

10

**O MEDO COMO CONSTRUTO EM
A ASSOMBRAÇÃO DA CASA DA COLINA,
DE SHIRLEY JACKSON**

Shirley de Souza Gomes Carreira

*Recebido em 28 set 2022.**Aprovado em 26 jan 2023.***Shirley de Souza Gomes Carreira**

Doutora em Ciência da Literatura, Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000).

Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Líder do Grupo de Pesquisa Poéticas da Diversidade- UERJ, membro do Grupo de Pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica; pesquisador do grupo de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura; membro do Grupo de Trabalho ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional. Procientista UERJ/ FAPERJ e Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7147623689731561>.

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-8787-8283>.

E-mail: shirleysgcarr@gmail.com.

Resumo: O artigo visa à análise do romance *A assombração da casa da colina*, de Shirley Jackson (1983) sob o ponto de vista da construção do medo na narrativa. Partindo dos pressupostos teóricos de Anne Radcliffe, Noël Carroll, Stephen King e Roger Caillois, dentre outros, focaliza não apenas a construção da sensação de terror, mas também

o horror e a repulsa, demonstrando que esses três níveis presentes em narrativas de horror podem coexistir em uma só obra.

Palavras-chave: Medo. Terror. Horror. Repulsa. Shirley Jackson.

Abstract: The article aims to analyze the novel *The Haunting of Hill House*, by Shirley Jackson (1983) from the point of view of the construction of fear in the narrative. Based on the theoretical assumptions of Anne Radcliffe, Noël Carroll, Stephen King and Roger Caillois, among others, it focuses not only on the construction of the sensation of terror, but also on horror and repulsion, demonstrating that these three levels present in horror narratives can coexist in one work.

Keywords: Fear. Terror. Horror. Revulsion. Shirley Jackson.

INTRODUÇÃO

A primeira distinção entre o terror e o horror foi feita pela autora de ficção gótica Anne Radcliffe (RADCLIFFE, 1826, p. 149), quando ela associou o terror a um estado de ansiedade e de medo e o horror ao resultado da concretização de eventos que produzissem um choque no leitor. Carecendo de um aprofundamento, essa distinção foi objeto de reflexões posteriores, como as de Noël Carroll (2004), que atribui ao terror o termo *art-dread* (CAROLL, 2004, p. 42). Para Carroll, o evento insólito causa uma sensação de desconforto e temor, uma ansiedade momentânea e uma sensação premonitória. Sua construção tende a, retoricamente, levar o leitor à ideia de que há forças inexplicáveis que governam o universo. Diversamente, a presença concreta de um elemento

insólito causaria um sentimento de repugnância que caracterizaria o horror. Carroll também afirma que o terror e o horror podem coexistir em uma mesma obra.

Em *Dança macabra*, o ficcionista Stephen King (1981) argumenta que as narrativas de horror funcionam em três níveis de refinamento, que dependem do tanto que os elementos utilizados para produzir o medo se revelam. Essa distinção corresponde aos três possíveis efeitos a serem produzidos no leitor: “Terror”, “Horror” e “Revulsion”. Considerando que cada leitor possui uma espécie de gatilho, que King denomina “phobic pressure points”, caberia ao ficcionista acionar devidamente essas fobias, bem como fazê-los aceitar o pacto ficcional, que implica o que S.T. Coleridge denominou “suspensão voluntária da descrença”.

King considera que o terror é a emoção causada ao se imaginar algo devido ao medo daquilo que é apenas sugerido pela narrativa (KING, 1983, p. 21-2). O choque sentido mediante a contemplação daquilo que se teme é o que provoca o horror. Por fim, a repulsa é o nível mais explícito de resposta diante de algo que causa mal-estar físico ou indignação moral (KING, 1983, p. 23).

R. Caillois (apud DELUMEAU, 2009), por sua vez, argumenta que, ao contrário do medo sentido pelas espécies animais, que só temem ser devoradas, o medo dos seres humanos é múltiplo e pode ser reformulado indefinidamente pela nossa própria imaginação. Entretanto, todas as possíveis manifestações do medo decorrem em última instância da consciência da mortalidade. Dado o mistério que envolve a morte – com a crença ou não em uma vida além dela –, pode-se dizer que o medo é construído exatamente

em um espaço intervalar entre a crença religiosa e o conhecimento científico. No entanto, se esse medo surge de tal modo que não represente um risco efetivo ao indivíduo, ele atinge o nível do prazer estético, o que explica a legião de aficionados às histórias de suspense, terror e horror.

Partimos dessas breves considerações para analisar as estratégias de construção do medo em *A assombração da casa da colina*, de Shirley Jackson, quinto romance da autora que é reconhecidamente um dos expoentes do gênero.

O TROPO DA CASA MAL-ASSOMBRADA

Em “The haunted house”, Stephen Mariconda (2007, p. 268) afirma que a casa mal-assombrada prototípica do gênero de horror pode ser definida como um local habitado e visitado regularmente por um fantasma ou outro ser supostamente sobrenatural. Sua presença na literatura pode ser detectada já na antiguidade clássica, conforme comprova Sylvia Ann Grider (2007) em *Haunting Experiences: Ghosts in Contemporary Folklore*, quando reproduz uma passagem de uma carta de Plínio, o jovem, além de mencionar textos de Plauto e Luciano.

De fato, os espaços assombrados ganharam vulto com a literatura gótica, que floresceu nos séculos XVIII e início do século XIX, e passaram a ser castelos e mansões, como naquela que é considerada a primeira obra de ficção gótica, *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole (1784). Ainda, segundo Grider (2007), a ausência de castelos e *chateaus* em solo americano foi responsável por conferir aos espaços assombrados da ficção estadunidense uma constituição diferenciada:

Sem castelos em ruínas na paisagem, a imaginação literária americana, ao invés disso centrou-se nas mansões vitorianas e do Segundo Império que eram populares com ricos aristocratas em todo o país durante a Idade Dourada do século dezenove. Como essas eram as moradias dos super-ricos, a maioria dos americanos nunca pôs os pés dentro dessas mansões, o que dava aos prédios uma espécie de sobrenaturalidade, anonimato e mistério análogos aos dos castelos europeus em ruínas. (GRIDER, 2007, p. 146)¹

O cenário gótico passou a ter, assim, uma cor local, predominante em obras do porte de *A queda da casa de Usher*, de Edgar Allan Poe, publicado em 1839, e *O papel de parede amarelo*, de Charlotte Perkins Gilman, de 1892. Em seu romance, *A assombração da casa da colina*, publicado pela primeira vez em 1959, Shirley Jackson revive o tipo de cenário e de atmosfera explorados por seus antecessores estadunidenses.

O MEDO COMO CONSTRUTO EM A ASSOMBRAÇÃO DA CASA DA COLINA

Em *A assombração da casa da colina*, o antropólogo e parapsicólogo Dr. John Montague, decidido a legitimar o campo de investigação da parapsicologia, convida um grupo de pessoas consideradas sensíveis a passar parte do verão na Casa da Colina, uma mansão no nordeste dos Estados Unidos que tem a reputação de ser assombrada. A seleção é feita após uma busca criteriosa, como mostra a passagem a seguir:

1 No original: Lacking ruined castles on the landscape, the American literary imagination instead focused on the dowager Victorian and Second Empire mansions that were popular with wealthy aristocrats throughout the country during the Gilded Age of the nineteenth century. Since these were the dwellings of the super-rich, most Americans never set foot inside these mansions, which gave the buildings a sort of otherworldliness, anonymity, and mystery analogous to that of ruined European castles.

Como se julgava uma pessoa cuidadosa e conscienciosa, gastou muito tempo procurando seus assistentes. Vasculhou os arquivos de sociedades psíquicas e de jornais sensacionais antigos, e relatórios de parapsicólogos, e compilou uma lista de nomes de pessoas que, de uma maneira ou de outra, em alguma ocasião, não importa quão sumária ou dubiamente, haviam sido envolvidas em eventos anormais. (JACKSON, 1983, p. 6)

Apenas duas das doze pessoas contatadas aceitam o convite: Eleanor Vance, que quando era criança havia sido vítima de um *poltergeist*, e Theodora, uma vidente boêmia, com dom de clarividência, que vive com uma colega de quarto em uma grande cidade. A última pessoa a juntar-se às duas jovens é Luke Sanderson, um jovem libertino, mentiroso e ladrão, porém futuro herdeiro da mansão, que é designado para acompanhar a experiência e supervisionar os demais, haja vista os problemas apresentados pelos inquilinos anteriores.

Eleanor passara a maior parte dos seus trinta e dois anos cuidando da mãe inválida, que falecera recentemente. Após a morte da mãe fora viver com a irmã, Carrie, e o cunhado, com quem tem um relacionamento complicado. Ao receber o convite, Eleanor se sente animada com a oportunidade de escapar do cotidiano. Para isso, acaba levando o automóvel, cuja posse dividia com a irmã, a revelia desta.

O parágrafo que inicia o conto é considerado por alguns críticos e autores — Stephen King inclusive — um dos mais perfeitos da literatura de horror:

NENHUM ORGANISMO vivo pode existir com sanidade por longo tempo em condições

de realidade absoluta; até as cotovias e os gafanhotos, pelo que alguns dizem, sonham. A Casa da Colina nada sã, erguia-se solitária em frente de suas colinas, agasalhando a escuridão em suas entranhas; existia há oitenta anos e provavelmente existiria por mais outros oitenta. Por dentro, as paredes continuavam eretas, os tijolos aderiam precisamente a seus vizinhos, os soalhos eram firmes e as portas se mantinham sensatamente fechadas; o silêncio cobria solidamente a madeira e a pedra da Casa da Colina, e o que por lá andasse, andava sozinho. (JACKSON, 1983, p. 5)

Ao reportar-se a casa como “nada sã”, o narrador aponta para dois importantes aspectos: o primeiro confere a casa o estatuto de um “organismo vivo”, dotado de vontade e poder para afetar os que nela residem; o segundo focaliza a faculdade de induzir ao devaneio, ao irreal, que pode levar à insanidade.

A princípio, a experiência paranormal de Eleanor parece evidenciar sua capacidade de comunicação com o sobrenatural, pois

quando tinha doze anos e a irmã dezoito, e seu pai falecera há menos de um mês, pedras em profusão haviam caído sobre sua casa, sem qualquer aviso ou indicação de razão ou objetivo, despencando-se dos tecos rolando ruidosamente pelas paredes, quebrando janelas e batendo loucamente no telhado. As pedras continuaram intermitentemente por três dias, durante os quais Eleanor e a irmã ficaram menos nervosas com as pedras do que com os vizinhos e curiosos que se agrupavam todos os dias do lado de fora da porta de entrada, e com a mãe, que insistia histericamente que tudo isso era culpa das pessoas maliciosas e cruéis do quarteirão todo que a detestaram desde que se mudara para lá. Após três dias, Eleanor e a irmã foram mandadas

para a casa de uma amiga e as pedras pararam e nunca mais voltaram, embora Eleanor e a irmã e a mãe voltassem a residir na casa e a rixa com toda a vizinhança nunca tivesse terminado. (JACKSON, 1983, p. 8)

Sua tendência aos devaneios revela-se já no trajeto, quando, ao passar por um casarão com dois leões esculpidos na entrada, põe-se a imaginar sua vida ali: “O tempo está começando nesta manhã de junho, disse a si mesma, mas é um tempo estranhamente novo e diferente; nesses poucos segundos vivi uma vida inteira em uma casa com dois leões em frente” (JACKSON, 1983, p. 18).

A casa da colina, com seu portão alto, sinistro e pesado, faz com que a personagem se pergunte mais de uma vez por que está ali. Na passagem a seguir, quando o caseiro pergunta o que ela sabe sobre o lugar, ela chega a conjecturar consigo mesma que talvez devesse ir embora: “— Será que sabe onde está se metendo, vindo aqui? Será que disseram alguma coisa de onde veio? Ouviu falar alguma coisa dessa casa?” (JACKSON, 1983, p. 28). Porém, nem mesmo a péssima recepção a demove da ideia de permanecer na casa.

É possível, entretanto, perceber a estratégia narrativa da autora no sentido de despertar no leitor a sensação de terror. A cada pergunta do caseiro, a cada menção às características da casa, uma tensão vai sendo construída paulatinamente:

— Não vai gostar daqui — disse. — Vai-se arrepender de ter vindo.
— Saia do meu caminho — ela respondeu. — Já me atrasou demais.
— Acha que ia conseguir outra pessoa para abrir esse portão? Acha que alguém ia ficar por aqui a

não ser eu e minha mulher? Acha que está tudo como a gente quer, desde que a gente fique aqui e arrume a casa e abra o portão para todos vocês que vêm da cidade e acham que sabem tudo? (JACKSON, 1983, p. 29)

A primeira imagem que Eleanor tem da casa reforça a impressão causada pelo caseiro: “A casa era vil. Estremeceu e pensou, as palavras fluindo livremente no silêncio de sua mente estarecida, a Casa da Colina é vil e infame, é doentia; saia daqui imediatamente” (JACKSON, 1983, p. 31). Estabelece-se aqui uma clara conexão com o primeiro parágrafo do romance, ao qual o início da segunda parte não fica em nada a dever:

NENHUM OLHO humano pode isolar a coincidência infeliz de linhas e locais que sugerem malignidade na fachada de uma casa, e no entanto alguma justaposição demente, algum ângulo defeituoso, algum encontro fortuito de telhado e céu transformavam a Casa da Colina em um lugar de desespero, mais amedrontadora porque a fachada da Casa da Colina parecia estar acordada, vigiando pelas janelas vazias e erguendo com sarcasmo a sobrelanceira de uma cornija [...] Era uma casa sem bondade, que nunca deveria ser habitada, que não servia para seres humanos nem para amor ou para esperança. O exorcismo não pode alterar o semblante de uma casa; a Casa da Colina ficaria assim como estava até ser destruída. Eu deveria. (JACKSON, 1983, p. 32)

Há, nessa passagem do texto, uma animização proposital da casa, que a torna o principal personagem da história. O leitor é levado a compartilhar a tensão da personagem quando esta escuta uma voz interior compelindo-a a partir. No interior da casa

a recepção não é diferente, pois a Sra. Dudley, esposa do caseiro, recebe a visitante com desconfiança e a cara emburrada.

A Sra. Dudley fala de um modo quase mecânico, sem prestar atenção ao seu interlocutor e, ao longo da narrativa, fica evidente o modo repetitivo com que se comunica com os hóspedes:

— Sirvo o jantar no bufê da sala às seis em ponto. Cada um se serve. Tiro a mesa de manhã. O café é às nove. Isso é que foi combinado. Não posso fazer muita coisa nos quartos, porque é impossível arranjar alguém para me ajudar. Não sirvo ninguém. O que foi combinado é que não sirvo ninguém. — Não fico depois de servir o jantar — continuou a Sra. Dudley. — Não depois de escurecer. Vou embora antes de escurecer. (JACKSON, 1983, p. 36-37)

A insistência do casal Dudley em afirmar que não permanece na casa depois de escurecer é suficiente para criar tanto no leitor como na personagem a expectativa de uma manifestação sobrenatural ao anoitecer. A chegada de outros hóspedes, no entanto, ameniza a tensão da personagem. A simples presença de outras pessoas além dos caseiros causa uma sensação de alívio em Eleanor.

Theodora, a outra hóspede, é dotada de habilidades especiais, pois é capaz de saber o que alguém, em outro cômodo, tem nas mãos. Essa fora a razão de ser selecionada para a experiência. A chegada da jovem, embora entremeada pelas informações repetitivas da Sra. Dudley, confere à casa uma certa vivacidade. O grupo se completa com Luke e o Dr. Montague.

A disposição labiríntica dos cômodos é logo percebida por todos e desvendada por Montague, que estudara previamente

a planta da casa. Reforçada pela escuridão sempre presente, ela é responsável em parte pela atmosfera lúgubre do lugar. Assim como nas obras góticas tradicionais, a espacialidade, os objetos e o mobiliário são fatores cruciais na construção do medo, conforme sinaliza Devendra Varma (1987). Além da imponência da casa decadente, cercada de colinas, seus corredores sombrios, a escada em espiral da biblioteca e os móveis antigos são fatores essenciais à produção de um efeito sobrenatural. Convém, entretanto, lembrar que, segundo Fred Botting (1996), os mesmos fatores que estimulam sensações de terror proporcionam, também, deslumbramento, fascínio e certa sensação de poder. Esse movimento de atração e rejeição permeia o romance de Jackson.

A princípio, os quatro personagens parecem não dar muito crédito às palavras agourentas da Sra. Dudley. Luke, por exemplo, faz piada com o fato de que ela lhe dissera que esperava encontrá-lo vivo pela manhã. Entretanto, quando Theodora pergunta a Montague qual é a razão de estarem ali, este responde que é melhor falar sobre isso à luz do dia, pois talvez desejassem ir embora, o que poderia acarretar algum acontecimento trágico:

A Casa da Colina tem reputação de insistir em hospitalidade; parece que não gosta de perder seus convidados. A última pessoa que tentou deixar a Casa da Colina no escuro — foi há dezoito anos atrás, garanto — foi morta na curva da estrada, quando seu cavalo disparou e a imprensou contra aquela árvore grande. (JACKSON, 1983, p. 60)

A resposta tem um tom premonitório e constitui mais um elemento na construção do medo. Na realidade, o Dr. Montague

não tinha intenção de contar absolutamente nada sobre a casa, de modo que os convidados pudessem registrar livremente suas percepções e, a partir delas, ele esperava escrever um tratado que lhe proporcionasse respeitabilidade no meio acadêmico. Entretanto, é forçado a narrar o que sabe sobre a casa, conforme mostra a passagem a seguir:

— Devem estar lembrados — começou o doutor — de casas descritas no Levítico como sendo ‘leprosas’, tsaraas, ou seja, a frase de Homero referente ao inferno; aidao domos, a casa dos mortos; não é preciso lembrar-lhes, creio, que o conceito de certas casas como sendo proibidas ou impuras... talvez sagradas... existe desde o início da humanidade. Indiscutivelmente, há lugares que inevitavelmente incorporam uma atmosfera de santidade e bondade; portanto não é tão absurdo dizer que há certas casas que nascem más. A Casa da Colina, seja por que for, tem sido inabitável há mais de vinte anos. Como era antes disso, se sua personalidade foi moldada por pessoas que moraram aqui, ou o que essas pessoas fizeram, ou se era maligna desde o início, são perguntas que não posso responder. Naturalmente espero que todos nós saibamos muito mais sobre a Casa da Colina antes de irmos embora daqui. Ninguém sabe mesmo por que algumas casas são chamadas de mal-assombradas [...] — A primeira vez que ouvi falar na Casa da Colina foi há um ano, por um ex-inquilino. Começou por me dizer que saíra da Casa da Colina porque a família não queria morar tão longe da cidade e acabou confessando que em sua opinião a casa devia ser queimada e o terreno coberto de sal. Soube de outras pessoas que haviam alugado a Casa da Colina e descobri que nenhuma delas havia ficado mais que uns poucos dias [...]

Em outras palavras, todos os inquilinos que deixaram a Casa da Colina apressadamente fizeram um esforço para dar uma razão racional por terem ido, no entanto todos eles se foram [...] Sem exceção, todas as pessoas que passaram algum tempo nesta casa aconselharam-me veementemente a ficar o mais longe possível daqui. (JACKSON, 1983, p. 64)

Tal narrativa por si só é suficiente para ensejar o medo, e culmina com a informação de que a última proprietária a viver na casa cometera suicídio, atirando-se da torre cujo acesso é pela biblioteca. Apesar disso, quando o doutor pergunta aos demais se estão dispostos a continuar a experiência, todos concordam.

Ao buscar um tabuleiro para jogar xadrez, Montague retorna visivelmente abalado e sentencia: “Ela espreira — acrescentou de repente. — A casa vigia todos os nossos movimentos. — E logo em seguida: — Minha imaginação, é claro” (JACKSON, 1983, p. 76). Há que recordar que, em *O horror sobrenatural na literatura*, Howard P. Lovecraft afirma que, na construção do medo, “o mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação” (LOVECRAFT, 1978, p. 5).

A percepção dos personagens parece ser exacerbada e as sensações levadas ao limite. Ao explorar a casa no segundo dia, os hóspedes deparam com a biblioteca instalada em uma sala circular com uma escada em caracol. Todos entram no recinto, exceto Eleanor, que sente um aroma imperceptível aos demais e se nega a acompanhá-los. Montague percebe de imediato que o aroma é uma manifestação extrassensorial. Cuidadosamente, ele

explica aos convidados o porquê de ser tão difícil de encontrar os cômodos corretos na casa:

Não acharam que é difícil *demais* achar o caminho dentro dessa casa? Uma casa normal não poderia deixar nós quatro tão confusos por tanto tempo, no entanto continuamos a escolher as portas erradas, a sala que queremos foge de nós. Até eu estou tendo problemas. — Suspirou e abanou a cabeça. — Acho — continuou — que o velho Hugh Crain esperava que algum dia a Casa da Colina ficasse famosa e fosse exibida, como a Casa Winchester na Califórnia e muitas das casas octogonais; ele mesmo projetou a Casa da Colina, lembrem-se, e como já disse antes, era um homem muito estranho. Todos os ângulos — o doutor fez um gesto em direção à porta de entrada — todos os ângulos são ligeiramente errados [...] as portas estão todas um pouco fora de centro, e isso pode ser a razão por que elas se fecham a não ser que sejam seguras; fiquei pensando hoje de manhã se não seriam os passos de vocês duas ao se aproximarem que deslocaram o equilíbrio delicado das portas. Claro que o resultado de todas essas pequenas aberrações de medidas somadas umas às outras gera uma distorção total da casa. (JACKSON, 1983, p. 94-95)

Essa passagem demonstra que o seu idealizador e primeiro proprietário a construiu propositalmente de modo inusitado, como a ensinar experiências atípicas. Entretanto, a casa parece ir além, exercendo um poder maligno. Crain fora casado três vezes e suas esposas tiveram mortes inesperadas e trágicas e o desgosto o fizera abandonar a casa.

Theodora busca uma resposta natural para tudo que lhe fora dito sobre a casa e, conjeturando sobre a assimetria dos cômodos,

indaga: “Poderia ser — perguntou ao doutor — que o que se pensa que sejam manifestações sobrenaturais sejam simplesmente o resultado de uma perda de equilíbrio das pessoas que moram aqui? O labirinto do ouvido — disse a Theodora, com ar sábio” (JACKSON, 1983, p. 96). Porém, à medida que a narrativa prossegue, o leitor, assim como os personagens, é convencido da presença de uma entidade sobrenatural. Embora determinados a permanecer na casa, os quatro hóspedes fazem um acordo de que partirão caso pressintam um perigo iminente:

— Acha que temos razão em ficar?

— Razão? — disse ele. — Acho que somos todos uns tolos em ficar aqui. Acho que uma atmosfera dessas pode descobrir as falhas, faltas e fraquezas em todos nós e nos destruir em questão de dias. Só temos uma defesa, que é fugir daqui. Pelo menos não pode nos seguir, pois não? Quando nos sentirmos em perigo podemos ir embora, assim como viemos. E — acrescentou secamente — o mais depressa possível.

— Mas estamos de sobreaviso — disse Eleanor — e somos quatro.

— Já mencionei isso para Luke e Theodora — disse o doutor. — Prometa-me que irá embora o mais depressa que puder se começar a sentir que a casa está lhe segurando. (JACKSON, 1983, p. 111)

Em suas explorações, o grupo faz uma importante descoberta. Ao cruzarem o portal do antigo quarto das crianças, que fica no fim do corredor, todos sentem um frio gélido, que é comparado por Theodora à entrada de um túmulo e, segundo Eleanor, produz a sensação de ter atravessado uma parede de gelo. Entretanto, todos se espantam ao sentir que a temperatura é normal no

interior do cômodo, apesar de ele estar tomado de mofo. Acima da porta do quarto, eles veem duas cabeças penduradas, rindo, com os dentes arreganhados, localizadas no ponto exato do corredor onde se centraliza o terrível frio. Indubitavelmente, se sentem amedrontados e com os sentidos aguçados.

A primeira manifestação sobrenatural se dá quando, à noite, Eleanor e Theodora são acordadas com batidas nas portas:

Parecia, pensou Eleanor, um som oco, uma pancada oca, como se alguma coisa estivesse batendo nas portas com uma chaleira de ferro ou uma barra de ferro, ou uma luva de ferro. Batia regularmente por um minuto, e de repente mais de leve, depois novamente depressa, e parecia estar indo metodicamente de porta em porta no fim do corredor. Pensou ouvir ao longe as vozes de Luke e do doutor, chamando de algum lugar embaixo, e pensou: Então não estão aqui em cima conosco, e ouviu o ferro bater em uma porta que parecia bem próxima [...] o ferro bateu contra a porta e ambas ergueram os olhos, horrorizadas, porque as pancadas eram na parte de cima da porta, mais alto do que podiam alcançar, mais alto que Luke ou o doutor poderiam alcançar, e o frio medonho vinha em ondas de seja o que for que estava do outro lado da porta [...] As pequenas pancadinhas continuaram ao redor da porta e então, como se a coisa que estava lá fora tivesse ficado subitamente furiosa, recomeçaram as pancadas fortes e Eleanor e Theodora viram a madeira da porta estremecer e sacudir, e a porta se mover contra as dobradiças. — Não pode entrar — disse Eleanor, frenética, e novamente fez-se silêncio, como se a casa ouvisse com atenção suas palavras, compreendendo, concordando cinicamente, contente em esperar. Ouviu-se uma risadinha fina, um golpe de ar

pelo quarto, a risadinha louca crescendo, depois sussurrando, e Eleanor ouviu tudo subindo e descendo a espinha, uma risadinha maligna de triunfo passando por elas e rodeando a casa, e então ouviu o doutor e Luke chamando das escadas e, misericordiosamente, tudo terminou. (JACKSON, 1983, p. 116)

A técnica da autora reside em produzir paulatinamente a sensação de terror tanto nas personagens quanto no leitor, e a descrição dessas manifestações cinéticas faz com que seu propósito seja bem-sucedido.

Contraditoriamente, com a aproximação de Luke e do doutor, as duas jovens, que há poucos minutos estavam apavoradas, fazem pilhéria do acontecido, buscando não demonstrar medo. São muitas as situações em que após sentir um pavor intenso, as personagens negam esse sentimento, reação desconcertante para o leitor.

No episódio mencionado, é o Dr. Montague que chama a atenção de todos para o fato de que ele e Luke estavam acordados há cerca de duas horas, andando dentro e fora da casa, em busca de um animal que julgavam ter visto, e que em momento algum ouviram barulhos, exceto as vozes das duas: “Tudo estava absolutamente quieto. Isto é, o som que bateu em sua porta não era audível para nós” (JACKSON 1983, p. 120). Montague sugere que tanto o animal quanto os barulhos ocorreram de modo proposital para que o grupo se separasse e que, por esse motivo, todos devem ter cuidado. Na manhã seguinte, apenas ele se dá conta de que todos estão excessivamente animados e bem dispostos:

— Essa excitação me incomoda — disse. — É intoxicante, certamente, mas não poderá também ser perigosa? Um efeito da atmosfera da Casa da Colina? O primeiro sinal de que somos vítimas, por assim dizer, de um encantamento? [...] o perigo do sobrenatural é que ataca onde a mente moderna é mais fraca, onde abandonamos a armadura protetora de superstição e não temos outra defesa em substituição. Nenhum de nós pensa racionalmente que o que correu pelo jardim ontem à noite era um fantasma, e o que bateu nas portas era um fantasma, no entanto alguma coisa aconteceu na Casa da Colina ontem à noite e o refúgio instintivo da mente, a dúvida, está eliminada. Não podemos dizer: ‘Foi minha imaginação’, porque três outras pessoas estavam lá também. (JACKSON, 1983, p. 123-124)

Lembremo-nos de que o conceito de sublime, a mais poderosa experiência estética, segundo Edmund Burke (1990), consiste em uma mistura de medo e excitação, que parece ser o sentimento experimentado pelos hóspedes. Montague não apenas os adverte do perigo de desenvolver um estado mental que propicie a exposição aos perigos que a casa oferece, mas também discorre sobre as manifestações sobrenaturais, explicando que os *poltergeists* são os mais baixos na escala social do sobrenatural; são destrutivos, mas não têm mente nem vontade; são simplesmente uma força sem direção:

Há uma mansão na Escócia infestada por poltergeists onde houve até dezessete incêndios espontâneos em um dia só; os poltergeists gostam de tirar as pessoas da cama violentamente, erguendo a cabeceira da cama e atirando-as no chão e me lembro do caso de um pastor que foi forçado a abandonar sua casa porque era atormentado, dia após dia, por um poltergeist que

atirava em sua cabeça hinários roubados de uma igreja rival. (JACKSON, 1983, p. 125)

Aparentemente, o grupo se diverte com os exemplos citados pelo doutor, não compreendendo que ele tenta alertar para outro tipo atividade, potente e capaz de exercer influência sobre a mente humana.

A segunda manifestação ocorre quando Luke vai até a cozinha para tentar convencer a Sra. Dudley a preparar café fora do horário usual e, além da negativa, retorna com uma notícia estarrecedora, convidando os demais a ver com seus próprios olhos:

As letras eram grandes e malformadas e pareciam, pensou Eleanor, que haviam sido rabiscadas por meninos levados em algum muro. Mas não era nada disso, eram incrivelmente reais, seguindo em linhas tortas pelos painéis de madeira do corredor. De uma ponta à outra iam as letras, quase grandes demais para serem lidas, mesmo quando se encostou na parede oposta. — Consegue ler? — perguntou Luke em voz baixa, e o doutor, movendo a lanterna, leu devagar: AJUDE ELEANOR A VOLTAR PARA CASA. [...] — Não. — Eleanor sentiu as palavras ficarem presas na garganta; vira seu nome quando o doutor estava lendo. Sou eu, pensou. É meu nome que está ali, tão claro; eu não deveria estar nas paredes desta casa. — Apaguem isso, por favor — disse, e sentiu o braço de Theodora em volta dos ombros. — É loucura — disse Eleanor, confusa. — É loucura mesmo — disse Theodora, com veemência. —Vamos, Nell. Venha sentar na sala. Luke vai arranjar alguma coisa para apagar isso. — Mas é uma loucura — disse Eleanor, sem arredar, olhando seu nome na parede. — Por quê...? Com firmeza, o doutor a impeliu para a salinha e fechou a porta; Luke já começara a apagar

a mensagem com o próprio lenço. — Ouça aqui — disse o doutor — só porque seu nome... — É isso — disse Eleanor, olhando-o fixamente. — Sabe meu nome, não é? A casa, ou seja o que for, sabe meu nome... (JACKSON, 1983, p. 128)

A narrativa com focalização em Eleanor, fazendo uso frequente do discurso indireto livre, não deixa a menor dúvida de que ela é uma peça chave na narrativa. As reações e os pensamentos da personagem, entretanto, começam a se tornar diferentes, gerando um comportamento hipócrita, como quando, falsamente, pede desculpas a todos alegando estar assustada. A forma gentil como o Dr. Montague acolhe a sua afirmação gera uma reflexão por parte de Eleanor que funciona como uma pista para o leitor: “Como ele é simplório, como é transparente; acredita em tudo que ouve [...] Sorriu para ele e pensou: Agora sou parte do rebanho novamente” (JACKSON, 1983, p. 131). É igualmente digna de nota a forma como o narrador expressa os pensamentos de Eleanor: “*Não podemos* deixar ninguém, exceto Theodora, ocupar o centro do palco, pensou Eleanor; se Eleanor for a que vai ficar de fora, vai ficar sozinha” (JACKSON, 1983, p. 131, grifo nosso). A utilização do verbo no plural é sugestiva, assim como o fato de ela referir-se a si própria usando o seu nome como se estivesse se reportando a uma segunda pessoa.

Outro evento extraordinário ocorre pouco depois, quando Theodora entra em seu quarto e vê todas as suas roupas amontoadas no armário e sujas de um líquido vermelho, que também fora usado para escrever no papel de parede sobre a cama a mesma frase que aparecera antes no corredor. À pergunta de Luke sobre sua impressão, o doutor responde: “— Posso jurar que é sangue,

mas para conseguir tanto sangue, seria preciso... — e calou-se abruptamente” (JACKSON, 1983, p. 137).

A passagem a seguir é um exemplo do que King denominou “revulsion”:

O cheiro era atroz e as letras na parede haviam escorrido e respingado. Havia uma linha de pingos da parede até o armário, talvez o que tivesse chamado a atenção de Theodora, e uma grande mancha irregular no tapete verde. — É repulsivo — disse Eleanor. Luke e o doutor, entre eles, convenceram Theodora a ir pelo banheiro para o quarto de Eleanor, e Eleanor, olhando a tinta vermelha (tem de ser tinta, disse a si mesma; tem de ser; que mais poderia ser?) disse em voz alta: — Mas por quê? — e ficou olhando as palavras na parede. *Aqui jaz uma, pensou, cujo nome foi escrito em sangue*; será que estou coerente neste momento? (JACKSON, 1983, p. 138, grifo nosso)

Na citação, é de especial relevância a alusão ao epitáfio de John Keats², pois tem um caráter premonitório. A mente de Eleanor passa de um pensamento a outro sem que ela mesma entenda o que sente. A princípio, julga que Theodora fizera aquilo de propósito, para, em seguida, admitir a possibilidade de ser realmente sangue, embora não compreenda o que acontece. Aparentemente gentil com Theodora, com quem passa a compartilhar o seu quarto, intimamente, a personagem alimenta uma raiva crescente: “Gostaria de dar nela com um pau, pensou Eleanor, olhando a cabeça de Theodora perto do braço de sua

2 Prevendo o esquecimento, John Keats pediu que se gravasse em sua lápide: “Here lies One / Whose Name was writ in Water” (“Aqui jaz alguém / Cujo Nome foi escrito na Água”). Ocorreu o contrário: sua influência estendeu-se a simbolistas, pré-rafaelitas e até a modernos do início do século XX.

cadeira; gostaria de dar nela com pedras [...] E a odeio, pensou Eleanor, ela me enoja; está limpa e lavada e está usando meu suéter vermelho” (JACKSON, 1983, p. 140).

Montague enfatiza uma vez mais a sua percepção de que não podem furtar-se às evidências: “— O medo — disse o doutor — é o abandono da lógica, o abandono voluntário de padrões razoáveis. Ou nos rendemos a ele, ou lutamos contra ele, mas não podemos ficar no meio” (JACKSON, 1983, p. 141). O abandono da lógica equivale à suspensão da descrença. Jackson constrói o discurso persuasivo do doutor para tipos distintos de interlocutores: os personagens e os leitores.

À noite, no quarto frio e mergulhado na escuridão, as jovens se dão as mãos e, do quarto de Theodora — agora trancado pelo doutor para ser posteriormente examinado —, ouvem uma voz baixa, balbuciando palavras que não conseguem entender. Logo a voz é cortada por uma risadinha, para, em seguida, continuar murmurando. Enquanto busca desesperadamente a mão de Theodora que resvalara da sua, Eleanor ouve um choro. O estado mental da personagem começa a se mostrar confuso, como demonstra a passagem a seguir:

[...] veio a voz selvagem, estridente que nunca ouvira antes, mas sabia que ouvira sempre em pesadelos. — Vá embora! — gritava — Vá embora, vá embora, não me machuque — e depois, soluçando: — Por favor, não me machuque. Por favor me deixe ir para casa — e aí o chorinho desolado novamente. (JACKSON, 1983, p. 144)

Convencida de que há uma criança aprisionada ali, grita e, em seguida, percebe que as luzes estiveram acesas o tempo

todo e que Theodora, que acordara com seu grito, lhe pergunta o que houve. Um pensamento aterrorizante perpassa a mente de Eleanor: de quem era a mão que ela estivera segurando? Segundo Todorov (2007), a característica definidora do fantástico é a hesitação e, efetivamente, o leitor hesita entre a crença no sobrenatural e a explicação plausível de que a personagem sofre de uma doença mental.

A situação se torna ainda mais complexa com a chegada da esposa do Dr. Montague, uma parapsicóloga pretensiosa que não apenas despreza a opinião de todos os demais como crê que resolverá sozinha todo o mistério que envolve a casa da colina. No auge da sua pretensão, pede para ocupar o quarto mais mal-assombrado da casa:

[...] a Sra. Montague continuou: — Quero ficar no quarto mais assombrado, é claro. Arthur pode ficar em qualquer parte. Aquela maleta azul é minha, meu rapaz, e aquele estojo; vão para o quarto mais assombrado. — O quarto das crianças, acho — disse o Dr. Montague, quando Luke o olhou interrogativamente. — Acredito que o quarto das crianças seja uma fonte de distúrbios — disse à esposa, e ela suspirou, irritada. (JACKSON, 1983, p. 160)

A técnica proposta pela Sra. Montague é a prancheta, semelhante à Ouija. Ao explicar isso aos demais, o doutor deixa claro que, em sua opinião, os únicos seres intangíveis que se comunicam por intermédio dessas coisas são a imaginação das pessoas que as manipulam. Após a sessão que ela promove com seu amigo Arthur, traz a informação de que uma entidade apelidada de Nell se comunicara com eles e afirmara o seu desejo de voltar para

casa. O narrador deixa em suspenso a possibilidade de a esposa de Montague ser uma charlatã.

Após a Sra. Montague ter se recolhido aos quarto das crianças, Luke, Theodora e Eleanor se dirigem ao quarto Dr. Montague, onde presenciam a manifestação que tanto assustara as duas jovens anteriormente:

[...] nesse momento a porta se escancarou e depois fechou com estrondo, e no silêncio do lado de fora ouviram pequenos movimentos arrastados como se um vento muito forte, muito constante, estivesse soprando ao longo do corredor. Olhando uns para os outros, tentaram sorrir, tentaram parecer corajosos à medida que o frio irreal penetrava lentamente e então, cortando o barulho do vento, as batidas nas portas no andar de baixo. Sem dizer uma palavra, Theodora pegou o cobertor dobrado nos pés da cama do doutor e cobriu os ombros de Eleanor e os seus, e elas se aproximaram uma da outra, devagar para não fazer nenhum ruído. Eleanor, agarrando-se a Theodora, congelada apesar dos braços de Theodora ao seu redor, pensou: Sabe meu nome, dessa vez sabe meu nome. As pancadas subiram as escadas, batendo em cada degrau. (JACKSON, 1983, p. 176)

Em um dado momento, Eleanor passa a associar-se aos ruídos assustadores, uma vez que percebe que consegue antecipá-los e pergunta a si mesma: “Será que sou eu? pensou depressa, serei eu?” (JACKSON, 1983, p. 179). É evidente que as manifestações atingem a todos, como demonstra a passagem a seguir, excluindo a possibilidade de ser apenas produto da imaginação de Eleanor:

Agora a casa tremia e sacudia, as cortinas batendo contra as janelas, a mobília oscilando, e o barulho

no corredor aumentou tanto de volume que empurrava as paredes; ouviram vidro se quebrando quando os quadros no corredor despencaram das paredes, e talvez quando janelasse quebraram. Luke e o doutor faziam força contra a porta, como se a mantivessem fechada por um esforço desesperado, e o assoalho se movia debaixo de seus pés. (JACKSON, 1983, p. 180)

A descrição do episódio é aterrorizante na medida em que faz com que o leitor não apenas compartilhe o medo crescente que se apossa dos personagens, mas também a ansiedade pelo desconhecimento do que pode sobrevir caso a porta seja efetivamente aberta.

Eleanor, tomada por um absoluto devaneio que a faz perceber o que acontece à distância, como se não fizesse parte de nada do que acontece, dá-se conta de que está completamente rendida ao poder que a casa exerce sobre ela: “Não; para mim terminou. É demais, pensou, renunciarei à posse desse meu eu, abdicarei, entregarei de boa vontade aquilo que nunca quis; seja o que for que quiser de mim pode tomar” (JACKSON, 1983, p. 181). Não se recorda do pacto que fizera com os demais.

Há evidentemente uma correlação entre a crescente instabilidade emocional de Eleanor e o aumento dos eventos sobrenaturais. Chegara a casa como uma pessoa sem laços de pertencimento, que nunca se sentira querida em nenhum lugar e, repentinamente, aquele espaço torna-se o único que pode considerar seu. Aos poucos, percebe que consegue ouvir os mais leves ruídos produzidos em qualquer parte da casa, exceto a biblioteca, onde a Sra. Montague e Arthur se dedicam às suas investigações com a prancheta.

Na noite em que se esgueira para fora do quarto, batendo nas portas como o suposto fantasma faria, a percepção que a jovem tem da casa é quase simbiótica, conforme mostra seguinte passagem:

Pobre casa, pensou Eleanor, eu tinha me esquecido de Eleanor; agora vão ter de abrir as portas, e correu rapidamente escada abaixo, ouvindo a voz do doutor e Theodora chamando: — Nell? Eleanor? Que idiotas, pensou; agora vou ter de entrar na biblioteca [...] Ouvia as vozes lá em cima, no corredor; engraçado, pensou, sinto a casa inteira, e ouviu os protestos da Sra. Montague, ouviu Arthur, e depois o doutor, claramente: — Temos de ir à sua procura; depressa, todos vocês[...] Virou, então, e ficou diante da porta de entrada; a grande porta estava novamente fechada, e estendeu a mão e a abriu sem esforço. É assim que entro na Casa da Colina, disse a si mesma, e deu um passo à frente como se a casa lhe pertencesse. — Aqui estou — disse em voz alta. — Já dei a volta à casa, entrei e saí das janelas [...] Nada de leões de pedra para mim, pensou, nada de espierradeiras; quebrei o encanto da Casa da Colina e consegui entrar. Estou em casa, pensou, e parou, maravilhada com a ideia. Estou em casa, estou em casa, pensou; agora vamos subir. (JACKSON, 1983, p.203-205, grifo nosso)

Em seu devaneio, Eleanor é impulsionada escada acima na direção da torre. É contida pelos outros personagens, que chegam a tempo de impedi-la de atirar-se de lá. No dia seguinte, o Dr. Montague, ciente dos riscos que correm e fiel ao pacto que fizeram anteriormente, exige que Eleanor deixe a casa e esqueça tudo o que vivenciou ali. Em uma tentativa de reverter a situação, a jovem alega que inventara toda uma história para Theodora, que não tem um

apartamento próprio, mas mora na casa de sua irmã e dorme no quarto da sobrinha; que não tem nada de seu e que sua irmã não a perdoará por ter levado o carro sem autorização. Irredutível, ele pede a Theodora que arrume os pertences de Eleanor e que está entre no carro e volte para casa.

O desfecho dessa partida vem a ser mais um dos estranhos acontecimentos ligados a casa. Em aparente delírio e convencida de que aquele local lhe pertence, Eleanor atira o carro contra a grande árvore na curva da estrada, onde anos antes uma das esposas do primeiro proprietário morrera em um acidente:

Estou realmente fazendo isso, pensou, e virou a direção para mandar o carro diretamente em cima da grande árvore na curva da estrada, *estou realmente fazendo isso, estou fazendo isso sozinha, agora, finalmente; isso sou eu*, estou realmente, realmente, realmente, fazendo isso sozinha. No infinito e estrondoso segundo antes do carro se arremessar contra a árvore, pensou claramente: *Por que estou fazendo isso? Por que estou fazendo isso? Por que não me impediram?* (JACKSON, 1983, p. 217, grifo nosso)

As partes grifadas da citação sugerem um embate entre o “eu” que a casa controla e o “eu” racional, que subitamente aflora. Passagens como essa fazem com que a potencialidade maligna da casa seja uma incógnita, tendo em vista o descontrole emocional de Eleanor.

O fato de o quarto e as roupas de Theodora, que permaneceram isolados até a chegada da Sra. Montague, repentinamente aparecerem em ordem e sem vestígio de sangue é outro mistério sem explicação plausível, que exige do leitor a suspensão da descrença.

É digno de nota o fato de que o romance termina com a repetição de parte do primeiro parágrafo do romance:

A SRA. SANDERSON ficou profundamente aliviada ao saber que o Dr. Montague e seu grupo haviam deixado a Casa da Colina [...] A amiga de Theodora, contrita e apaziguada, ficou encantada de ver Theodora de volta tão cedo; Luke mandou-se para Paris, onde sua tia esperava fervorosamente que ficasse por algum tempo. O Dr. Montague finalmente afastou-se de pesquisas eruditas ativas depois da recepção fria, quase desdenhosa, de seu artigo preliminar analisando os fenômenos psíquicos da Casa da Colina. *A Casa da Colina, nada sã, erguia-se solitária em frente de suas colinas, agasalhando a escuridão em suas entranhas; existia há oitenta anos e provavelmente existiria por mais outros oitenta. Por dentro, as paredes continuavam eretas, os tijolos aderiam precisamente a seus vizinhos, os assoalhos eram firmes e as portas se mantinham sensatamente fechadas; o silêncio cobria solidamente a madeira e a pedra da Casa da Colina, e o que por lá andasse, andava sozinho.* (JACKSON, 1983, p. 218, grifo nosso)

Esse desfecho sugere, segundo Amanda B. Solomon (2012), que, no romance, o medo e a ansiedade que emanam do *self* encontram lugar na casa assombrada. Em contrapartida, permite que o leitor não veja o romance apenas como fonte de entretenimento, mas como um espaço seguro onde pode confrontar-se com o lado sombrio da natureza humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta breve análise de *A assombração da casa da colina*, buscamos demonstrar que os três níveis de refinamento da

narrativa de horror descritos por Stephen King estão presentes na obra, na medida em que, à medida em que a sensação de medo é construída tanto no plano diegético como no extra-diegético, personagens e leitor compartilham o que ele define como a sensação de terror, presente na expectativa de algo que ainda não ocorreu concretamente. Há também o confronto dos personagens com as manifestações sobrenaturais, que as fazem adentrar, assim, o âmbito do horror. O sentimento de repulsa que caracteriza a fase denominada “revulsion” está também presente em várias passagens do texto.

Apoiando-nos, ainda, na perspectiva de Caillois, reforçamos a ideia de que o medo é construído em um espaço intervalar entre a crença e o conhecimento científico, o que se pode verificar claramente nas reflexões do Dr. Montague.

Reforçamos, por fim, a premissa de Noël Carroll de que o terror e o horror podem coexistir em uma mesma obra. A perícia da autora na construção da sensação de medo ao longo do texto culmina na reação das personagens — assim como do leitor — ante as situações concretas de manifestação sobrenatural na narrativa. Se a leitura da ficção de horror exige um pacto de verossimilhança, ainda que de curta duração, o breve encontro com o sublime e o escape das convenções que ele proporciona é uma experiência que deixa uma marca indelével, responsável pelo sucesso atemporal desse tipo de narrativa.

REFERÊNCIAS

- BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. New York: Oxford University Press, 1990.
- CARROLL, Noël. *The philosophy of horror or the paradoxes of heart*. Nova York, NY: Routledge, 1990.
- DELUMEAU, Jean. *A história do medo no ocidente (1300-1800: uma cidade sitiada)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: FREUD, Sigmund. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, p. 73-148, 1996.
- GRIDER, Sylvia Ann. *Haunting Experiences: Ghosts in Contemporary Folklore*. Logan, Utah: University Press of Colorado, 2007.
- JACKSON, Shirley. *A assombração da casa na colina*. Tradução de Edna Jansen de Mello. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1983.
- KING, Stephen. *Dança macabra; o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero*. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- LOVECRAFT, Howard P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
- MARICONDA, Stephen J. The haunted house. In: JOSHI, S. T. *Icons of horror and the Supernatural: an Encyclopedia of our Worst Nightmares*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, p. 267-306, 2007.
- RADCLIFFE, A. On the Supernatural in Poetry. *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, v. 1, p. 145-152, 1826.
- SOLOMON, Amanda B. Haunting the Imagination: The Haunted House as a Figure of Dark Space in American Culture. 2012. 77p. Thesis (Master of Arts) - Department of Humanities, Classics, and Comparative Literature. Brigham Young University, Provo, Utah, 2012.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- VARMA, Devendra. *The Gothic Flame*. New York: Russell and Russell, 1966.