (1818). Nesse romance, o poder da ciência é explorado como uma força grandiosa que pode escapar ao controle humano, levando a uma inversão de papéis, onde a criatura aterroriza o criador. Pode-se afirmar, então, que o poder é uma fonte de terror na literatura gótica devido à sua natureza imponente e sua conexão com a incerteza e a dominação. Essa temática proporciona a exploração da dinâmica de poder entre personagens e as consequências de suas ações.

A vastidão e a infinitude são outras duas fontes de terror sublime destacadas por Burke (*apud* Freitas, 2021) e, conforme o autor afirma, ambos conceitos podem ser analisados em conjunto devido à sua proximidade em representações na literatura. A vastidão está relacionada à grandeza de uma dimensão que pode causar a sensação de sublime. Ele observa que diferentes modos de extensão, como comprimento, altura e profundidade, podem impressionar de maneiras diversas. Burke enfatiza que as dimensões vastas de objetos, como montanhas, precipícios e florestas, podem provocar sentimentos intensos de sublime, transmitindo uma sensação de isolamento e afastamento da civilização. Concomitantemente, Burke (*apud* Freitas, 2021) aponta que a infinitude tende a encher a mente com um "horror delicioso" (p. 72), sendo capaz de provocar um efeito genuíno e verdadeiro do sublime. O autor observa que algumas paisagens ou objetos podem parecer infinitos devido à sua extensão aparentemente ilimitada, desencadeando a mesma reação emocional de solidão e isolamento que algo verdadeiramente infinito provocaria. Tanto a vastidão quanto a infinitude são elementos frequentemente presentes na literatura gótica, e nos textos de Shirley Jackson, contribuindo para a criação de atmosferas de terror sublime.

Castle (2005) afirma que o gênero gótico também é construído de tal maneira a despertar reações físicas em seus leitores. A autora ainda afirma que essas reações são despertadas através da protagonista gótica, que serve como uma espécie de “bússola sensorial” (p. 697), sendo suas reações uma espécie de indicador ao que leitores devem (ou deveriam) sentir. Reações como “pavor, náusea, repulsa, *schadenfreude*¹⁸, alívio” (Castle, 2005, p. 692, tradução nossa¹⁹) eram provocadas por descrições explicitamente detalhadas de acontecimentos considerados imorais demais para a sociedade, mas que “sob o domínio do sublime, nada - por mais repugnante - parecia demasiado extravagante para ser tema, desde

¹⁸ Segundo Almeida, Assis e Cerqueira (2020) "*Schadenfreude* é um termo alemão que significa prazer malicioso, ou seja, é quando o ser humano sente prazer pela infelicidade do outro. Esse prazer não acontece por propiciar o sofrimento ao outro, mas, sim, por observar esse infortúnio".

¹⁹ "of fright, nausea, repulsion, *schadenfreude*, relief".

que provocasse em leitores uma reação emocional ou de ‘medo’” (Castle, 2005, p. 692, tradução nossa²⁰).

A autora afirma ainda que uma das maneiras que a narrativa gótica pode despertar essas reações é a partir de um mecanismo imbricado no organismo humano denominado lutar ou correr. Esse mecanismo é estimulado através das descrições e simbolismos associados a predação, nos quais o indivíduo é “capturado ou incorporado por algo maior e mais poderoso do que ele” (Castle, 2005, p. 699, tradução nossa²¹). O gênero gótico, então, pode reavivar aspectos emocionais básicos que estavam em declínio devido ao avanço da sociedade moderna.

A literatura gótica teve sua legitimidade questionada desde a sua ascensão, no século XVIII. Discussões posteriores, já na segunda metade do século XX, sugeriram o que Castel (2005) configura como uma compreensão do gênero gótico como uma espaço seguro para tratar de ideias ou assuntos tidos como tabus ou transgressivos demais para serem tratados de outra forma de qualquer outra maneira. Em relação a isso, Todorov (1970 *apud* Castle, 2005) sugere que o romance gótico teve sua ascensão porque, em uma época de censura e repressão, ele fornecia um espaço imaginário no qual temas proibidos podiam ser abordados com relativa impunidade. Isso pode ser observado em muitos romances do século XX, nos quais os autores encontraram no gênero uma maneira de explorar questões mais difíceis de serem abordadas tão abertamente, o lado obscuro da mente humana e provocar reflexões profundas sobre a sociedade e a moral. Portanto, o gênero serve como um meio valioso que proporciona a exploração de questões sociais e psicológicas complexas, tornando-se uma ferramenta poderosa na expressão literária.

Essa característica do gênero gótico ecoa não só nas obras de Shirley Jackson, mas como em outros romances do século XX. A narrativa de *Sempre Vivemos no Castelo*, por exemplo, mergulha na psicologia de suas personagens e aborda temas como isolamento, alienação social, a instituição familiar e poder por meio de uma narrativa envolta por crimes, hostilidade, mistério e tensão. Além disso, Jackson também escreveu contos e romances que exploram temas de alienação, repressão social, problemas da vida suburbana como, por exemplo, *A Loteria* (1948) e *A Assombração da Casa da Colina* (1959), respectivamente. A partir deste ponto, faz-se necessário destacar que a narrativa gótica “não concebeu e nem introduziu o terror, o horror, o medo e as composições macabras enquanto elementos

²⁰ “Yet under the sway of the sublime, nothing – no matter how ghastly or repugnant – seemed too outre to enlist as a subject, so long as it provoked in readers some thrilled or ‘affrighted’ response”.

²¹ “seized and incorporated by something larger and more powerful than oneself”.

constitutivos de criações artísticas e literárias” (Freitas, 2021, p. 40), tendo esses dois elementos (terror e horror) existido desde os primórdios da história, podendo ser observados em peças gregas e medievais.

No contexto do gênero gótico, as distinções entre terror e horror determinam as duas vertentes principais do gênero e estas são objeto de análises que apontam para diferenças significativas em algumas dimensões (Freitas, 2021; Santos, 2022). Primeiramente, o terror muitas vezes sugere medo através de implicações. Segundo Vasconcelos (2007 *apud* Freitas, 2021) o terror gótico existia sob influência da ordem da conformidade e do decoro da Inglaterra do século XVIII, sendo os autores influenciados por essa estética capazes de “criar uma atmosfera de medo e ansiedade frente aos seus temas, mas mantendo-se no plano da insinuação. As imagens horríveis poderiam habitar a mente dos leitores, mas nem sempre eram materializadas pelas obras” (p. 79). Enquanto isso, o horror tendo como principal representante a escola alemã (*Schauerroman*) apresenta cenas de violência e crimes de forma vívida, sem preocupações em relação à sensibilidade do público, procurando representar ações obscuras de maneira realista, divergindo da premissa de “retratar os homens não como são, mas como deveriam ser” (Freitas, 2021, p. 81).

Nesta mesma linha de pensamento, o terror, pelo menos a princípio, adota o modelo narrativo denominado “sobrenatural explicado”, uma técnica que pode ser observada majoritariamente nas obras da autora Ann Radcliffe que consiste na “explicação dos elementos sobrenaturais ao final das narrativas” (SADE, 2002, p. 44 *apud* Santos, 2022, p.81), permitindo ao autor criar um clima de suspense e explorar a imaginação do leitor, sem recorrer a descrições gráficas intensas. Em contraste, o horror visa a representação de temas sombrios de forma explícita, provocando o medo de forma mais direta e primitiva, reações ao que já lhe é conhecido. Em comparação, o terror demanda “uma sensibilidade, por parte do leitor, em se expor diante do objeto narrado, estabelecendo um pacto que o permite simular a ideia do medo experienciado por uma personagem mesmo que as situações não provoquem o medo nele mesmo” (Freitas, 2021, p. 68).

Essas diferenças são refletidas nos representantes proeminentes de cada abordagem. No âmbito do terror, Ann Radcliffe é uma figura central, onde a ênfase está na atmosfera e nas emoções sutis. Por outro lado, as obras de Matthew Lewis e a Escola Alemã são representativas do horror que se manifesta através da exploração de temas chocantes e perturbadores. Tais distinções também estão intrinsecamente ligadas à associação com o que Santos (2022) distingue entre gótico feminino e masculino: o terror, com sua abordagem mais

sensível e atmosférica, encontra maior ressonância no gótico feminino, enquanto o horror, com seu caráter gráfico e impactante, está mais alinhado ao gótico masculino.

2.2.2 O gótico feminino

Termo cunhado por Ellen Moers em 1976, o gótico feminino se refere ao “trabalho que mulheres têm feito na modalidade literária que, desde o século XVIII, nos referimos como Gótico” (Moers, 1976 *apud* Wallace; Smith, 2009, p. 1, tradução nossa²²).

Segundo Wallace e Smith (2009, p. 2) Ellen Moers, em seu trabalho *"Literary Women"*, traz à tona para discussão dois tipos de gótico feminino: o “heroísmo viajante” e o “mito do nascimento”. Sendo o primeiro analisado através das heroínas dos romances de Ann Radcliffe, que buscam fugir de tiranos masculinos através de paisagens fantásticas e procuram por mães perdidas enterradas em masmorras semelhantes a úteros sob castelos patriarcais. E o segundo, na obra *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley, que, para Moers, está mais próxima da literatura do herói masculino e, portanto, mais relacionada ao que os críticos mais recentemente definiram como "Gótico Masculino". O estudo pioneiro de Ellen Moers sobre uma variedade de autoras femininas no meio gótico, especialmente no contexto do surgimento da segunda onda do feminismo, mostrou que o gótico feminino foi visto como um gênero politicamente subversivo, articulando a insatisfação das mulheres com estruturas patriarcais e explorando medos de aprisionamento (Wallace e Smith, 2009).

É necessário destacar, entretanto, que esse gênero demonstra ser um campo complexo com várias perspectivas que se contradizem e conflitam entre si. Para o presente trabalho será utilizada a perspectiva, apresentada por Wallace e Smith (2009), de que o gótico feminino:

- I. É utilizado por mulheres para representar simbolicamente a experiência feminina, e focalizando na ambivalência em relação à identidade feminina, sobretudo no embate com a figura da mãe onipotente e arcaica, frequentemente retratada como uma presença sobrenatural e/ou simbolizada pela própria casa gótica (Fleenor, 1983 *apud* Wallace e Smith, 2009).
- II. Tem seu ponto fulcral localizado nas ansiedades sobre os limites do eu, que não podem ser separadas das realidades sociais, como dinheiro, trabalho e posição social, e da forma inter-relacionada como limitam as mulheres tanto social quanto psicologicamente (DeLamotte, 1990 *apud* Wallace e Smith, 2009, p. 10).

²² “[T]he work that women have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic”.

Adicionalmente, os elementos do gótico feminino, de acordo com Santos (2022, p. 86-128), consistem em:

- I. **“Uma focalização feminina voltada aos interesses da mulher”**: Ou seja, histórias contadas a partir do ponto de vista de mulheres, que exploram suas experiências, ansiedades e desafios enquanto inseridas numa sociedade dominada por valores masculinos. Essas narrativas podem explorar questões relacionadas a família, sexo, matrimônio, educação e liberdade e incorporam elementos do gótico para criar um clima de medo e suspense, para assim dar destaque às tensões e ansiedades que as mulheres lidam em seu cotidiano (Santos, 2022);
- II. **“Um ambiente doméstico como principal espaço narrativo”**: Sendo este considerado por Santos (2022) como elemento central nas narrativas do gótico feminino, a autora o conecta a questões de opressão, isolamento, conflitos familiares e doenças mentais, onde as tensões derivadas dessa conexão representam os desafios enfrentados pelas mulheres. O espaço doméstico é frequentemente apresentado como decadente e enclausurado, levando a heroínas a experimentar confinamento e medo. Santos (2022) ainda mostra como a descrição do espaço é importante na narrativa gótica feminina, ao utilizar exemplos como *O Morro dos Ventos Uivantes* de Emily Brontë, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë e *O caso de Ruth* de Júlia Lopes de Almeida, destacando que o espaço doméstico muitas vezes se torna um cenário sombrio e opressivo, onde os acontecimentos do passado continuam a afetar as personagens no presente. Santos (2022) explora como autoras do século XIX abordaram questões de doenças mentais consideradas “femininas” como histeria, loucura e fobias. Santos destaca que o espaço doméstico muitas vezes se torna opressivo para as protagonistas femininas, contribuindo para seus problemas de saúde mental. Esses medos são frequentemente explorados nas narrativas góticas femininas para refletir os sentimentos de confinamento, falta de controle e opressão enfrentados pelas protagonistas. A autora ilustra como principal exemplo o conto *O papel de parede amarelo* de Charlotte Perkins Gilman. Conforme Santos (2022) “clausura e fuga, loucura e opressão são elementos vinculados à mulher, e desenvolvidos em tramas ambientadas em um espaço familiar perturbador, onde as transgressões físicas e as psicológicas perpetradas contra elas são retratadas como realidades cotidianas” (p. 108).
- III. **“Uma protagonista mulher”**: Santos (2022) descreve a heroína gótica a princípio como jovem, inexperiente e de constituição física e mental delicada. Bebendo da fonte

do romantismo, as protagonistas são frequentemente caracterizadas como passivas e muitas vezes desmaiam diante de investidas sexuais. Essas heroínas são retratadas como essencialmente submissas, enfatizando traços de moderação, inocência, decoro e bom senso, com a principal ênfase na preservação da virtude. A castidade é um elemento fundamental em sua caracterização, sendo que sua reputação é avaliada com base em como reagem às investidas dos vilões. A protagonista do gótico feminino é, muitas vezes, uma donzela em apuros, enfrentando perigos e ameaças que testam sua virtude e força emocional. Geralmente, essas protagonistas se encaixam no ideal de mulher virtuosa e casta. São jovens, belas e caridosas, representando a pureza e a inocência, no entanto enfrentam ameaças de vilões que buscam sua queda moral. As heroínas, como Emily St. Aubert em *Os mistérios de Udolpho* e Úrsula em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, são perseguidas por homens obsessivos. Elas tentam manter sua virtude e enfrentam desafios para escapar dos antagonistas. Apesar de suas ações ativas em defesa de suas vidas e valores, muitas vezes acabam encontrando um destino trágico, destacando a tensão entre o ideal de virtude feminina e a realidade perigosa que enfrentam. Santos (2022) destaca também um outro arquétipo de representação feminina, a “nova mulher”. Esse novo arquétipo se caracteriza por heroínas mais independentes e questionadoras, tendo como principal representante Jane Eyre, de Charlotte Brontë, que foge do arquétipo tradicional de beleza e submissão. Jane é rebelde, racional e enfrenta desafios de forma ativa, sem ceder facilmente ao medo. Jane representa a “nova mulher”, mais independente e consciente de sua importância na sociedade, enquanto personagens como Bertha, embora esta também não seja exatamente uma heroína tradicional, refletem modelos de moralidade tradicional e são punidas por suas transgressões. A dicotomia entre a virtude e a liberdade sexual ainda permeia as histórias, mas as protagonistas como Jane demonstram uma nova postura diante das ameaças e desafios que enfrentam;

- IV. **“O homem como vilão transgressor”:** Segundo Santos (2022) ele complementa a heroína. Se a protagonista representa a pureza e a virtude, o vilão representa o mal, muitas vezes cometendo crimes violentos que traumatizam a heroína. Fisicamente, podem tanto apresentar traços vilanescos caricatos e ameaçadores quanto serem atraentes (porém ainda provocando reações de medo na protagonista através de suas ações), geralmente há uma associação com elementos sobrenaturais para intensificar sua natureza maligna. O vilão assume um lugar de poder que Santos (2022) denomina *pater familias*, ou seja, “figuras masculinas de maior autoridade do núcleo familiar”

(Santos, 2022, p. 122). Esse papel de autoridade máxima podia ser exercido por pais, padrastos, maridos, tios ou irmãos e, de acordo com Santos (2022), esse vilão representa a "lei paterna", exercendo domínio absoluto sobre a casa e todos nela presentes, em um sistema patriarcal. A desobediência é vista como uma transgressão grave, especialmente quando cometida por personagens femininas. O vilão masculino abusa de sua posição de poder e, por sua vez, transgride seu papel como protetor, impondo sua vontade sobre os outros, muitas vezes através de atos cruéis e tiranos.

Até este ponto a discussão girou em torno da literatura gótica, seu surgimento na literatura no século XVIII, como o gênero serve como um meio de expressão literária que permite a exploração de questões complexas, suas características e subdivisões estéticas. Foi destacado também o conceito criado por Ellen Moers chamado gótico feminino, termo utilizado para se referir ao trabalho de mulheres na literatura gótica, tendo como principais características um foco maior para os interesses das mulheres, um ambiente doméstico como espaço narrativo central e protagonistas femininas que frequentemente são donzelas em perigo enfrentando vilões masculinos que representam o mal. A próxima seção irá abordar questões relacionadas à dualidade, ambiguidade acerca de temas como violência, loucura e como esses conceitos estão relacionados com a representação da figura feminina na literatura e ao longo da história.

2.3 AMBIGUIDADE DE PERSONAGENS: VIOLÊNCIA, LOUCURA E A “MULHER MONSTRO”

2.3.1 Violência e loucura feminina

Tendo em vista o que já foi mencionado sobre gênero, patriarcado e poder, e a literatura gótica feminina, a loucura surge aqui não só como a perda da razão, mas como pensamentos ou atos não convencionais. De acordo com Carrasco (2020), o conceito de normalidade se define a partir de um projeto que dita o que é considerado normal, que, por sua vez, só existe em oposição ao que é tido como anormal. Nesse sentido, a loucura e a normalidade são conceitos intrinsecamente ligados, sendo impossível perceber um independente do outro. O autor afirma que isso implica que a percepção de loucura ou anormalidade é altamente dependente do contexto social em que se encontra e que cada cultura, portanto, “seleciona uma série de condutas e modos de ser tidos como normais e adequados, e coloca todo o restante como anormal ou patológico” (Carrasco, 2020). Dessa

forma, cada sociedade estabelece um padrão que define o que é aceitável e o que deve ser suprimido ou corrigido.

Adicionalmente, a violência não se define apenas por ações que venham a resultar danos físicos ou à vida, mas também como algo que acomete o estado emocional e psicológico dos indivíduos de maneira intencional. De acordo com a OMS (Organização Mundial da Saúde), violência se define por: “[...] o uso intencional da força ou do poder, real ou em ameaça, contra si próprio, contra outra pessoa, ou contra um grupo ou uma comunidade, que resulte ou tenha possibilidade de resultar em lesão, morte, dano psicológico, deficiência de desenvolvimento ou privação” (Krug et al, 2002 *apud* Berger et al, 2014, p. 12). A violência, portanto, não se manifesta somente de maneira física ou explícita, mas sim por meio das tensões derivadas das interações entre os indivíduos e suas perspectivas divergentes.

Segundo Carpenter (1984) “[n]o contexto da psicologia feminista, a raiva é a resposta mais apropriada à opressão. Na época de [Shirley] Jackson, assim como agora, ela também era a mais perigosa, a mais propensa a ser rotulada como loucura e tratada por meio da institucionalização” (p. 36, tradução nossa²³). Nessa perspectiva, Nerys (2018) demonstra como a representação da loucura na literatura vitoriana, especificamente, está atrelada aos papéis de gênero ao citar o trabalho de Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic* (1986). Essa obra discute como as mulheres na literatura muitas vezes são retratadas como loucas e como essa representação reflete a dualidade das expectativas sociais sobre elas. Essa dualidade é frequentemente expressa através dos extremos de “anjo” ou “monstro”. Essa categorização extrema, segundo Gilbert e Gubar (1979 *apud* Nerys, 2018) também é enfrentada pelas próprias autoras, que muitas vezes se sentem pressionadas a se conformar a esses estereótipos.

As chamadas “máscaras míticas” (Gilbert e Gubar, 1979, p. 17), foram colocadas nas mulheres (tanto fictícias como reais) por homens para “diminuir o medo de sua ‘inconstância’ e – ao identificá-la[s] com os ‘tipos eternos’ que eles mesmos inventaram – possuí-la[s] de forma mais completa” (p. 17, tradução nossa²⁴). As autoras explicam que a “mulher anjo” ou o “anjo do lar” representa a feminilidade idealizada pelo patriarcado, uma figura de pureza e submissão. Inicialmente essa idealização era realizada tomando como base a imagem da

²³ “Within the context of feminist psychology, rage is the most appropriate response to oppression. In Jackson's time as now, it was also the most dangerous, the most likely to be labeled madness and treated by institutionalization”.

²⁴ “lessen their dread of her ‘inconstancy’ and – by identifying her with the ‘eternal types’ they have themselves invented – to possess her more thoroughly”.

Virgem Maria, a quem as autoras referem como "uma deusa mãe que se encaixava perfeitamente no papel feminino que Ortner define como 'distribuidora misericordiosa da salvação'". Mas, a partir do século XIX, essa figura passa a ser representada não “por uma madona no céu, mas por um anjo do lar” (Gilbert e Gubar, p. 20, tradução nossa²⁵). Esse ideal cria expectativas opressivas sobre as mulheres, limitando sua autonomia e criatividade geralmente ao âmbito doméstico. Além disso, essa repressão podia levar a uma acumulação de sentimentos reprimidos, em conflitos internos e externos, que poderiam, eventualmente, se manifestar como violência e loucura.

Em contrapartida, a "mulher monstro" surge em oposição ao anjo. Representando a repressão, raiva e autonomia de personagens tidas como “bruxa, vadia, demônio, monstro” (Gilbert e Gubar, 1979, p. 28, tradução nossa²⁶) que desafiam as expectativas tradicionais do que seria considerado feminino. Sendo essa figura, segundo Gilbert e Gubar (1979), uma manifestação dos anseios dos homens em relação à autonomia das mulheres, muitas vezes era expressada na forma de vilãs — madrastas malévolas, criaturas meio humanas e meio monstros etc. Como já mencionado no parágrafo anterior, quando as mulheres são constantemente forçadas a se encaixar no papel do "anjo", a pressão e a repressão podem levar a uma explosão de emoções que pode levar as mulheres a serem rotuladas como "monstruosas". Isso pode ser uma maneira de descrever a expressão da raiva feminina como inaceitável e assustadora. Resgatando a fala de Carpenter (1984) mencionada há alguns parágrafos atrás, quando essas mulheres se recusam a se conformar com essas expectativas de submissão e docilidade, muitas vezes são rotuladas como loucas. Isso acontece pois é uma forma de invalidar a legitimidade de suas ações como resistência.

Adicionalmente, essa rotulação pode estar relacionada a desafios à ordem social estabelecida. Quando as mulheres se recusam a se submeter à autoridade masculina, elas podem ser retratadas como monstruosas porque representam uma ameaça à hierarquia tradicional. O exemplo mais notável mencionado pelas autoras Gilbert e Gubar (1979) é o de Lilith:

Criada não a partir da costela de Adão, mas, como ele, do pó, Lilith foi a primeira esposa de Adão, de acordo com a lenda judaica apócrifa. Por se considerar igual a Adão, ela se opôs a deitar-se sob ele. Assim, quando ele tentou forçar sua submissão, ela ficou enfurecida e, pronunciando o Nome Inefável, voou para a beira do Mar Vermelho para residir com os demônios. Ameaçada pelos emissários angelicais de

²⁵ “In the Middle Ages, of course, mankind’s great teacher of purity was the Virgin Mary, a mother goddess who perfectly fitted the female role Ortner defines as ‘merciful dispenser of salvation’. For the more secular nineteenth century, however, the eternal type of female purity was represented not by a madonna in heaven but by an angel in the house”.

²⁶ “witch, bitch, fiend, monster”. A palavra “*fiend*” pode se referir tanto ao termo “demônio” como “inimigo”.

Deus e informada de que deveria voltar diariamente ou perder cem de seus filhos demoníacos para a morte, Lilith preferiu o castigo ao casamento patriarcal, se vingando de Deus e Adão ferindo bebês, especialmente bebês do sexo masculino, que tradicionalmente eram considerados mais vulneráveis aos seus ataques. (Gilbert e Gubar, 1979, p. 35, tradução nossa²⁷)

Assim, a mito de Lilith serve como um exemplo vívido sobre como essas rotulações da mulher como "monstro" na medida em que ela desafia as normas tradicionais de submissão feminina estão enraizadas na sociedade. Ao se recusar a se deitar sob Adão durante o ato sexual e optar por viver afastada dele, Lilith é retratada como uma figura demoníaca e ameaçadora. A história de Lilith ilustra como as mulheres que desafiam as normas de gênero estabelecidas são muitas vezes retratadas como ameaças à ordem social e são rotuladas como "monstros" como forma de deslegitimar sua rebelião e independência. Isso destaca como a figura do "monstro", muitas vezes associado à loucura, pode ser usada como um meio de controlar e estigmatizar as mulheres que se recusam a se conformar com as expectativas tradicionais de submissão.

Assim, quando consideradas sob a perspectiva de estudos de gênero, violência e loucura são utilizadas como ferramentas de controle para limitar a autonomia e a expressão de mulheres. Elas podem tanto adotar comportamentos violentos ou desenvolver distúrbios psicológicos/psiquiátricos como consequência de ações cometidas contra elas, quanto a sociedade pode impor rótulos de “violenta” e “louca” sobre elas como forma de opressão. Portanto, a representação de mulheres como monstros na literatura gótica – e na sociedade em geral – está ligada tanto à potencial ameaça que elas representam para a ordem social estabelecida, quanto às expectativas sociais impostas ao comportamento feminino.

Ao tratar sobre a relação entre violência e dramaturgia trágica, Luna e Luna Freire (2020) afirmam que esta encontra suas origens no teatro clássico grego. As autoras afirmam ainda que, apesar do caráter metafísico através das intervenções dos deuses na trama, a violência física era "determinante ao *pathos* trágico que engendrava a *katharsis*, mesmo que as terríveis cenas de sangue e morte fossem ocultadas das vistas dos espectadores, como costumava ocorrer na tradição grega” (p. 13). Ou seja, essa violência era considerada fundamental para criar uma intensidade emocional trágica que, por sua vez, conduzia à catarse. A violência como catalisador da catarse emocional na tragédia grega pode ser

²⁷ “Created not from Adam’s rib but, like him, from the dust, Lilith was Adam’s first wife, according to apocryphal Jewish lore. Because she considered herself his equal, she objected to lying beneath him, so that when he tried to force her submission, she became enraged and, speaking the Ineffable Name, flew away to the edge of the Red Sea to reside with demons. Threatened by God’s angelic emissaries, told that she must return or daily lose a hundred of her demon children to death, Lilith preferred punishment to patriarchal marriage, and she took her revenge against both God and Adam by injuring babies – especially male babies, who were traditionally thought to be more vulnerable to her attacks”.

reinterpretada no contexto de gótico feminino, especialmente considerando o papel histórico da mulher como vítima da violência e repressão. O gênero feminino na literatura gótica é expresso por meio das heroínas retratadas como vítimas da violência ou como mulheres monstruosas, de certa forma ligadas ao sobrenatural, perpetuadoras de atos violentos, e essa dualidade reflete as expectativas sociais que recaem sobre as mulheres.

Para o autor René Girard (*apud* Luna e Luna Freire, 2020) a violência é inerente ao ser humano, se espalha fácil e rapidamente, encontrando seu fim apenas ao encontrar uma vítima. Segundo Luna e Luna Freire (2020), as sociedades arcaicas, que não tinham um sistema judiciário, eram atingidas por crises sociais, consequência do aumento da violência na comunidade, que só eram resolvidas por meio da "imolação ritualística de um sacrificado". Segundo Luna e Luna Freire (2020), a ideia da violência ligada ao sacrifício também é representada em fábulas infantis, onde o simbolismo da imolação é retratada "pela pedra que se oferta ao ogro para aplacar sua ira" (Luna e Luna Freire, 2020, p. 13). Girard (2008, *apud* Luna e Luna Freire, 2020) ainda afirma que há uma relação de semelhança entre o herói trágico e a vítima sacrificial, uma vez que a destruição de ambos é tido "como mecanismo de restauração da 'ordem', já que sua eliminação ou punição põe fim aos conflitos constitutivos da trama" (p. 13).

2.3.2 Anti-heroísmo e a mulher monstro

Para além das demarcações das características do gênero feminino no meio do gótico feminino, a ambiguidade da personagem principal da obra, Merricat, traz à tona a necessidade de refletir também sobre o arquétipo do anti-herói que, no âmbito gótico, é tradicionalmente associado a personagens masculinos (Personagens como Heathcliff de *Morro dos Ventos Uivantes* ou Sr. Hyde de *O Médico e o Monstro*). Esse tipo de personagem pode ser visto primeiramente nas obras gregas, e surge em oposição ao conceito do herói. Enquanto esse último é a representação da coragem, bravura e honra, o anti-herói vai demonstrar falhas de caráter, personalidade calejada e decisões/atos que não são tão facilmente aceitáveis.

Segundo Kadiroğlu (2012) esse arquétipo atravessa vários períodos de diferentes construtos filosóficos, científicos, econômicos e históricos, bem como movimentos literários. É no século XIX, porém, que o termo "anti-herói" é atribuído a um personagem, inicialmente no romance de Dostoievski, mas exemplos de anti-heróis podem ser encontrados em uma ampla variedade de obras ao longo da história, desde a época pós-moderna até a antiguidade. É no século XX porém que uma grande quantidade de conceitos e termos passam a ser rejeitados e reconstruídos pela literatura pós-moderna (Kadiroğlu, 2012, p. 14). Conforme

Kadiroğlu (2012), é necessário entender que “cada anti-herói é único e deve ser identificado em relação ao período em que ele se expressa e age. O século XX, especialmente o período pós-guerra, deu origem a um novo personagem com uma visão de mundo resultante de um processo emocional e mental diferente, formado pela visão negativa de vida do anti-herói” (Kadiroğlu, 2012, p. 15 tradução nossa²⁸). Ainda segundo o autor, o anti-herói moderno passou a ganhar destaque durante o período durante e após Segunda Guerra Mundial, período quando se pôs à prova a visão polarizada sobre questões éticas e morais, sobre o bem e o mal. A literatura passou a favorecer narrativas que demonstravam a complexidade das ações humanas e também mostram o mundo como lugar de “leis morais relativas onde ‘não existem absolutos’” (Roche, 1987: 15 *apud* Kadiroğlu, 2012, p. 14).

É importante entender que o anti-herói não é o oposto do herói tradicional e sim, segundo Vogler (2006, *apud* Gobi, 2020), uma categoria específica de herói, “alguém que pode ser um marginal ou um vilão, do ponto de vista da sociedade, mas com quem a plateia se solidariza, basicamente” (p.25). De acordo com Comparato (2006 *apud* Gobi, 2020), em qualquer narrativa, os leitores são convidados a se identificar com o protagonista, que geralmente encarna qualidades, emoções e motivações universais. Portanto, o anti-herói, por mais que apresente características opostas ao que é tido como heróico, ainda é o personagem principal da narrativa (Kadiroğlu, 2012)

Segundo Polyzogopoulou (2023), o anti-herói geralmente é “perseguido, expulso, luta contra a adversidade, [mas] ele sempre acaba contornando sua má sorte” (Mello, 2003, p. 28 *apud* Polyzogopoulou, 2023, tradução nossa²⁹). A autora ainda afirma que ele não se encaixa na definição tradicional de herói, mas também não é um vilão unidimensional. Em vez disso, “ocupa uma zona moralmente ambígua, onde suas ações podem ser vistas como admiráveis e repreensíveis ao mesmo tempo” (Polyzogopoulou, 2023, tradução nossa³⁰). Por fim, a autora também afirma que os anti-heróis desafiam o *status quo* e oferecem uma perspectiva única para explorar as complexidades da experiência humana. Eles representam uma quebra das convenções e convidam os leitores a repensar suas concepções acerca de moralidade, heroísmo e sociedade. O anti-herói emerge como uma figura literária profundamente

²⁸ “Each antihero is unique and should be identified in relation to the time span in which he speaks and acts. The twentieth century, especially post-war period, has given birth to a new personage having a world view ensued from a different emotional and mental process formed by antihero’s negative view of life.”

²⁹ “They often live in a hostile world, facing persecution and adversity. Still, they always seem to find a way to overcome their mishaps – ‘persecuted, expelled, grappling with the adversity, he ends up always circumventing his misfortune’” (Mello, 2003, p. 28).

³⁰ “[...] they occupy a morally ambiguous space where their actions can be admirable and reprehensible”.

complexa e multifacetada, enriquecendo as narrativas e proporcionando uma reflexão profunda sobre a natureza humana.

É exatamente por apresentar a construção de uma pessoa imperfeita e moralmente ambígua que o anti-herói se torna capaz de cativar a atenção do leitor, que muitas vezes se identifica com os desafios enfrentados por ele. Segundo Polyzogopoulou (2023), o protagonista anti-herói permite que o enredo se torne mais complexo, permitindo uma melhor exploração das lutas internas do personagem e de sua evolução, resultando em uma representação multidimensional do protagonista, facilitando a conexão dos leitores com ele em um nível mais pessoal.

Baranta (2015 *apud* Borges, 2022), enfatiza que o anti-herói perturba e cria empatia ao mesmo tempo. Ele equilibra defeitos e qualidades, “que podem ou não ser equivalentes aos do público” (p. 15). Essa dualidade entre virtudes e defeitos torna o anti-herói em uma figura complexa, mas humanizada. Santos (2016) observa que suas ações são frequentemente motivadas por desejos pessoais, como vingança, e embora possa realizar ações moralmente questionáveis sem se questionar sobre os meios que utiliza para conseguir seus objetivos, o anti-herói mantém um carisma notável. Adicionalmente, Glatch (2022) ressalta que “um anti-herói pode refletir os piores impulsos da sociedade e do comportamento humano. No entanto, o leitor também aprende muito sobre si mesmo e sobre os outros ao refletir sobre o comportamento dos protagonistas que rejeitam a moralidade convencional” (Glatch, 2022, tradução nossa³¹).

Para melhor entendimento sobre o arquétipo anti-heróico, é necessário diferenciá-lo do vilão. Esses papéis muitas vezes se confundem, mas eles são distintos pois a existência do vilão se limita ao antagonismo em relação ao protagonista. Para Vogler (2006 *apud* Gobi, 2020, p. 25) “os vilões dedicam-se à morte, à destruição ou à derrota do herói”. Além disso, Glatch (2022) afirma que o vilão é a “principal força de oposição de uma história, impedindo o protagonista de alcançar seus objetivos e desejos” (tradução nossa³²). Ademais, o autor chega a afirmar que um antagonista nem sempre exerce um papel malévolo, mas os vilões sempre estarão atrapalhando o protagonista. Enquanto isso, o anti-herói, por mais que tenha traços vilanescos e sejam percebidos como tal pelos outros personagens do enredo, sempre será o principal foco da narrativa. Conforme afirma o autor, “mesmo que seus objetivos sejam

³¹ “[...] an anti-hero might reflect the worst impulses of society and human behavior. But, the reader also learns a surprising amount about themselves and others through reflecting on the behaviors of protagonists that reject conventional morality”.

³² “They are the main force of opposition in a story, preventing the protagonist from achieving their goals and desires. An antagonist isn’t always evil and villainous, but a villain always stands in the way of the protagonist”.

menos do que admiráveis, eles não podem ser considerados vilões, simplesmente porque a história gira em torno de seus conflitos” (Glatch, 2022, tradução nossa³³).

Em se tratando de como o arquétipo do anti-herói está conectado com a figura da “mulher monstro”, a autora Borges (2022), ao tratar da figura da mulher anti-heroína, observa que “o imaginário ao redor da representação da mulher está ligado aos antigos conceitos religiosos” (Borges, 2022, p. 21). Segundo a autora, a vilã representa uma persona “dominante, madura, erotizada, mal criada e falsa”, comparável a Lilith ou Eva, duas figuras femininas religiosas que simbolizam a origem do pecado cristão. Enquanto isso, mulheres virtuosas e comportadas, que demonstram submissão e delicadeza, seriam associadas à Virgem Maria, símbolo de virtude que personifica os valores sociais que se esperam delas. Observa-se que esses achados corroboram a discussão sobre a idealização da mulher ao longo da história e da literatura conforme delineado por Gilbert e Gubar (descrita na seção anterior).

Pode-se afirmar que a pesquisa de Borges (2022) demonstra de forma abrangente como a figura do anti-herói se entrelaça com a representação da bruxa ao longo da história, revelando a complexidade das percepções sociais em relação às mulheres e suas representações literárias. De acordo com a autora, há uma tendência que remonta ao período medieval, período em que as instituições religiosas exerciam um domínio incontestável, que insiste em “ligar o princípio feminino ao seu lado sombrio” (p.21). Isso é enfatizado por Franz (2010 *apud* Borges, 2022, p. 21), que aponta que “o papel dominante das mulheres como feiticeiras, bruxas ou fadas malvadas, nos livros e filmes, corrobora esse princípio na nossa sociedade, representando o aspecto negativo e imperfeito das mulheres”. Esse discurso persistente na Idade Média deixou uma marca na forma como a questão da mulher é concebida até os dias atuais.

Segundo Doyle (1993), uma das razões para a ligação entre mulheres e bruxaria reside no fato de que elas frequentemente participavam em práticas de bruxaria, em parte devido à sua posição social relativamente insignificante na época. De acordo com McHargue (1973, *apud* Doyle, 1993, p.20), a bruxaria na Europa medieval atraía principalmente “os desfavorecidos, os individualistas, os marginalizados e aqueles que não tinham outras saídas socialmente sancionadas para suas energias (com as mulheres sendo um exemplo primordial desse último grupo)” (tradução nossa³⁴). Conforme sugere Warner (1982, *apud* Doyle, 1993),

³³ “Even if their goals are less-than-admirable, they cannot be the villain, simply because the story is centered around their conflicts”.

³⁴ “The witch cults of medieval Europe appealed principally to the powerless, the individualists, the outcast, and those who had no other socially sanctioned outlet for their energies (the prime example of the latter being women)”.

essa associação entre bruxaria e mulheres ocorria devido ao papel dessas mulheres na sociedade medieval. Já que a bruxaria consiste na inversão de práticas naturais e na manipulação da natureza e as mulheres “estavam frequentemente envolvidas na realização de partos e no cuidado dos doentes, e especialmente na alimentação da família” (Doyle, 1993, p. 21, tradução nossa), isso as tornam candidatas para essa ligação. Ainda de acordo com Warner (*apud* Doyle, 1993), essas responsabilidades proporcionaram às mulheres a oportunidade de influenciar o resultado de eventos, seja por meio de bruxaria ou outros meios.

Ainda no contexto medieval, Borges (2022) destaca que a mulher era frequentemente caracterizada como “faladora, mentirosa e erótica, sendo associada à sedução do discurso e da carne. [...], tinha uma predisposição a provocar confusão. Sendo assim, era sempre julgada e associada ao papel de enganadora e de trapaceira” (p. 22). Stuart Clark (2006 *apud* Borges, 2022) aponta que a associação de bruxaria com mulheres se consolidou em um período em que o termo “bruxa” estava fortemente associado à morte, desgraça e pecado. Essa associação resultou em perseguições e ódio direcionados às mulheres. A vivência feminina, então, ocorria sob intensa vigilância e qualquer ato fora do padrão era visto de forma negativa, sendo as bruxas e feiticeiras classificadas como “uma oposição ao que é certo” (Borges, 2022, p. 23). Para Clark (2006 *apud* Borges, 2022), a bruxaria era percebida como desordem, um mundo invertido onde os papéis de dominante e dominado se alternavam, e as qualidades negativas ameaçavam prevalecer.

A dualidade na representação da mulher como fada/bruxa, mocinha/vilã e mãe/madrasta é observada ao longo da história, como indicado por Novaes (2003 *apud* Borges, 2022). A valorização da obediência, pureza e submissão como virtudes femininas reforçava o ideal feminino estabelecido ao atribuir uma dualidade à mulher. As mulheres que desafiavam as normas patriarcais eram frequentemente retratadas como “bruxas” ou “vilãs”, refletindo a marginalização social que enfrentavam. Essa perspectiva corrobora os argumentos de Gilbert e Gubar (conforme mencionado anteriormente) em relação à idealização dicotômica da mulher, perpetuando a divisão entre a figura da “mulher anjo” e a da “mulher monstro” (ou nesse caso, a bruxa). Adicionalmente, essa categorização dicotômica ecoa a ideia de Butler (1990) sobre o gênero como performance, já que essas expectativas sociais implicam que as mulheres cometam uma série de atos repetitivos a fim de definir sua identidade de gênero.

Borges (2022) menciona que a anti-heroína, tal qual a bruxa, desafia as normas de gênero, destacando-se por sua personalidade forte e intensa, indo além das expectativas de delicadeza e submissão. Essas personagens, muitas vezes, libertam-se das restrições sociais e

vivenciam experiências diversas, dialogando tanto com traços masculinos quanto femininos. A anti-heroína representa, então, “uma mulher difícil de ser compreendida e que coloca seus interesses em primeiro lugar” (p. 26), desafiando as normas patriarcais e religiosas. Desafiando a ideia de personagens femininas puramente boas, a anti-heroína apresenta nuances morais e comportamentos ambíguos.

3 ANÁLISE ACERCA DA EXPERIÊNCIA FEMININA EM *SEMPRE VIVEMOS NO CASTELO*

A narrativa de *Sempre Vivemos no Castelo* (1962) é iniciada com o seguinte parágrafo enunciado pela protagonista, Merricat, que abre um panorama inicial que preludia a trama que está por vir:

Meu nome é Mary Katherine Blackwood. Tenho dezoito anos e moro com a minha irmã Constance. Volta e meia penso que se tivesse sorte teria nascido lobisomem, porque os dois dedos médios das minhas mãos são do mesmo tamanho, mas tenho de me contentar com o que tenho. Não gosto de tomar banho, nem de cachorros nem de barulho. Gosto da minha irmã Constance, e de Richard Plantagenet, e de *Amanita phalloides*, o cogumelo chapéu-da-morte. Todo o resto da minha família morreu. (Jackson, 1962, p. 7)

A narrativa da obra é habilmente construída com um claro exemplo de uso de *foreshadowing* em seu parágrafo introdutório. Constance é mencionada duas vezes pelo nome, o que destaca a afeição (ou fixação) da personagem pela irmã. A manifestação de seu desejo de ter nascido lobisomem sugere que Merricat possa não se enquadrar completamente em padrões de sanidade e normalidade, revelando uma forma de pensamento não convencional. Além disso, sua preferência por cogumelos chapéu-da-morte, notoriamente venenosos, e afeição por Richard Plantagenet³⁵, são elementos que funcionam como dispositivos de *foreshadowing*, que se relacionam com o mistério do assassinato da família. Acontecimento este, aliás, que Merricat tende a tratar com naturalidade, objetividade, sem demonstrar muitas emoções, quer sejam positivas ou negativas.

Assim, essa introdução à narrativa nos revela muito mais do que uma simples apresentação de personagens e do enredo. Em um único parágrafo, a narradora, Merricat, estabelece as bases para os pontos principais da narrativa e, ao mesmo tempo, intriga o leitor, preparando-o para a complexidade da experiência literária que está prestes a ser acompanhada. Esses elementos iniciais, ao mesmo tempo fascinantes e perturbadores, estabelecem as bases para a análise da experiência feminina na obra, explorando-as à luz do contexto da literatura gótica, das relações de poder atreladas ao patriarcado, da ambiguidade das personagens e do conceito de anti-heroísmo.

³⁵ Também conhecido como Ricardo III, Duque de Iorque (1411-1460). Ele foi uma figura da realeza do século XV retratada na literatura, principalmente nas obras de Thomas More e William Shakespeare, como um tirano acusado de aprisionar os sobrinhos herdeiros do trono da Inglaterra em uma torre e de envenenar sua própria esposa.

3.1 ASPECTOS DA NARRATIVA GÓTICA

3.1.1 O castelo

O romance em questão integra elementos clássicos da literatura gótica, explorando os elementos que caracterizam esse gênero para ilustrar as complexidades da protagonista Merricat e do resto da família Blackwood. Um dos aspectos mais proeminentes da narrativa é a ênfase na casa da família Blackwood, que desempenha um papel central como pano de fundo para o desenrolar da história. A protagonista e narradora, Merricat, descreve detalhadamente a propriedade Blackwood, com uma atenção quase obsessiva aos elementos físicos (e históricos) do ambiente:

Depois da prefeitura, virando à esquerda, fica a Blackwood Road, o caminho de casa. A Blackwood Road forma um grande círculo em torno do terreno Blackwood, e cada centímetro dela é fechado por uma cerca de arame farpado levantada pelo nosso pai. Não muito longe da prefeitura fica a enorme pedra preta que marca a entrada da trilha onde destranco o portão e o tranco logo depois de passar e atravesso o bosque e chego em casa. (Jackson, 1962, p. 12)

As terras dos Blackwood foram deliberadamente isoladas do resto da vila, o terreno foi cercado pelo patriarca da família e é guardado por trás de portões cujas chaves estão nas mãos de Merricat e Constance. Atravessando os portões, nos deparamos com a seguinte descrição, também fornecida por Merricat:

A trilha era escura, já que depois de nosso pai desistir de qualquer ideia de ter lucro com o terreno ele deixara árvores e arbustos e florzinhas crescerem onde bem quisessem, e à exceção de um grande prado dos jardins, nosso terreno era bastante arborizado, e ninguém além de mim conhecia seus caminhos secretos. Ao cruzar a trilha, agora tranquila porque estava em casa, eu conhecia cada degrau e cada curva. [...] As únicas marcas da trilha eram as minhas, indo e voltando do vilarejo. (Jackson, 1962, p. 30)

A descrição evoca a imagem de um terreno isolado e selvagem, acessível apenas à protagonista. A única pessoa que transitava ali, de fato, era Merricat. Esse isolamento se assemelha às abadias e monastérios descritos em contos e romances góticos do século XVIII, onde personagens são frequentemente enclausurados. E, assim como Burke enfatiza, essa construção imagética pode provocar sensação de isolamento e afastamento da civilização; e a natureza desconhecida da vegetação cria uma atmosfera misteriosa e imprevisível, onde o desconhecido pode sempre estar à espreita.

É o ambiente doméstico, porém, que desempenha um papel ainda mais significativo no desenrolar da trama. Apesar de seis anos terem se passado desde o trágico evento que abalou a família Blackwood, as irmãs preservam a casa praticamente intocada,

transformando-a em uma espécie de museu. A maioria dos cômodos é mantida inacessível, restringindo seu uso a apenas alguns poucos espaços. Conforme descreve Merricat:

[...] boa parte da nossa vida era passada mais para os fundos da casa, no quintal e no jardim, onde ninguém mais ia. Saímos da parte da frente da casa, virada para a rodovia e o vilarejo, e seguimos nosso próprio caminho atrás de sua fachada austera, hostil. Embora fizéssemos a manutenção da casa, os aposentos que usávamos eram os de trás, a cozinha e os quartos dos fundos e o quartinho quente ao lado da cozinha onde vivia tio Julian [...]. (Jackson, 1962, p. 32)

Os três membros restantes da família Blackwood vivem em reclusão nos cômodos dos fundos da casa, escondidos dos olhares curiosos da vila. Esse contraste entre a frente austera da casa e a parte posterior mais acolhedora e privada cria uma atmosfera de dualidade, corroborando com a ambivalência que permeia toda a narrativa. Merricat, nossa narradora, continua a descrever a aparência contrastante da casa em evidência ao descrever a sala de visitas da sua mãe:

As janelas da sala de visitas da nossa casa iam do chão ao teto [...]. Havia duas janelas grandes na sala de visitas e duas janelas grandes na sala de jantar do outro lado do corredor, e de fora elas pareciam estreitas e mirradas e davam à casa um ar desolado. Por dentro, no entanto, a sala de visitas era linda. Nossa mãe trouxera cadeiras com pés dourados da casa Rochester, e sua harpa ficava ali, e o ambiente reluzia com os reflexos dos espelhos e vidros brilhantes (Jackson, 1962, p. 36)

O contraste entre a aparência externa e a realidade interna da casa é notável. Dentro da sala de visitas, a descrição evoca uma atmosfera encantadora e refinada, com cortinas azul-claras, móveis de pernas douradas, a harpa da mãe e espelhos e vidros cintilantes que refletiam a luz exterior. Essa atmosfera contradiz a aparência sóbria da casa a partir de sua fachada externa. Novamente, vemos a ambivalência em destaque, lembrando-nos que a aparência externa não revela a verdadeira essência do que está por dentro tanto em relação à casa, mas também em relação a seus personagens.

Além disso, a convivência no âmbito doméstico acontece de maneira metódica, quase que mecânica, com poucas ou nenhuma mudança, refletindo uma ordem quase que ritualística governando a vida das personagens. Essa manutenção acontece não só na rotina quanto na disposição dos móveis e objetos da casa Blackwood. Tudo era mantido e preservado de maneira impecável:

Raramente mudávamos as coisas de lugar: os Blackwood nunca foram uma família muito ativa ou inquieta. Trocávamos objetos transitórios de pequenas superfícies, os livros, as flores e as colheres, mas embaixo deles sempre tivemos uma base sólida de objetos estáveis. Sempre devolvemos as coisas ao seu lugar. [...] Os Blackwood sempre moraram na nossa casa e mantiveram suas coisas em ordem; assim que a nova esposa de um Blackwood se mudava, achava-se um lugar para seus pertences, e então nossa casa foi ficando cada vez mais pesada com as camadas de bens dos Blackwood, elas a mantinham firme contra o mundo. (Jackson, 1962, p.8)

Nesse contexto, a casa atua como um símbolo poderoso de tradição, segurança e conformidade. Ela representa uma estrutura estável, com fundações sólidas que resistem às mudanças do mundo exterior. O trecho também sugere que a partir do momento em que uma pessoa era agregada a família Blackwood, logo ela era integrada/incorporada pela dinâmica de tradição, se tornando parte integrante da casa.

Em um outro excerto, que explica o porão da casa repleto de alimentos, a narrativa demonstra como as mulheres contribuíam para a tradição em um papel designado a elas:

O porão da casa estava cheio de comida. Todas as mulheres da família Blackwood haviam preparado comida e se orgulhado de fazer contribuições à grande provisão do nosso porão. Havia potes de geleia feita por bisavós, [...] e conservas feitas por tias-avós e verduras colhidas pela nossa avó, e até nossa mãe havia deixado para trás seis potes de geleia de maçã (Jackson, 1962, p. 60).

O trecho em questão da narrativa revela como as mulheres da família Blackwood ao longo das gerações contribuíram para a preservação da tradição familiar, principalmente por meio do contínuo estoque de alimentos armazenados no porão da casa. Isso reflete a ideia de que a família Blackwood se mantém e fortalece ao longo do tempo através da atribuição de papéis específicos, no caso das mulheres, um papel relacionado à comida.

Com o desenrolar da narrativa, percebe-se que a casa reflete o estado psicológico interno das personagens, agindo como uma externalização ou extensão das personagens. Após o clímax da narrativa, deparamo-nos com a casa destruída, parte pelo incêndio provocado por Merricat, parte pela população da vila. A casa, que outrora era admirada por sua beleza austera, é descrita como uma visão nada agradável: “Hoje a casa terminava na soleira da porta da cozinha em um pesadelo de madeira negra e retorcida” (Jackson, 1962, p. 150).

Apesar da devastação, alguns objetos e cômodos significativos conseguiram escapar relativamente sem muitas avarias. A cozinha, onde muitas das atividades cotidianas aconteciam, permaneceu em grande parte intacta. O quarto do tio Julian, que guardava os relatos da família, também sobreviveu à devastação. O porão, com seus potes-legados das mulheres Blackwood, não foi tocado pelos invasores.

Após os eventos traumáticos relacionados à destruição da casa, Constance e Merricat adotam medidas drásticas para se protegerem dos olhares e julgamentos dos demais, bloqueando as portas e janelas com papelão e pedaços de madeira e utilizando entulho como barricada em volta da casa. À medida que o tempo passa, vinhas começam a crescer sobre a casa, o que deixa a casa emanando uma aura assustadora e decadente, evocando imagens de um local mal-assombrado, “[...] uma estrutura grandiosa e arruinada coberta de videiras, que mal se reconhecia como casa” (Jackson, 1962, p. 190). Apesar dessa aparente deterioração da

casa, um momento de reflexão de Merricat revela que, de fato, a casa agora se assemelha a um castelo:

Parei ao pé da escada, olhando para cima, me perguntando aonde nossa casa teria ido, as paredes e assoalhos e as camas e as caixas de objetos no sótão; o relógio de nosso pai fora consumido pelo fogo, além das caixinhas em padrão tartaruga. Sentia o sopro do ar na minha face; vinha do céu que eu enxergava, mas tinha cheiro de fumaça e ruína. Nossa casa era um castelo, com torres e aberta ao céu. (Jackson, 1962, p. 158-159)

Assim, as irmãs se entregam cada vez mais ao isolamento e à excentricidade, transformando seu refúgio em uma fortaleza onde podem viver de acordo com suas próprias regras e fantasias, mesmo que isso resulte em uma aparência sombria e isolada para os que estão à sua volta. Portanto, assim como os escritores góticos do século XVIII e XIX descritos por Castle (2005, conforme abordado na seção 2.2), Shirley Jackson também constrói uma atmosfera que evoca as “obsessões arquitetônicas”, sendo a casa (ou o castelo) um lugar ideal para que personagens se isolem e se entreguem psicologicamente, exatamente como acontece nessa história. O que distingue essa narrativa, no entanto, é a perspectiva da heroína principal. Sob a ótica de Merricat, a transformação da casa em um “castelo” (que está em ruínas) configura um final feliz e ela assume de vez o papel de guardiã de sua própria prisão, o que pode ser visto como uma subversão das convenções tradicionais da literatura gótica. Este desfecho subverte as expectativas tradicionais associadas à literatura gótica com relação a esses ambientes, proporcionando um desfecho ambíguo em que a heroína guarda a sua própria prisão e abraça de bom grado o seu isolamento.

3.1.2 As heroínas

Ao analisar a protagonista Merricat em contraste com a típica heroína gótica descrita por Santos (2022) (descrita no 3.2), percebe-se que a heroína Merricat se distancia do estereótipo de donzela indefesa e passiva frequentemente associado à literatura gótica. Sua personalidade é marcada por uma determinação em proteger (ou controlar?) sua irmã, Constance, e seu próprio espaço. Ela não se encaixa no molde da protagonista que desmaia diante de perigos ou que é totalmente submissa. Pelo contrário, Merricat demonstra uma natureza até mesmo agressiva quando confrontada com ameaças à sua vida e às pessoas que ama, sendo muitas vezes a causadora dos perigos (o assassinato da família, o incêndio). A personagem é destituída de qualquer característica sexual, portanto sua castidade não é um elemento central de sua caracterização, e sua “virtude” ou “pureza” não tem conotações sexuais, mas relaciona-se com seu refúgio.

Ao considerar o lugar de Merricat na dinâmica familiar, como a filha do meio e, portanto, possivelmente mais jovem e inocente, depara-se com uma personagem que desafia essas expectativas convencionais literárias. A aparente inocência é contrastada por traços de caráter e um monólogo interno que indicam uma vontade inabalável de impor sua própria vontade sobre os outros. Ainda que sua perspectiva seja marcada por elementos infantis e pensamento mágico, ela também é envolta por uma hostilidade e violência em relação àqueles que se opõem a ela, possível de observar logo no primeiro capítulo. Ao passar por fileiras de lojas no vilarejo, Merricat “pensava em uma putrefação preta, ardente e dolorosa que corroía por dentro, ferindo terrivelmente”, ela conclui afirmando: “Era o que eu desejava ao vilarejo” (Jackson, 1962, p. 14-15). Em outro momento, ao receber a visita (indesejada) semanal de Helen Clarke, Merricat começa a entreter a si mesma da seguinte maneira: “Comecei a vestir Helen Clarke na minha imaginação, colocando-a em um maiô sobre um banco de neve, botando-a no alto dos galhos grossos de uma árvore em um vestido de delicados babados cor-de-rosa que se prendiam e puxavam e rasgam; ela estava enroscada na árvore e berrava, e eu quase ri” (Jackson, 1962, p. 43). Percebe-se que sua imaginação é criativa e tende a pensamentos sombrios, violentos e explícitos, podendo não corresponder com a sua aparência ou posição social.

Essa dualidade na caracterização de Merricat ressoa com a construção estética da casa, onde as aparências externas frequentemente ocultam uma profundidade psicológica e emocional, porém indo além ao mostrar pensamentos que se opõem à sua aparente inocência. Nesse contexto, Merricat assume o papel de guia do leitor, permitindo-lhe adentrar na narrativa através de sua perspectiva única e, de certa forma, compartilhar suas sensações e anseios. Ao longo da história, somos transportados por meio das experiências de Merricat, vivenciando suas reações e emoções de forma intensa. Em uma instância, é possível discernir a sensação da protagonista ao ser observada e a aversão que ela sente ao passar pelo vilarejo:

“Os Blackwood sempre puseram belas mesas.” Foi a sra. Donell, falando claramente de algum ponto às minhas costas, e alguém deu risadinhas e outra pessoa disse ‘Shh’. Nunca me virava; já bastava senti-los todos atrás de mim sem ver seus rostos cinzentos e impassíveis com olhos cheios de ódio. Queria que todos vocês estivessem mortos, pensei, e senti ânsia de falar em voz alta. (Jackson, 1962, p. 17)

Percebe-se, porém, que a protagonista aqui não guia o leitor ao medo e sim ao ódio, ao desejo de morte a outros, sentimentos sombrios que nunca seriam bem aceitos ao serem externados numa sociedade real.

Ao longo da narrativa também é possível observar diversas vezes que Merricat “gela” quando Constance menciona a ideia de sair:

“Merricat,” ela disse, sorrindo para mim, “olha só até onde eu vim hoje.”
 “É longe demais”, eu disse. “Daqui a pouco você vai atrás de mim até o vilarejo.”
 “Talvez, quem sabe”, ela disse.
 Ainda que soubesse que estava zombando de mim **gelei**, mas ri. (Jackson, 1962, p. 31)

A narrativa constrói uma situação que é ambígua para o leitor. Deixar a casa após anos de reclusão poderia ser percebido como uma evolução positiva, no entanto, quando se adota Merricat como guia sensorial, o desejo de Constance de ir além dos limites da casa Blackwood é visto como algo negativo, a ser evitado a todo custo. Assim, cria uma sensação de obsessão em busca pelo controle dessa personagem no leitor. Essa ambiguidade será analisada mais a fundo na seção 3.3.

Constance, protagonista secundária da história, aparenta estar mais próxima do arquétipo da heroína gótica. Sua representação a caracteriza como uma figura feminina, bela e pura, elementos comumente encontrados nas heroínas góticas tradicionais. Merricat (Jackson, 1962, p. 31) a descreve com “cabelo louro comprido” e olhos azuis, “tão azuis quanto o giz de cera poderia deixá-los”, evocando a imagem de “princesa das fadas”. Até mesmo em seus momentos ruins Merricat afirma que ela era “rosa e branca e dourada, e nada parecia turvar seu esplendor” (Jackson, 1962, p. 31). A descrição de Merricat nos leva a associá-la à imagem de pureza associada à heroína gótica clássica.

A complexidade de Constance é ressaltada pela falta de acesso direto aos pensamentos dela, criando uma aura de mistério em torno de suas motivações e sentimentos. O subentendimento de que Constance tinha conhecimento do crime de sua irmã e mesmo assim a protegeu, evidencia a sua ambiguidade moral, subvertendo a imagem da heroína gótica tradicional. A decisão de proteger Merricat, apesar das acusações, é um ato que desafia a passividade muitas vezes atribuída às heroínas góticas. Conforme tio Julian (Jackson, 1962, p. 53) relembra os fatos do assassinato, o leitor descobre que “[f]oi Constance quem viu eles morrendo que nem moscas [...] e só chamou o médico quando já era tarde demais”, e que ela também lavou o açucareiro onde estava o veneno e que também falou para a polícia que “eles mereciam morrer”.

O conflito central de Constance, porém, reside na dicotomia entre aderir ao estilo de vida peculiar estabelecido por Merricat, à vida na “lua”, ou seguir uma vida convencional ao lado de Charles. Esta tensão existencial remete à tradicional pureza e passividade associada às heroínas góticas, uma vez que Constance é confrontada com alternativas que põem essa pureza à prova e a sua passividade em evidência. Ao final da história, ela acaba se entregando ao isolamento ao lado da irmã Merricat. Portanto, Constance Blackwood, apesar de, à

primeira vista, assemelhar-se às heroínas góticas, vão sendo desvelados ao longo da narrativa atos que desafiam e subvertem as características tradicionais desse arquétipo literário.

3.1.3 O antagonista transgressor

Charles Blackwood, descrito por Merricat como “um fantasma e um demônio” (Jackson, 1962, p. 123), pode ser interpretado como um vilão transgressor da história ao passo em que ele tenta assumir o papel de patriarca da família, perturbando a harmonia das protagonistas. Seguindo o pensamento de Santos (2022) de que este papel existe em complemento oposto à heroína, aqui ele será a força opositora à bolha de proteção criada pelas irmãs. Almejando a fortuna da família, Charles Blackwood busca assumir o papel de chefe da família ao tentar estabelecer um relacionamento com Constance, aos poucos ele começa a controlar as ações não só dela mas de todos da casa. Tio Julian agora era limitado a seu quarto, “tomando o café da manhã e também almoçando na bandeja e comendo apenas a janta na sala sob o olhar desdenhoso de Charles” (Jackson, 1962, p. 107).

Isso é uma característica comum nos vilões transgressores da literatura gótica, que frequentemente buscam assumir o controle sobre a família ou o patrimônio das protagonistas femininas. Ele demonstra um desejo obsessivo pela riqueza das irmãs, enfatizando seu interesse pelo dinheiro da família. Esse foco ganancioso remete aos típicos vilões góticos, que frequentemente desejam adquirir riquezas ou poder às custas das personagens femininas. Durante vários momentos Charles demonstra interesse nos objetos de valor da casa: o lenço, o relógio, as estatuetas de Dresden e, claro, o dinheiro da família, guardado no cofre do pai.

Além disso, por não se submeterem à sua vontade, Charles mostra uma atitude hostil em relação a Merricat e falta de paciência com tio Julian, criando um clima de conflito e tensão que ressalta sua natureza egoísta e desagradável. Essa atitude negativa em relação aos membros da família Blackwood, combinada com seu desejo pela fortuna das irmãs, coloca-o no papel de um vilão que perturba a harmonia do ambiente doméstico e tenta impor suas vontades sobre os outros. No seguinte diálogo, é notável a vontade de Charles de punir a personagem principal:

“Não vou mexer nem um dedo até que alguma atitude seja tomada a respeito dessa menina.”
 “A Merricat? Pra que tomar alguma atitude? Eu falei que vou limpar seu quarto.”
 “Você não vai nem castigá-la?”
 “Me castigar?” Eu estava ali de pé, tremendo contra o batente da porta. (Jackson, 1962, p. 125)

Esse diálogo ilustra a ideia de que o poder, na literatura gótica (conforme descrito na seção 2.2), está relacionado à dominação, tornando-o uma fonte de terror. A imposição de

autoridade por Charles sobre Merricat cria uma sensação de opressão e insegurança na narrativa, contribuindo para o elemento gótico da história. Além de criar uma atmosfera de tensão e incerteza, uma vez que Merricat enfrenta a ameaça de punição por parte de alguém que quer usar seu poder sobre ela.

3.2 RELAÇÕES DE PODER

3.2.1 Legado da família Blackwood

Por meio das descrições feitas por Julian é possível aferir que a família Blackwood era marcada por valores que moldavam sua dinâmica e estilo de vida. Sendo eles: a importância excessiva atribuída a sua posição econômica e a tradicionalidade das funções de gênero.

A relação entre os Blackwood e o restante do vilarejo é caracterizada por uma divisão tanto social quanto física, que reflete um claro distanciamento entre os membros da família e a comunidade local. Essa dinâmica é influenciada por fatores econômicos e sociais, que se manifestam de maneira notável, primeiramente, no próprio local em que os Blackwood residem. O terreno da família é localizado em uma posição afastada do restante do vilarejo e com acesso à propriedade deliberadamente restringido por portões trancafiados, impedindo o trânsito indesejado de pessoas de fora. Conforme Merricat relata: “Nossa mãe detestava olhar para qualquer um que quisesse passar pela nossa porta, e, quando nosso pai a levou para viver na casa dos Blackwood, uma das primeiras coisas que teve de fazer foi isolar a trilha e cercar todo o terreno dos Blackwood, da rodovia ao riacho” (Jackson, 1962, p. 29-30). Esse isolamento geográfico não apenas separa fisicamente os Blackwood do vilarejo, mas também simboliza a barreira que eles estabelecem entre si e os demais moradores. O poder, nesse contexto, está relacionado à capacidade econômica da família de impor sua vontade e se distanciar dos outros moradores.

Além disso, a linguagem e as atitudes dos membros da família Blackwood em relação à comunidade local revelam uma profunda relação hostil. Os integrantes da família se referem aos habitantes da vila com desdém, conforme Merricat menciona ao lembrar de seu passado: “os moradores não demonstraram nos detestar naquela época, embora nosso pai declarasse que eles eram um lixo” (Jackson, 1962, p. 19), denotando um claro sentimento de superioridade e desprezo em relação aos outros. Essa terminologia pejorativa sublinha a crença dos Blackwood em sua própria distinção social e econômica. Assim, eles acabam exercendo seu poder também através da “verdade” (conforme mencionado na seção 2.1), ao impor a ideia de sua superioridade sobre os outros.

Em se tratando dos papéis de gênero a serem exercidos na família, é notável que, para os homens da família Blackwood, a riqueza é um elemento central em suas vidas. John Blackwood, o pai das irmãs protagonistas, é caracterizado como orgulhoso “da posição que ocupava no mundo” (p. 49), “muito apegado a si mesmo” (p. 104) e “desonesto” (p. 111): um homem de negócios. Os homens são vistos como os chefes de família, responsáveis por trazer o sustento para casa e exibir seu status. Enquanto isso, as mulheres da família são destinadas ao meio doméstico, uma tradição que perdura há gerações. Elas desempenham papéis cruciais na manutenção da casa, gerenciando as tarefas domésticas e, em particular, a preparação de alimentos. As mulheres Blackwood têm a responsabilidade de manter a estabilidade doméstica enquanto os homens buscam ganhar dinheiro no mundo exterior. Essa distribuição de papéis reflete os estereótipos de gênero tradicionais, conforme observado por Millet (1970) (mencionada na seção 2.1), nos quais as mulheres são esperadas a dedicar-se às tarefas domésticas, enquanto os homens são percebidos como fortes, racionais e responsáveis por prover a família.

A casa da família Blackwood é um símbolo poderoso desses valores. As mulheres da família dedicam-se à preservação da casa e ao legado de suas mães. Isso se reflete na herança deixada, que inclui enxovais, itens domésticos como panos e talheres, mas especialmente, comida: “Todas as mulheres da família Blackwood tiraram a comida que viera do solo e a conservaram, de geleias e pickles de cores intensas e verduras e frutas em potes, marrons âmbar e verde musgo, ficavam enfileirados no nosso porão e permaneceriam ali para sempre, um poema feito pelas mulheres Blackwood” (Jackson, 1962, p. 60). Adicionalmente, Lucy Blackwood, a mãe das irmãs, também deixa seu legado na forma da sala de visitas, com suas cortinas azuis, móveis ornamentados com detalhes dourados e bonecas de porcelana. Em essência, tudo o que está associado às mulheres dessa família é profundamente doméstico, enfatizando seu papel tradicional ao ambiente familiar.

O papel de Julian parece ser uma exceção nessa dinâmica. Em contrapartida ao estereótipo da figura masculina associada ao poder econômico, Julian se encontra destituído de tal influência. Ele não apenas desperdiça sua herança, tornando-se financeiramente dependente do irmão, como também falha em seu papel de provedor para sua esposa, desviando-se completamente da imagem “ideal” de um chefe de família. Sua situação financeira era fonte de conflito com o seu irmão, pois Julian sentia que John ressentia o fardo financeiro dele e de sua esposa:

Meu irmão às vezes tecia comentários sobre o que a gente comia, minha esposa e eu; ele era um homem normal e nunca racionava a comida, contanto que a gente não

pegasse demais. Ele ficou observando minha esposa se servir de linguiça naquela manhã, Constance. Eu vi que ele ficou olhando. Nós pegávamos bem pouco dele, Constance. Ele comeu panqueca e ovo frito e linguiça, mas senti que ele ia falar com a minha esposa; o menino [Thomas] comia sem parar. (Jackson, 1962, p. 67)

Ao perder sua parte da herança, Julian se revela um homem metaforicamente emasculado, incapaz de cumprir as expectativas tradicionais de masculinidade esperadas pela família. Após a tragédia que vitimou sua família, Julian se transforma de vez em um personagem marginal, à mercê de problemas mentais e físicos, e, consequentemente, destituído de qualquer forma de poder ou influência, tornando-se dependente dos cuidados de suas sobrinhas. O único domínio que ele parece manter está relacionado aos seus registros, que documentam o dia em que quase morreu de forma detalhada.

Dentro da dinâmica familiar dos Blackwood, Constance, apesar do status econômico da família, desempenhava um papel tradicional e subserviente, realizando tarefas domésticas como cozinhar: “A gente contava com a Constance para várias iguarias que só ela era capaz de proporcionar; é claro que não me refiro a arsênico” (Jackson, 1962, p. 50). Essa conformidade com os papéis de gênero tradicionais sugere que ela estava alinhada com as expectativas sociais de uma mulher idealizada por uma sociedade patriarcal. Por outro lado, Merricat, a filha do meio, parecia ser ignorada dentro da família. E embora não esteja claro por que ela foi punida ou se sofria castigos severos, fica evidente que a vontade dos pais predominava sobre a dela, como exemplificado quando ela foi enviada para a cama sem jantar: “[...] Constance disse a Helen Clarke, ‘Merricat sempre caía em desgraça. Eu sempre subia pela escada dos fundos com uma bandeja de jantar para ela depois que meu pai saía da sala de jantar. Ela era uma criança terrível, desobediente’” (Jackson, 1962, p. 49)

Essa dinâmica familiar complexa sugere uma hierarquia de poder na qual Constance representava a figura tradicionalmente aceita, enquanto Merricat era relegada a uma posição de insignificância dentro da estrutura familiar. Isso se alinha com a ideia discutida na seção 2.1 de que as expectativas de gênero tradicionais impõem papéis específicos para as mulheres, incluindo a conformidade com o ambiente doméstico. Merricat, porém, não se encaixa nesse padrão e, como resultado, é marginalizada e punida por sua família, ressaltando como as normas de gênero podem moldar as relações de poder e influenciar as ações e tratamentos dentro da família.

3.2.2 O envenenamento

O ato de envenenamento assume um significado complexo que se relaciona com a discussão sobre o conceito de poder como “ações sobre outras ações”, segundo teorização de

Deveaux anteriormente mencionada. Merricat, ao envenenar sua família, não está apenas exercendo poder de forma unilateral, pelo contrário, ela está envolvida em uma complexa dinâmica de poder dentro de sua própria família, sendo uma pessoa capaz de cometer uma “ação sobre as ações” dos próprios integrantes da família que lhe oprimem. O ato de envenenamento representa sua tentativa de reverter a hierarquia de poder existente, onde ela se sente marginalizada e ignorada, buscando reconhecimento, controle e influência sobre sua família. Portanto, o envenenamento não é apenas um ato de imposição de poder, mas também um ato de resistência e reivindicação – embora de maneira extrema – de sua própria identidade e lugar na família Blackwood. Ele ilustra como o poder não é uma força unilateral, mas uma interação complexa entre os personagens, onde Merricat busca afirmar sua agência e se libertar das expectativas e opressões que a cercam.

A associação das mulheres da família Blackwood com a comida passa a ter um novo significado/uma nova dimensão de entendimento. O que antes tinha uma conotação servil se torna símbolo de domínio, causando medo e apreensão. Os personagens que interagem com as protagonistas demonstram uma ansiedade e hesitação a qualquer coisa que envolva comida e os Blackwood, e as referências à comida feitas pelas protagonistas causam tensão. Durante a ida à mercearia, Merricat causa reações de arfadas quando menciona que o açúcar está acabando. Em outro momento, a sra. Wright hesita em aceitar chá e bolinhos de rum feitos por Constance. Até mesmo Charles demonstra certa hesitação antes de comer as panquecas do seu café da manhã. Assim, percebe-se uma virada no significado da comida, que agora se torna um símbolo do controle que elas têm sobre os outros, através do medo.

Após o envenenamento, os Blackwood restantes – Merricat, Constance e Julian – passam a viver em uma dinâmica de papéis e responsabilidades que desafiam as normas tradicionais. Merricat assume a responsabilidade pelos afazeres que requerem sair de casa, como fazer compras e buscar livros na biblioteca, lidando com questões externas, enquanto Constance se encarrega das tarefas domésticas, de cozinhar e limpar, com a ajuda da irmã. Conforme Merricat descreve no capítulo 3 (Jackson, 1962, p. 58-59), nas segundas-feiras as irmãs arrumam a casa. Às terças e sextas-feiras Merricat vai ao vilarejo. Nas quartas ela examina o entorno do terreno, verificando que os portões estavam bem trancados e consertando os arames rompidos. Nas quintas Merricat entrava “no sótão grandioso e vestia as roupas deles” (Jackson, 1962, p. 59). Nos sábados ela auxiliava a Constance e nos domingos ela examinava suas “salvaguardas”, amuletos que ela enterrava pelo terreno como forma de proteção.

A casa seguia uma rotina aparentemente estável. No entanto, a divisão de tarefas é significativa, pois não segue o padrão típico de uma família tradicional. Julian, o único homem da casa, é limitado por sua doença, o que o impede de desempenhar o papel tradicional de chefe de família. Como resultado, as duas irmãs compartilham as responsabilidades, o que não é ideal para uma família que deveria se encaixar nas normas tradicionais de gênero.

Em meio a vida aparentemente harmônica das irmãs, existe um ponto em que elas se opõem. Em se tratando de relações sociais, Constance considera a ideia de sair de casa e socializar, ela tem essa vontade de romper o isolamento da família. Em contraste, Merricat está plenamente satisfeita com sua realidade, acreditando que não exista ninguém realmente bom no mundo.

“Nós sempre vamos ficar aqui juntas, não vamos, Constance?”

“Você não quer sair daqui nunca, Merricat?”

“Para onde a gente iria?”, perguntei a ela. “Qual lugar seria melhor para a gente do que este? Quem quer a gente lá fora? O mundo está cheio de gente terrível.” (Jackson, 1962, p. 76)

Esse diálogo destaca como as duas irmãs têm perspectivas diferentes em relação ao mundo exterior e às relações sociais. Isso se torna ponto de conflito na trama com a chegada de Charles.

3.2.3 Domínio em disputa: Merricat vs. Charles

A chegada de Charles à casa dos Blackwood desencadeia uma disputa de poder entre ele e Merricat. A disputa de poder centraliza-se na busca por influência sobre Constance, já que Merricat vê na presença de Charles uma ameaça à sua relação com sua irmã e à dinâmica da casa.

Charles, com sua aparência que lembra John Blackwood (assim afirmado por todos os moradores), representa uma ameaça à harmonia da família e à posição que Merricat conquistou dentro do lar, provocando o receio de uma possível volta à realidade anterior da família, algo que Merricat deseja evitar a qualquer custo. O principal objetivo de Charles é se apossar da fortuna da família e assumir o papel de chefe da casa. Torna-se evidente que ele direciona seu foco para Constance, deixando claro que ela é seu principal alvo. Ele manifesta sua preocupação com a recepção fria de Merricat de maneira irônica, considerando que ela é menos relevante em seus planos, como pode ser observado quando ele afirma: “‘Eu venho visitar as minhas duas primas queridas [...] e meu velho tio que não via há anos, e minha prima Mary não quer nem ser educada comigo.’ [...] ‘Constance gosta de mim, e eu acho que

é só isso que interessa” (Jackson, 1962, p. 91-92). Essa atitude de Charles demonstra seu interesse em influenciar Constance e consolidar seu domínio sobre ela e a insignificância de Merricat, algo semelhante com a hierarquia da família antes dela ser extinguida.

Aos poucos, Charles assume o lugar literal e metaforicamente ocupado por John Blackwood na casa e na família. Ele se instala no quarto de seu tio. Além disso, ele se senta na sua cadeira durante o jantar, evidenciando sua pretensão de se tornar o novo chefe da família. Merricat questiona o lugar que Charles ocupou na mesa de jantar, ao que Constance responde: “Na cadeira do pai [...] Ele tem todo o direito de sentar ali. Ele é o convidado, e é até *parecido* com o pai” (Jackson, 1962, p. 95). Essa usurpação da posição de liderança é vista por Merricat como uma ameaça à sua própria influência sobre Constance.

Merricat, por sua vez, tenta retaliar através de seus rituais e superstições. Acreditando que Charles só conseguiu entrar na casa porque sua a proteção mágica foi rompida, ela se empenha em restaurar essa proteção para manter Charles afastado. Ela busca apagar todos os vestígios deixados por ele na casa, esforçando-se para que ele seja expulso.

[S]e eu pudesse vedar de novo a proteção em torno de Constance e impedir a entrada de Charles ele teria de ir embora da casa. Cada toque que dera em nossa casa precisava ser apagado. [...] Lustrei a maçaneta do quarto de nosso pai com a minha flanela e pelo menos um dos toques de Charles foi erradicado. (Jackson, 1962, p. 94)

Charles passa a ter responsabilidades dentro da casa, estabelecendo um vínculo de dependência de Constance em relação a ele. Um exemplo claro é observado quando Charles menciona a necessidade de reparar uma escada quebrada nos fundos da casa, demonstrando disposição para realizar essa tarefa que nenhum dos outros residentes poderiam fazer. Ele também se propõe a fazer compras na vila, uma atividade que Merricat normalmente realiza. Constance, ao concordar com a proposta, permite que Charles tome o lugar de Merricat em suas funções. É relevante notar que Charles aborda essa mudança de maneira jocosa, como evidenciado na seguinte citação: “‘Então estou tirando a tarefa da priminha Mary,’ disse Charles, me encarando de novo. ‘Você vai ter que achar alguma coisa para ela fazer, Connie’” (Jackson, 1962, p. 98). Isso marca um momento crítico na narrativa, onde o papel de Merricat na dinâmica familiar e na gestão da casa é submetido a um desafio significativo.

Charles progressivamente se integra à família e assume papel semelhante ao de chefe da unidade familiar. Sua autoridade começa a se manifestar de diversas maneiras, uma das quais é sua crescente tendência a se preocupar com os recursos financeiros da casa. Ao afirmar que “Mulheres sozinhas que nem [Constance e Merricat] não deviam guardar dinheiro dentro de casa” (Jackson, 1962, p. 100), Charles ressalta seu posicionamento como alguém

que pretende mandar nas mulheres da casa, ao mesmo tempo que sinaliza seu desejo de influência. Além disso, Charles também passa a adquirir controle sobre o acesso da casa ao receber a sua própria chave. Conforme relembra Merricat, cada membro da família possuía uma chave, incluindo os pais, e essas chaves eram guardadas em um suporte próximo à porta da cozinha. Essa concessão reforça ainda mais a sua crescente autoridade na família Blackwood, já que ele passa a ter controle sobre a entrada e saída da propriedade.

Merricat tenta se livrar da presença de Charles na casa através de atos que podem ser considerados insignificantes ou até mesmo mesquinhos, porém carregados de hostilidade e descontentamento. Um exemplo de tal retaliação é evidenciado quando Merricat espera até que Charles, que havia saído para fazer as compras semanais da casa, estivesse distante para mencionar que ele havia esquecido os livros da biblioteca. Essa observação parece ser um ato aparentemente trivial, mas tem uma carga de hostilidade:

Esprei Charles estar bem longe, talvez quase chegando à pedra preta, e então disse, “Ele esqueceu os livros da biblioteca”.
Constance me encarou por um tempo. “Dona Malvadeza”, repreendeu. “Você queria que ele esquecesse.”
“Como é que ele saberia dos livros da biblioteca? O lugar dele não é nesta casa; ele não tem nada a ver com os nossos livros.” (Jackson, 1962, p. 100)

O diálogo ilustra seu desconforto com a presença de Charles e também revela a sua determinação em fazer com que ele se sinta indesejado na casa.

Constance passa a mencionar em voz alta a possibilidade de usar o colar de pérolas de sua mãe:

“Me pergunto se seria correto eu usar as pérolas da mãe. Nunca usei pérolas”.
“Elas sempre ficaram na caixa”, respondi. “Você vai ter que tirar elas de lá.”
“Como se alguém fosse se importar”, disse Constance.
“*Eu* me importaria, se você ficasse mais bonita.”
[...] “Agora eu que sou a boba. Para que eu iria querer usar pérolas?”
“Elas ficam melhor na caixa, que é o lugar delas.” (Jackson, 1962, p. 92-93)

O diálogo entre as irmãs sinaliza uma potencial mudança em seu papel dentro da dinâmica familiar dos Blackwood, esse questionamento implica que ela está considerando assumir um papel materno, enquanto Charles assume o papel do pai. Essa mudança simbólica é significativa, pois indica uma possível reconfiguração das responsabilidades e papéis tradicionalmente associados aos gêneros dentro da família. Entretanto, é importante notar que Merricat utiliza da manipulação para impedir que Constance avance nessa direção.

Em outro episódio em que Merricat se rebela, ela decide utilizar sua mágica e pregar o relógio de ouro do pai numa árvore. Isso zanga Charles, cuja reação é acompanhada de uma indagação que pode ser interpretada como uma ameaça velada. Enquanto Constance coloca

Julian na cama para dormir, Charles pergunta ao gato Jonas: “Para onde a pobre prima Mary iria se a irmã botasse ela pra fora? [...] O que a pobre prima Mary faria se Constance e Charles não a amassem?” (Jackson, 1962, p. 104). Essa retórica visa intimidar Merricat, enquanto reforça a importância da presença que Charles passa a ter na família.

Charles, à medida que ocupa cada vez mais a casa, deixa sinais de sua presença em todos os cantos do lar: o odor de seu cachimbo e sua loção de barbear, os ruídos, o cachimbo, as luvas, os fósforos e os jornais espalhados pela casa e até mesmo danos, como a queimadura feita com cachimbo em uma das poltronas da sala de visitas. Paralelamente, Constance começa a questionar cada vez mais o estilo de vida isolado que a família Blackwood levava até então. Ela pondera sobre a necessidade de impor restrições à liberdade de Merricat e sua inclinação para a solidão afirmando: “Eu acho [...] que nós vamos ter que te proibir de passear. Está na hora de você sossegar um pouco”, ao que Merricat responde: “Esse ‘nós’ quer dizer você e Charles?” (Jackson, 1962, p. 109). A expressão “nós”, utilizada por Constance, sugere um entendimento mútuo entre ela e Charles em relação à gestão da família e da casa. Esse momento de reflexão de Constance revela uma mudança em sua perspectiva anterior, indicando que ela está reconsiderando o isolamento que compartilhava com Merricat e o cuidado dedicado a seu tio Julian.

Influenciada por Charles, ela passa a questionar a validade desse estilo de vida isolado, ponderando que eles deveriam ter enfrentado o mundo exterior e tentado levar vidas mais convencionais:

“Até pouco tempo atrás eu nunca tinha me dado conta do erro que cometi ao deixar que você e tio Julian se escondessem aqui comigo. A gente devia ter encarado o mundo e tentado levar uma vida normal; tio Julian devia ter passado esses anos todos no hospital, com boa assistência e enfermeiras para ajudar. A gente devia ter vivido que nem as outras pessoas. Você deveria...” Ela se calou e abanou as mãos, indefesa. “Você deveria ter amigos homens”, disse por fim, e então caiu na risada porque soava engraçado até mesmo para ela. (Jackson, 1962, p. 109)

Essa reflexão por parte de Constance sinaliza uma possível transformação nas dinâmicas familiares e nas perspectivas de futuro para as irmãs Blackwood, uma verdadeira ameaça para Merricat.

Temendo que Charles continue a ganhar influência sobre a casa e a família, Merricat decide retaliar de forma drástica, “alterando” o quarto de seu pai. Esse ato de destruição é motivado por sua determinação em expulsar Charles do ambiente que ele começou a tomar para si. O primeiro passo de Merricat é interromper o relógio de ouro de seu pai, que Charles havia ligado. Merricat prossegue com seu plano de eliminar a presença indesejada ao retirar todos os livros da escrivaninha e as cobertas da cama, colocar seus “vidros e metais e

madeiras e galhos e folhas nos espaços vazios” (Jackson, 1962, p.117), derramar um jarro de água na cama e arrancar as cortinas das janelas. Assim, Merricat pretendia que Charles olhasse “para fora e [visse] a rampa que ia para longe e depois a estrada” (Jackson, 1962, p. 117). O objetivo é criar um ambiente estranho e hostil para ele, forçando-o a “admitir que essa não era a casa que tinha vindo visitar e assim teria de ir embora” (Jackson, 1962, p. 116), ou seja, Merricat acredita que, ao fazer isso, Charles não encontrará mais nada familiar na casa e será compelido a partir.

Zangado, Charles expressa sua frustração com a situação em relação a Julian e Merricat: “Eu já aguentei muito de vocês dois. Um de vocês emporcalhou o meu quarto e saiu por aí enterrando dinheiro e o outro nem lembra qual é o meu nome” (Jackson, 1962, p. 121). Esse descontentamento de Charles é agravado por seu desejo de assumir o controle da casa e da fortuna da família. Como ele não é reconhecido como autoridade, isso se torna uma fonte de frustração e, numa tentativa de exercer sua autoridade sobre a casa, ele clama: “Constance [...] essa situação é um horror. Quanto antes você sair dela, melhor” (Jackson, 1962, p. 122). Em contraste, Constance tenta acalmar a situação e assume a culpa pelo que está acontecendo. Ela expressa incerteza e uma nova maneira de pensar sobre a situação, acreditando que é responsável pelos problemas que a família enfrenta. Isso ecoa os pensamentos acerca da responsabilidade da dona de casa dos anos 50 (conforme seção 2.1), responsáveis por cuidar dos filhos e dos demais moradores da casa. Quanto mais tempo ela passa com Charles, mais Constance sente que falhou com Merricat e Julian, portanto se culpa. Charles continua pressionando e menciona que Merricat merece punição. Ele expressa sua insatisfação com a falta de punição para Merricat e parece acreditar que algo precisa ser feito em relação a ela:

“Não vou mexer nem um dedo até que alguma atitude seja tomada a respeito dessa menina.”

“A Merricat? Pra que tomar alguma atitude? Eu falei que vou limpar seu quarto.”

“Você não vai nem castigá-la?”

“Me castigar?” Eu estava ali de pé, tremendo contra o batente da porta. “Me castigar? Você está falando em me mandar para a cama sem jantar?” (Jackson, 1962, p. 125)

A sugestão de punição para Merricat é uma clara manifestação do desejo de Charles de exercer autoridade e poder sobre ela. Pouco depois, na mesa de jantar, ele tenta mais uma vez exercer sua autoridade também:

“Então quer dizer que você resolveu voltar, não é? E foi bem na hora mocinha: **sua irmã e eu** estamos tentando resolver como lhe ensinar uma lição.”

“Vai lavar o rosto, Merricat”, Constance pediu com delicadeza. “E pentear o cabelo; não **queremos** que você se sente à mesa desarrumada, e seu primo Charles já está zangado com você.”

Charles apontou o garfo para mim. “Melhor eu te dizer logo, Mary, que suas

artimanhas acabaram para sempre. **Sua irmã e eu decidimos** que já basta de esconderijos e destruições e mau humor.” (Jackson, 1962, p. 131, grifo nosso)

A forma com que Charles e Constance se direcionam a Merricat dá a entender que eles passaram a funcionar como uma instância só, se assemelhando aos pais que, juntos, decidem como irão punir sua criança.

O momento de tensão da narrativa é interrompido, no entanto, pelo início de um incêndio desencadeado de forma indireta por Merricat. Como um último ato de retaliação contra Charles, ela entra no quarto que o primo ocupa, e lá dentro ela observa um pires e o cachimbo que Charles havia trazido para a casa e que estavam sobre a mesa. Ela os arrasta para “a cesta de lixo e eles caíram suavemente em cima dos jornais que ele havia trazido para casa” (Jackson, 1962, p. 133). Ao empurrar deliberadamente o pires e o cachimbo para dentro de uma lixeira contendo jornais trazidos por Charles, Merricat cria as condições para o início do incêndio. O incêndio serve, portanto, como uma manifestação final de sua determinação em resistir à presença de Charles e proteger o espaço e a dinâmica familiar que ela valoriza.

3.2.4 Família Blackwood vs. o vilarejo

Como anteriormente mencionado na seção 3.2.1, a divisão entre a família Blackwood e o vilarejo estava profundamente entrelaçada com o status econômico da família. Devido à sua riqueza e posição social privilegiada, os Blackwood já estabeleciam uma divisão entre eles e os outros. A casa da família, deliberadamente isolada do vilarejo a pedido da esposa do patriarca, servia como uma representação concreta dessa superioridade socioeconômica, acentuando ainda mais a disparidade entre eles. No entanto, é importante notar que essa atitude de distanciamento não era unidirecional. Conforme afirma Merricat: “O povo do vilarejo não gostava do fato de que [a família] sempre [tinha] muito dinheiro para comprar o que [quisessem]” (Jackson, 1962, p. 15). Os habitantes do vilarejo também mantinham um profundo desdém pelos Blackwood, refletindo um sentimento mútuo de desconfiança e aversão que é acentuado após o assassinato da família.

Essa hostilidade recíproca alimentava a atmosfera de tensão que permeia a narrativa. Logo no primeiro capítulo, no café de Stella, Merricat encontra Jim Donell, um dos habitantes que Merricat podia “reconhecer e odiar individualmente”, pois, ele e sua esposa eram “ponderados em vez de odiar estupidamente e por hábito como os outros” (Jackson, 1962, p. 21). Essa afirmação sugere que a hostilidade geral aos Blackwood é tão intensa que a maioria dos moradores não se dá ao trabalho de questionar ou refletir sobre seus sentimentos.

Sua interação com Jim Donell evidencia o ressentimento dos habitantes do vilarejo em relação à família Blackwood. Em tom de sarcasmo e zombaria, Jim menciona que ouviu que as irmãs estão se mudando, que seria péssimo a cidade perder uma de suas "famílias tradicionais". No entanto, seu tom irônico sugere que essa suposta tristeza não é genuína. O ressentimento em relação a família é particularmente observado em seu diálogo com Joe Dunham, outro morador do vilarejo:

“Um vilarejo perde boa parte do seu estilo quando gente de tradição vai embora. Todo mundo ia achar”, ele disse devagar, “que não queriam eles por perto.”

“Tem razão”, disse Dunham, e riu.

“Do jeito que eles vivem nas suas belas propriedades antigas, com suas cercas e suas trilhas particulares e seus estilos de vida elegantes.” (Jackson, 1962, p. 23)

A descrição da maneira como os Blackwood vivem, com sua "propriedade privada", "caminho particular" e "modo elegante de viver", revela um sentimento de inveja e ressentimento em relação à família. A hostilidade dos moradores do vilarejo é exacerbada pela percepção acerca do isolamento e da superioridade dos Blackwood. A azucrinção só se encerra com a intervenção de Stella, que aconselha Merricat a se levantar e ir embora dizendo que só iria haver paz quando ela fosse embora. Jim Donell sugere sarcasticamente que eles estão dispostos a ajudá-la a fazer as malas para ir embora, indicando que preferem ver as irmãs Blackwood partirem do vilarejo.

O incêndio na casa dos Blackwood se torna um ponto de virada na narrativa e um exemplo claro do comportamento de manada, assunto discutido na seção 2.1.1. Muitos no vilarejo sentiram uma sensação de prazer e vingança ao ver a casa dos Blackwood queimar. Eles veem a casa em chamas como uma espécie de justiça divina, uma retribuição pelo que a família representa. Enquanto os bombeiros apagam o fogo, ouvem-se vozes no meio da multidão clamando para deixarem a casa queimar. Essa reação revela o nível de ódio e ressentimento acumulado ao longo dos anos em relação à família.

Jim Donell, como chefe de bombeiros, novamente exerce um papel central na relação entre os Blackwood e o vilarejo, simbolizando a hostilidade que sentem contra a família. Ele lidera os esforços para apagar o incêndio, mas sua atitude não é guiada pela preocupação com as vidas das irmãs Blackwood. Logo depois de apagar o fogo, ele é o primeiro a depredar a casa, lançando uma pedra em uma das janelas da sala de visitas. A partir desse ato, “Um muro de gargalhadas surgiu e cresceu atrás dele e então, primeiro os garotos nos degraus e depois os outros homens e por fim as mulheres e as crianças pequenas, se moveram como uma onda em direção à [...] casa” (Jackson, 1962, p. 150). Significa que ele também exerce uma liderança influente na multidão, que se junta a ele destruindo a casa.

O comportamento de manada é evidenciado por meio da unanimidade nas atitudes hostis, onde os indivíduos, encorajados pela dinâmica grupal, expressam um desejo coletivo de punição e destruição. As frases proferidas pelos moradores, como “Ponham elas de volta dentro da casa e recomecem o incêndio” (Jackson, 1962, p. 143)" demonstram uma convergência de intenções e sentimentos em direção às irmãs Blackwood, que individualmente não chegariam a esse ponto extremo. O ápice dessa cena sufocante só chega ao seu fim quando Jim Clarke anuncia a morte de Julian. Esse evento representa tanto uma interrupção na dinâmica de comportamento de manada, redirecionando a atenção e as emoções da multidão para uma nova circunstância, quanto o apaziguamento da ira dos habitantes que, no processo de destruição da casa, tem como vítima sacrificial a figura de Julian. O incêndio e a subsequente destruição da casa simboliza não apenas a quebra de superioridade dos Blackwood, mas também a desintegração do legado da família, de certa forma criando a oportunidade para que as irmãs vivessem de acordo com seus próprios termos, finalmente livres das amarras do passado e da hostilidade do vilarejo.

3.2.5 A vida na lua

Constance, que entra em pânico devido à invasão da casa, encontra apoio e liderança em Merricat, que a conduz a seu esconderijo seguro. Nesse refúgio, as irmãs enfrentam a verdade sobre os acontecimentos passados, com Merricat assumindo a responsabilidade pelos assassinatos, enquanto Constance assume no dia seguinte que tinha conhecimento disso. Esse reconhecimento mútuo estabelece uma parceria única entre elas, em que a lealdade e o entendimento mútuo substituem as dinâmicas familiares anteriores. Adicionalmente, Merricat finalmente consegue fazer com que Constance compartilhe de sua visão de mundo. Em um diálogo específico, logo após o incêndio Merricat afirma: “Finalmente estamos na lua”, Constance sorri e agradece a irmã por tê-la trazido até lá.

“Finalmente estamos na lua”, informei a ela, e ela sorriu.
 “Achei que tinha sonhado com aquilo tudo”, ela disse.
 “Aconteceu de verdade”, respondi. [...]
 “Fico contente de estar aqui”, ela disse. “Obrigada por ter me trazido.” (Jackson, 1962, p. 149)

Não se sabe exatamente se Constance está se referindo ao esconderijo ou à lua, mas essa passagem ilustra como ela passa a seguir a liderança de Merricat em direção a uma realidade alternativa, seja ela física ou psicológica, marcando uma mudança importante na dinâmica das personagens. Essa afirmação pode ser confirmada ainda pelo seguinte diálogo entre Constance e Merricat:

“O tio Julian morreu, e os outros”, ela concluiu. “Boa parte da nossa família se foi, Merricat; só restou a gente.”

“Jonas.”

“Jonas. Agora a gente vai se trancafiar mais do que nunca.”

“Mas hoje é o dia em que a Helen Clarke aparece para o chá.”

“Não”, ela respondeu. “De novo não. Não aqui.” (Jackson, 1962, p. 154)

Constance está disposta a se distanciar do que é esperado dela e a seguir o caminho sugerido por Merricat, que é caracterizado por um isolamento cada vez maior. Essa mudança na dinâmica das personagens é uma confirmação adicional da influência de Merricat sobre Constance e de como elas estão se afastando das convenções sociais e familiares.

A atitude da vila em relação a elas muda drasticamente. Passada a euforia, o medo de punição ou sentimento de culpa leva os habitantes do vilarejo a enviarem comida para as irmãs Blackwood, o que contribui para que elas vivam em isolamento:

“Espero que vocês consigam me ouvir”, ele disse. “Eu trouxe um frango. Minha esposa preparou, assou direitinho, e tem biscoito e torta. Espero que vocês consigam me ouvir.” [...]

“Espero mesmo que vocês consigam me ouvir, senhoritas Blackwood. Quebrei uma das cadeiras e sinto muito.” Ele bateu na porta de novo, bem suavemente. “Bom”, ele disse. “Vou deixar a cesta aqui na entrada. Espero que vocês tenham me ouvido. Adeus” (Jackson, 1962, p. 181)

Esse gesto simboliza a indireta aceitação da comunidade à nova ordem estabelecida por Constance e Merricat. A comida se torna um meio de expressar o desejo de reconciliação por parte da comunidade, ao mesmo tempo em que reconhecem a autoridade das irmãs sobre seu próprio espaço e vida.

Ao final da narrativa, as irmãs subvertem completamente as limitações atribuídas ao gênero delas. Embora permaneçam dentro do espaço doméstico, elas o fazem de uma maneira radical, redefinindo-o como seu próprio mundo autossuficiente, com suas próprias regras e lógica. Em meio a essa nova e diferente realidade, Constance e Merricat têm o seguinte diálogo:

“O que foi que eu fiz com a minha pequenina Merricat?”, ela disse. “Sem casa. Sem comida. E vestida com uma toalha de mesa; o que foi que *eu fiz*?”

“Constance”, eu disse, “eu te amo, Constance”.

“Vestida com toalha de mesa que nem uma boneca de pano.”

“Constance. Nós vamos ser muito felizes, Constance”.

“Ah, Merricat”, ela disse, me abraçando.

“Me escuta, Constance. Nós vamos ser muito felizes.” (Jackson, 1962, p. 179)

Esse ato de independência e autodeterminação, mesmo em meio a tantas adversidades, permite que elas vivam de acordo com seus próprios termos, alheias às expectativas e julgamentos externos, marcando uma reviravolta poderosa na história das irmãs Blackwood, que encontram a felicidade em sua própria e singular realidade.

3.3 AMBIGUIDADE DE MERRICAT

É notório que Merricat, a protagonista desta narrativa, não se enquadra no estereótipo convencional de uma heroína gótica, cujas ações seriam justificáveis. Pelo contrário, a personagem se destaca por apresentar uma experiência feminina que se revela ambígua e complexa, repleta de nuances e fatores multifacetados a serem levados em consideração. Rubenstein (1996) propôs a seguinte questão: "É Merricat Blackwood a fonte ou a vítima da malícia que ela sente ao seu redor?" (p. 320, tradução nossa³⁶). É a partir desse questionamento que buscamos lançar luz sobre a complexidade de Merricat, destacando como sua ambiguidade desafia as representações simplistas de heroínas e vilãs, e como a complexidade da personagem se relaciona com as questões de identidade de gênero, poder e percepção social, adicionando camadas significativas ao entendimento sobre a obra. Para tanto, iremos analisar questões atreladas à violência, à loucura e ao papel maniqueísta atribuído à figura da mulher e ao arquétipo dos anti-heróis.

Shirley Jackson apresenta aos leitores uma narrativa que se desenrola através da perspectiva de Merricat, uma personagem que, se alguém não tivesse acesso à suas reflexões internas, poderia ser percebida como uma jovem excêntrica, estranha ou tímida, incapaz de cometer atos tão graves como o assassinato de sua própria família. Descrita como uma adolescente de 18 anos (12 na época do crime), com cabelos desalinhados, que usa os sapatos de sua mãe e passa o tempo brincando com seu gato na floresta, sua aparência e comportamento não levantariam suspeitas. No entanto, quando o leitor acessa o monólogo interior da personagem, é confrontado com uma riqueza de pensamentos perturbadores e hostis, alguns dos quais de natureza gráfica, direcionados às pessoas que estão em seu caminho. A dicotomia na personagem de Merricat é marcada por uma dualidade entre sua aparência exterior e seus pensamentos internos, que revelam um aspecto sombrio e violento que pode surpreender qualquer pessoa que tenha acesso a eles.

A aparente inocência é contrastada por traços de caráter e um monólogo interno que indicam uma vontade inabalável de exercer controle sobre os outros. Ainda que sua perspectiva seja marcada por elementos infantis e pensamento mágico, ela também é envolta por uma hostilidade e violência em relação àqueles que se opõem a ela. Inclusive essa infantilidade se mistura com a violência em determinadas situações descritas na obra. Em uma delas, Merricat fica apreensiva ao perceber que era a terceira vez em um dia que a ideia de Constance sair de casa era mencionada. O assunto ressurgiu durante a visita de Helen Clarke e

³⁶ "[I]s Merricat Blackwood the source or the victim of the malice she feels around her?"

a sra. Wright, que tentam convencer a irmã mais velha a socializar, desencadeando a seguinte reação de Merricat:

Eu não conseguia respirar; estava amarrada com arame, e minha cabeça estava enorme e iria explodir; corri para a porta dos fundos e a abri para respirar. Queria correr; se pudesse correr até o fim do nosso terreno e voltar eu ficaria bem, mas Constance estava sozinha com elas na sala de visitas, eu tinha de voltar depressa. Tive que me contentar em quebrar o jarro de leite que esperava sobre a mesa; tinha sido de nossa mãe, e deixei os cacos no chão para que Constance os visse. (Jackson, 1962, p.41)

A infantilidade violenta de Merricat se manifesta em momentos de raiva e frustração, durante os quais ela recorre à destruição como uma válvula de escape. Como uma criança birrenta, ela quebra objetos, como o jarro de leite da mãe ou, em outra ocasião, um copo como forma de expressar seu descontentamento e conseguir que suas vontades sejam atendidas. Esses atos violentos não são meramente impulsivos, mas sim estratégicos para manipular os outros, como quando ela deixa os pedaços do jarro no chão para que Constance os veja.

Seus pensamentos vão muito além do que jogar louças no chão, sendo estes mais gráficos e sombrios. Como já mencionado na seção 3.1.2, na mesma visita de Helen Clarke, Merricat discretamente se divertia imaginando Helen Clarke “de maiô sobre um banco de neve” e com um “vestido de babados cor-de-rosa” sofrendo enroscada nos galhos de uma árvore (Jackson, 1962, p. 43). É com os outros moradores do vilarejo, no entanto, que observa-se uma maior intensidade nos seus pensamentos. Com descrições dolorosas, Merricat se vinga do mau tratamento que recebe dos vizinhos em sua mente. Ao ser atormentada por crianças no caminho de volta para casa, Merricat se “consola” ao imaginá-los “apodrecendo e se encolhendo de dor, urrando; [ela] os queria se contorcendo e chorando no chão à [sua] frente” (Jackson, 1962, p. 26). Revelando seu desejo vingativo em relação aos outros moradores do vilarejo que a desprezam, ela afirma que gostaria de “ver todos eles, até os Elbert e as crianças, deitadas ali, chorando de dor e agonizando” (Jackson, 1962, p. 17) e que ela “[n]unca sentia remorso quanto tinha pensamentos [sombrios]: só queria que se tornassem verdade” (Jackson, 1962, p. 17). Ainda que reconheça que essas fantasias são moralmente condenáveis, Merricat não sente remorso por tê-las. Isso sugere uma predisposição para o sadismo, uma vez que ela admite a Constance que não consegue se “segurar quando as pessoas têm medo; sempre [tem] vontade de botar mais medo ainda nelas” (Jackson, 1962, p. 55). Por outro lado, é importante lembrar que o vilarejo também nutre sentimentos de hostilidade para com a família Blackwood (já analisado aqui na seção 3.2.4), o que contribui para a complexidade do contexto em que as ações de Merricat ocorrem. Sua hostilidade,

embora intensa e perturbadora, não é unilateral, mas parte de uma teia de relações hostis que permeia a narrativa.

Sob outra perspectiva, conseguimos enxergar uma Merricat com uma forma de pensar fantasiosa, infantilizada. Merricat demonstra isso ao desejar “voltar para casa pelo céu em vez de cruzar o vilarejo” (Jackson, 1962, p.10). Refletindo seu desejo de escapar das interações sociais desconfortáveis e da hostilidade do vilarejo através de uma solução impossível, denotando um tom infantil à protagonista. Merricat também desenvolve estratégias para lidar com as idas ao vilarejo, se imaginando em um jogo infantil de tabuleiro “dividido em quadradinhos e cada jogador mexe as peças de acordo com os dados; sempre havia riscos, como ‘fique uma rodada sem jogar’, ‘volte quatro casas’ e ‘volte ao ponto de partida’, e ajudinhas, como ‘avance três casas’ e ‘jogue mais uma vez’” (Jackson, 1962, p. 12). Sendo a biblioteca seu ponto de partida e a pedra preta seu objetivo. Ao fazer essa brincadeira, ela adota uma estratégia peculiar de lidar com a ansiedade e o desconforto que o vilarejo lhe causa. Essa brincadeira acaba revelando um aspecto significativo de sua psicologia, pois ela utiliza o jogo como um meio de criar um espaço seguro e controlável em contraponto ao caos e à hostilidade que experimenta na realidade. Ressaltando ainda mais a complexidade da personagem e o contexto em que suas ações se desenrolam.

A obsessão de Merricat com a vida na lua é outro elemento de interesse na personagem. Ela cria um mundo de fantasia onde a lua se torna um refúgio, um lugar onde ela pode escapar da realidade e viver de acordo com suas próprias fantasias e desejos, como pode ser observado no trecho a seguir: “Na lua a gente tem tudo. Alface, e torta de abóbora e *Amanita phalloides*. Tem plantas com pelugem de gato e cavalo dançando com as asas. Todas as trancas são fortes e bem fechadas e não existe fantasma. Na lua o tio Julian ficaria bem e o sol brilharia todos os dias. [Constance] usaria pérolas da nossa mãe e cantaria, e o sol brilharia o tempo todo” (Jackson, 1962, p. 100). Em sua visão da casa na lua, Merricat imagina um ambiente completamente diferente do que ela experimenta em sua vida cotidiana. A linguagem que Merricat descreve ao falar sobre a lua é rica em imaginação. Ela menciona que na lua a língua falada é uma “suave, líquida e [cantada] à luz das estrelas” (Jackson, 1962, p. 26). Isso contrasta fortemente com sua experiência na terra (ou no mundo real), onde ela se sente alienada e hostilizada pelos moradores do vilarejo. A ideia de levar Constance para a lua em suas fantasias mostra seu desejo de compartilhar esse mundo de escape com sua irmã. Ela imagina um mundo lunar onde pode comer pétalas de rosa e não há perigos com o seu veneno. Essas fantasias revelam a profundidade de seu desejo por uma realidade alternativa, onde a sua felicidade e a segurança são garantidas.

Adicionalmente, a menção à prática de fazer oferendas de joias como gesto de gratidão também revela outra estratégia de enfrentamento da personagem envolvendo elementos supersticiosos e até mesmo rituais conotações relacionadas à bruxaria. Essas práticas mágicas podem ser interpretadas como mecanismos de defesa para lidar com sentimentos de alienação e a hostilidade enfrentados em seu ambiente social. A magia que é empregada por Merricat ao longo da narrativa é descrita como tendo uma finalidade de proteção. Um notável exemplo é quando Merricat realiza uma magia para afugentar Charles. Escolhendo a corrente de relógio do pai, ela descreve como estava planejando enterrá-la, mas que sentiu pena ao pensar em quanto tempo o objeto ficou guardado na gaveta do pai, e que assim acreditou que “ela havia conquistado um lugar alto, onde poderia brilhar ao sol, [...] [resolvendo] pregá-la à árvore da qual o livro caíra” (p. 102). O processo de personificação exemplificado pela simpatia de Merricat em relação ao relógio fornece uma janela para sua psicologia complexa e desafia a concepção simplista de uma figura puramente malévola. Ao personificar o objeto e demonstrar compaixão por ele, a protagonista revela uma faceta de sua natureza que é empática e, de certa forma, protetora de uma maneira não convencional.

Essa empatia contrasta com a hostilidade que ela frequentemente sente em relação aos habitantes do vilarejo e pessoas que invadem seu espaço. Isso implica que a personagem não se apresenta como uma figura totalmente malévola, uma vilã que está à espreita para prejudicar indivíduos inocentes. Pelo contrário, a sua “magia”, ao ser empregada para fins de proteção, sugere uma dimensão mais complexa de sua personalidade e intenções, desafiando a categorização dicotômica de heroína ou vilã. Pode-se aferir que a caracterização da personagem se alinha com o arquétipo anti-herói ao ocupar essa zona ambígua onde o leitor pode tanto admirar e discordar de suas ações ao mesmo tempo.

O conflito entre Merricat e Charles, aspecto tão importante para o enredo, também pode ilustrar esse argumento. A escalada dos acontecimentos reflete a crescente tensão entre os dois, mas principalmente como Merricat age ao se sentir ameaçada. A colocação do relógio na árvore, o cachecol no portão, a pedra enterrada no lugar da caixa de moedas e até mesmo a tentativa direta de pedir que Charles vá embora são indicadores das tentativas de Merricat de manter a harmonia frágil de sua vida. No entanto, a recusa de Charles em partir e suas palavras cruéis sobre Constance abandoná-la desencadeiam uma mudança drástica na dinâmica. Merricat, sentindo-se acuada e ameaçada, toma medidas para “alterar” o quarto em que Charles está hospedado, uma manifestação de seu desejo de proteger sua irmã e manter sua vida isolada intacta. Essas ações que foram gradativamente se escalando culminam indiretamente no incêndio, quando Merricat joga o cachimbo aceso de Charles no lixo,

levando a consequências trágicas. Assim, o desenrolar desses eventos demonstra como as ações de Merricat são impulsionadas por uma mistura complexa de motivos, incluindo a proteção de sua irmã, que por si só já é um ato ambíguo visto que, ao protegê-la ela estará evitando que um “charlatão” se case com Constance, mas ao mesmo tempo ela está fazendo isso por motivos totalmente egoístas, visando a preservação de seu mundo isolado.

Outro aspecto que complexifica o entendimento acerca da personagem é sua atitude após a tentativa de assassinato que resultou na incapacitação de Julian. Merricat se esforça para adotar uma postura mais amigável em relação a ele. Em um momento ilustrativo, ela traz uma nova folha do castanheiro e a coloca no parapeito da janela do tio, pensando em outras maneiras de ser mais gentil, Merricat pede que Constance faça “um bolinho macio” (Jackson, 1962, p. 108) para que seu tio coma no almoço. Essa atitude pode ser interpretada como um indício de remorso ou, pelo menos, um desejo de manter uma fachada de normalidade dentro da família. Esse comportamento sugere uma luta interna entre seus impulsos mais sombrios e o desejo de preservar algum grau de harmonia nas relações familiares remanescentes.

Após o incêndio, Merricat pondera sobre a possibilidade de que o fogo tenha destruído tudo e que, ao retornar no dia seguinte, irão descobrir que os últimos seis anos foram “queimados”, e que sua família a aguardava, “sentados em torno da mesa da sala de jantar esperando Constance lhes servir o jantar” (p.148). Merricat ainda imagina diferentes cenários, como viver na casa Rochester, no vilarejo, em um barco no rio ou em uma torre no topo de um morro. Ela até mesmo considera a possibilidade de que o incêndio tenha revertido seu curso e poupado sua casa, destruindo o vilarejo em vez disso. E até mesmo imagina que está dentro do jogo de tabuleiro. Essas reflexões revelam um anseio conflituoso, no qual Merricat está perdida em uma busca por um senso de controle sobre os eventos que moldaram suas vidas, variando entre desejar de volta a sua família, desejar o mal para o vilarejo e se imaginar em seu jogo.

Contudo, tudo isso se torna ainda mais chocante quando é levado em consideração que, seis anos antes do início da narrativa, Merricat cometeu um ato de extrema violência, resultando no assassinato de quase todos os membros de sua própria família. O que torna essa situação ainda mais desconcertante é o aparente motivo fútil por trás desse ato: ter sido mandada para a cama sem jantar.

Como já estabelecido na seção 3.2.1, Merricat era relegada a um papel insignificante dentro da hierarquia familiar. Porém, a narrativa não esclarece se ela sofria maus tratos por parte da família, visto que nenhuma evidência concreta é apresentada. No capítulo 3, quando Julian passa por sua consulta, ele pede para Constance lembrá-lo da canção que seu irmão

assobiava “sempre no tom errado” (Jackson, 1962, p. 66), quando Constance o faz, Merricat estremece. A reação da personagem pode sugerir algo mais profundo, porém não existem evidências adicionais que possam confirmar essa questão.

Quando Merricat foge com medo de ser castigada por Charles, ela vai para a casa de verão, onde recria a cena do fatídico dia. Ela posiciona mentalmente todos os membros da família ao redor da mesa e descreve a configuração, incluindo a si mesma entre Constance e o tio Julian no seu “lugar à mesa que [lhe] era de direito, que só cabia a [ela]” (Jackson, 1962, p. 127). A cena continua com diálogos imaginários em que os membros da família expressam amor e devoção a Merricat, prometendo protegê-la de punições e atendendo às suas necessidades. Perdendo-se cada vez mais em sua fantasia de ser adorada, Merricat imagina os pais dela dizendo: “Curvem-se todos diante de nossa adorada Mary Katherine” (Jackson, 1962, p. 127). Essa recriação reflete a idealização de Merricat de sua família e de sua vontade de ocupar um lugar central nela, destacando sua necessidade de controle e o desejo de ser amada e protegida por todos ao seu redor. Ademais, ela usa sua imaginação e idealiza que deixa de ser insignificante para eles, tornando-se o centro das atenções. Essa recriação também destaca a fragilidade de sua mente e a maneira como ela lida com o trauma do passado. Isso pode indicar uma fuga da realidade em que ela vive, marcada pela hostilidade do vilarejo e a presença ameaçadora de Charles, bem como a possível perda de Constance.

No capítulo 9, Merricat reflete sobre a morte de seu tio, Julian. Embora tenha demonstrado um aspecto controlador da família, ela agora expressa remorso por não ter sido mais gentil com ele. Ao mesmo passo, ela pensa: “[Julian] acreditara que eu estava morta, e agora era ele quem estava morto” (Jackson, 1962, p. 148). O que ressalta como Merricat sente que sua própria presença e atitudes têm o poder de influenciar a vida e a morte dos outros. Ela resgata sua fantasia ao pensar: “curvem-se diante de nossa adorada Mary Katherine [...] ou morrerão” (Jackson, 1962, p. 148). Novamente, é observável como Merricat oscila entre comportamentos contraditórios. Ela é tanto alguém capaz de remorso e preocupação quanto uma figura egoísta e controladora.

Ao final da narrativa, acompanha-se uma jornada em meio à perspectiva íntima de Merricat, que revela seus desejos e ambiguidades. Isso cria uma conexão empática com a personagem, envolvendo quem lê a história em sua experiência de mundo, tornando-a cativante. Merricat é uma personagem que evoca uma mistura de emoções. Pode-se afirmar que ela é uma figura ambígua, com traços de violência e comportamento perturbador, como evidenciado por seu envolvimento no assassinato de sua família. Isso, por si só, evoca uma “ideia de dor e terror”, como Burke descreve em seu conceito de Sublime (conceito discutido

na seção 2.2.1). A reflexão sobre a natureza de Merricat é facilitada ao passo que ela existe em um mundo fictício e não representa um perigo real para quem lê a narrativa, tornando-a uma fonte de fascínio. Assim, ela pode inspirar um senso de admiração e respeito, mesmo que também provoque medo e inquietação.

Ao mesmo tempo, Merricat também é uma figura cativante, pois sua voz narrativa é única e persuasiva, e o leitor é levado a enxergar o mundo através de sua perspectiva distorcida. Sua devoção a Constance e seu desejo de proteger seu isolamento, mesmo que de maneira extrema, podem inspirar simpatia e compaixão. Ela não é apenas uma assassina, mas também uma pessoa que criou um mundo de fantasia para se refugiar. Ao longo da narrativa, fica claro que ela não se encaixa nas convenções sociais e muitas vezes age de maneira que pode ser considerada estranha ou até mesmo ameaçadora. Sua personalidade misteriosa e seus comportamentos excêntricos a tornam uma personagem difícil de ser compreendida, se alinhando com a descrição feita por Borges (2022) sobre o arquétipo do anti-herói no subitem 2.3.2.

Assim como Lilith, Merricat é uma personagem que coloca seus interesses em primeiro lugar. Ela está disposta a fazer o que for necessário para proteger a sua bolha de vivência. Isso inclui ações drásticas, como o assassinato de sua família, que desafiam profundamente as normas morais e sociais estabelecidas. Merricat não se encaixa na moldura de personagens femininas puramente "boas" ou "más"; em vez disso, ela apresenta nuances morais e comportamentais que a tornam complexa e ambígua. A liberdade que Merricat busca é uma forma de autonomia e escape das restrições sociais que a sufocam e a ignoram. Consequentemente, desafiando ativamente as normas patriarcais e religiosas que moldam a sociedade ao seu redor. Sua busca por liberdade e sua disposição de agir de maneira ousada a tornam um exemplo marcante de anti-heroína e uma personagem desafiadora para a análise literária.

Em última análise, Merricat também desafia as normas convencionais de empatia e antipatia, criando uma experiência literária profundamente envolvente e provocadora. O leitor é levado a sentir uma sensação conflituosa ao se envolver com essa personagem fascinante, mesmo que moralmente ambígua. Essa transformação de Merricat ao longo da narrativa, de uma jovem aparentemente excêntrica para uma anti-heroína ambígua, oferece uma visão provocativa das complexidades da identidade feminina e do poder nas obras góticas. Ao desafiar as normas e expectativas tradicionais, Merricat se torna uma personagem envolvente e subversiva, deixando uma impressão duradoura no leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho abordou uma ampla gama de temas interconectados, que culminaram em uma análise aprofundada da representação da identidade feminina na obra *Sempre Vivemos no Castelo*, de Shirley Jackson, sob a perspectiva das convenções de gênero no contexto do gótico feminino. Durante a pesquisa, foram abordados elementos essenciais que lançam luz sobre a complexidade da identidade feminina nesse cenário literário. Tais quais os conceitos de gênero, patriarcado e poder que, quando interligados, formam uma complexa rede de domínio que influencia profundamente as experiências e expectativas das personagens femininas e masculinas na história, podendo limitar imensamente o primeiro grupo e favorecer o segundo. A prevalência dessas normas de gênero na sociedade é tal que a não conformidade com tais expectativas pode resultar em repercussões significativas, incluindo ostracismo, marginalização e discriminação, de maneira a tornar visível a rigidez e o impacto do sistema de gênero vigente. Por conseguinte, o estudo aprofunda-se na exploração do conceito de comportamento de manada, que, por sua vez, está intrinsecamente entrelaçado com os conceitos de poder e violência. Este fenômeno coletivo é capaz de subscrever, por vezes de maneira coercitiva, a individualidade, tornando-se um agente determinante na repressão de ações que desafiam as normas sociais. Esse aspecto do comportamento de manada torna evidente a tendência das multidões em adotar comportamentos extremos ou perturbadores, muitas vezes em detrimento da reflexão individual e da empatia, reforçando, assim, a fragilidade da racionalidade quando submetida à pressão das massas.

Em seguida, a pesquisa se debruçou sobre o universo literário gótico, explorando seus elementos estilísticos, incluindo mistério, suspense, exploração do subconsciente psicológico, horror e terror. Posteriormente, o enfoque ficou sobre o “Gótico Feminino”, um termo cunhado por Ellen Moers, que se refere ao trabalho das mulheres na literatura gótica e que é visto como politicamente subversivo, explorando a insatisfação das mulheres com as estruturas patriarcais e medos relacionados ao aprisionamento. Também foi averiguado que suas principais características são a focalização feminina, o ambiente doméstico como espaço narrativo opressivo, a protagonista feminina como retrato exemplar de feminilidade, e o homem como vilão transgressor. Cada um desses elementos contribui para a criação de narrativas que exploram as experiências e ansiedades das mulheres em uma sociedade dominada por valores masculinos.

Buscando tratar da ambiguidade de personagens na literatura, o trabalho também discorreu sobre violência, loucura e anti-heroísmo, conceitos que, quando relacionados à

representação da feminilidade em diferentes contextos literários e históricos, estão conectados diretamente com a categorização “mulher anjo” e “mulher monstro” analisada por Gilbert e Gubar (1979). Todos os conceitos estão interligados e dependentes de dicotomias que ditam que tudo se divide entre certo e errado, desejável e indesejável, bem e mal, e influenciam as experiências de personagens femininas literárias.

A partir dos conceitos previamente mencionados, o estudo identificou elementos-chave para análise, incluindo o papel fundamental do espaço doméstico como um local de proteção e autonomia. Este estudo também explorou como a protagonista da obra desafia as expectativas tradicionais ligadas às heroínas do gótico, empregando estratégias e táticas não convencionais, como rituais supersticiosos e manipulação, a fim de manter o seu domínio sobre a narrativa. Um dos resultados mais significativos desta pesquisa foi a demonstração de como a ambiguidade é uma característica essencial, especialmente nas personagens femininas, como Merricat. Essa ambiguidade é o resultado de uma interação complexa entre sua experiência pessoal, a percepção social de sua identidade de gênero e as dinâmicas de poder presentes na narrativa. Isso destaca a riqueza da representação da feminilidade no contexto do gótico literário e a maneira como desafia as tradicionais categorizações de bem e mal.

Ao explorar o universo literário do gótico feminino e a obra *Sempre Vivemos no Castelo*, este trabalho revela a profundidade das representações da feminilidade e a ambiguidade forjadas por múltiplos fatores que permeiam personagens como Merricat, desafiando as categorizações convencionais de bem e mal. Assim, dentro das paredes opressivas de seu castelo, Merricat não apenas enfrenta a sociedade, mas também desafia as próprias normas literárias, destacando a riqueza da representação da feminilidade no gótico literário. Nesse contexto, a personagem não se encaixa simplesmente em rótulos de anjo ou monstro, mas incorpora a ambiguidade que espelha as complexidades da realidade feminina. Portanto, este estudo demonstra que, na busca por compreender a identidade feminina e as normas de gênero no gótico feminino, a ambiguidade de suas personagens desempenha um papel fundamental, tornando a narrativa mais rica e desafiadora, assim como a vida das mulheres que essas histórias representam.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, S. S. M.; ASSIS, V. A. De; CERQUEIRA, Í. B. De. Revisão Narrativa sobre Schadenfreude: O Prazer Malicioso e as Relações Intergrupais. **Revista Subjetividades**, 20 maio. 2020. v. 20, n. Esp1. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S2359-07692020000400007&script=sci_arttext>. Acesso em: 11 ago. 2023.
- BERGER, E. *et al.* **ATENÇÃO A HOMENS E MULHERES EM SITUAÇÃO DE VIOLÊNCIA POR PARCEIROS ÍNTIMOS VIOLÊNCIA: DEFINIÇÕES E TIPOLOGIAS**. [S.l.]: [s.n.], 2014.
- BORGES, A. C. F. **Será que foram felizes para sempre? A análise da anti-heroína em Cruella**. UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS: [s.n.], 2022. Trabalho de Conclusão de Curso. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/971/o/1_anacecilia-compactado.pdf>. Acesso em: 19 set. 2023.
- BUTLER, J. **Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity**. Nova York e Londres: Routledge, 1999.
- CAREY, B. Making Sense of the “Mob” Mentality. **The New York Times**, [S.l.], 12 jan. 2021. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2021/01/12/science/crowds-mob-psychology.html>>. Acesso em: 20 ago. 2023.
- CARPENTER, L. The Establishment and Preservation of Female Power in Shirley Jackson’s “We Have Always Lived in the Castle”. **Frontiers: A Journal of Women Studies**, 1984. v. 8, n. 1, p. 32–38. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3346088?seq=1>>. Acesso em: 29 jun. 2023.
- CARRASCO, B. O que é Loucura? **ex-isto**, 22 jul. 2020. Disponível em: <<https://www.ex-isto.com/2020/07/o-que-e-loucura.html#:~:text=A%20loucura%20pode%20ser%20entendida>>. Acesso em: 30 ago. 2023.
- CASTLE, Terry. The Gothic Novel. **The Cambridge History of English Literature, 1660-1780**, p. 673-706, 2005.
- FERREIRINHA, I. M. N.; RAITZ, T. R. As relações de poder em Michel Foucault: reflexões teóricas. **Revista de Administração Pública**, abr. 2010. v. 44, n. 2, p. 367–383. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rap/a/r3mTrDmrWdBYKZC8CnwDDtq/?lang=pt#>>. Acesso em: 14 ago. 2023.
- FRANKLIN, R. **Shirley Jackson: A Rather Haunted Life**. [S.l.]: Liveright Publishing Corporation, 2016.
- FREITAS, S. L. F. De. **Aspectos da Modernidade na Ficção Gótica e suas Manifestações na Ficção Luso-Brasileira**. Universidade Federal do Paraná: [s.n.], 2021. Tese de Doutorado. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/1884/71519>>. Acesso em: 2 ago. 2023.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic : the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. New Haven ; London: Yale University Press, 1979.

GLATCH, S. Anti-Hero Characters: Writing the Unheroic Protagonist. **Writers.com**, 30 ago. 2022. Disponível em:
<[https://writers.com/anti-hero-characters#:~:text=The%20anti-hero%20\(or%20antihero](https://writers.com/anti-hero-characters#:~:text=The%20anti-hero%20(or%20antihero)>. Acesso em: 14 set. 2023.

GOBI, K. C. **La Casa de Papel : a narrativa e a jornada do(s) anti-herói(s)**. UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL: [s.n.], 2020. Disponível em:
<<https://repositorio.ucs.br/11338/6534>>. Acesso em: 16 set. 2023.

JACKSON, S. **We have always lived in a castle**. New York: Penguin Group, 1990.

_____. **Sempre vivemos no castelo**. Trad. de Débora Landsberg. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2017.

KADIROĞLU, M. A Genealogy of Antihero. **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, 1 jan. 2012. v. 52, n. 2, p. 1–18. Disponível em:
<https://dergipark.org.tr/en/pub/dtcfdergisi/issue/66784/1044382#article_cite>. Acesso em: 16 set. 2023.

LOPES, C. Le Bon, Freud e Bolsonaro, por Chico Lopes. **GGN**, 23 jan. 2023. Disponível em:
<<https://jornalggcn.com.br/artigos/le-bon-freud-e-bolsonaro-por-chico-lopes/>>. Acesso em: 25 ago. 2023.

LUNA, S.; FREIRE, J. L. Representações da violência na dramaturgia trágica e suas parodizações no drama pós-moderno de autoria feminina: o teatro de Paula Vogel contra o “Percepticídio”. In: PINHEIRO, V. R.; ROCA, P.; SANTOS, L. A. (Org.). **O fluir dos intervalos: reflexões sobre literatura e sociedade no mundo contemporâneo**. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020, p. 12–30.

MILLETT, K. **Sexual politics**. Urbana (Ill.): University Of Illinois Press, 2000.

NERYS, J. A. De M. **Construção de gênero, formação feminina e loucura em Jane Eyre: uma leitura feminista**. [S.l.]: [s.n.], 2018. Disponível em:
<<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/12434>>. Acesso em: 8 ago. 2023.

PEREIRA, L. **A influência da psicologia das massas nos movimentos pela redemocratização do Brasil na década de 1980**. [S.l.]: [s.n.], 2020. Disponível em:
<<http://bdex.eb.mil.br/jspui/handle/123456789/7868>>. Acesso em: 26 ago. 2023.

POLYZOGOPOULOU, A. British Gothic Literature 101: Emergence of the Elusive Antihero as Social Critique. **Arcadia**, 19 mar. 2023. Disponível em:
<<https://www.byarcadia.org/post/british-gothic-literature-101-the-anti-hero#:~:text=In%20Gothic%20literature%2C%20the%20antihero>>. Acesso em: 13 set. 2023.

RUBENSTEIN, R. House Mothers and Haunted Daughters: Shirley Jackson and Female Gothic. **Tulsa Studies in Women’s Literature**, 1996. v. 15, n. 2, p. 309–331. Disponível em:
<<https://www.jstor.org/stable/464139?origin=JSTOR-pdf>>. Acesso em: 19 jun. 2023.

SANTOS, A. P. A. Dos. **A tradição feminina do Gótico: uma descrição de formas e temas nas literaturas brasileira e de língua inglesa**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2022. Tese de Doutorado. Disponível em: <<https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/18273>>. Acesso em: 3 ago. 2023.

SANTOS, S. **A construção do anti-herói na literatura contemporânea: um estudo sobre Hosana na Sarjeta, de Marcelo Mirisola**. Universidade Federal de Campina Grande: Universidade Federal de Campina Grande, 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (monografia). Disponível em: <<http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/28647>>. Acesso em: 19 set. 2023.

SCHNEIDER, L. Kate Millet, Sexual Politics e os diálogos entre diferentes paradigmas e ondas feministas. **Signo**, 1 set. 2020. v. 45, n. 84, p. 2–11. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/15579>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

WALLACE, D.; SMITH, A. Introduction: Defining the Female Gothic. In: WALLACE, D.; SMITH, A. (Org.). **The Female Gothic**. London: Palgrave Macmillan, 2009, p. 1–12.

ZOË HELLER. The Haunted Mind of Shirley Jackson. **The New Yorker**, 10 out. 2016. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/the-haunted-mind-of-shirley-jackson>>. Acesso em: 5 jul. 2023.