



O FANTASMA EM MURTHER AND WALKING SPIRITS: REFLEXÕES SOBRE O GÓTICO E O PÓS-COLONIAL.

THE GHOST IN *MURTHER AND WALKING SPIRITS*: REFLECTIONS ABOUT THE GOTHIC AND THE POSTCOLONIAL

Pedro Da Silva Pontes Neto⁵⁰

RESUMO: Como objetivo deste trabalho, buscou-se observar como o sujeito pós-colonial se expressa e como se dá a busca por identidade(s) a partir da análise de uma obra do gênero gótico e de seus tropos, mais especificamente o fantasma, no romance **Murther and walking spirits**, do canadense Robertson Davies (1992). O autor apresenta, em sua obra, várias facetas do pós-colonialismo, que, às vezes, explora o ponto de vista do canadense nato, às vezes do inglês que, fugido da guerra, vai para o Canadá ou ainda do escocês que imigra em busca de novas oportunidades no novo mundo. Utilizaram-se também conceitos Freudianos como uma ponte que conecta os estudos pós-coloniais e o gótico através do uso do Uncanny. Assim como foram utilizados conceitos de Homi K. Bhabha (1994) acerca do pós-colonialismo e autores que abordaram o gótico, como Eve Kososky Sedgwich (1986), para melhor compreensão do tema.

Palavras-chaves: Robertson Davies. Sujeito pós-colonial. Pós-colonialismo.

ABSTRACT: This work aimed at observing manifestations of the post-colonial subject's search for identities through the analysis of a gothic work and its tropes; more specifically, it looks at the figure of the ghost in the novel *Murther and walking spirits*, by the Canadian author Robertson Davies. The author introduces various facets of post-colonialism in this novel, either exploring the Canadian viewpoint, or that of the English who escaped the war, and at other times, that of the Scottish immigrant who journeyed to a new land seeking opportunities. Some Freudian concepts were used to bridge post-colonial studies and the gothic, particularly the notion of the Uncanny Homi K. Bhabha's theories were used and also those of authors who have examined the gothic, such as Eve Kosofsky Sedgwick.

Keywords: Robertson Davies. Post-colonial subjects. Post colonialism.

1 O fantasma e o gótico

⁵⁰ Professor da escola pública estadual do Piauí – Mestre pela Universidade Federal do Piauí, UFPI. E-mail: Pedro_net90@hotmail.com

É com o cruel e covarde assassinato do protagonista de **Murther and walking spirits** que Robertson Davies começa seu romance, fazendo com que o título do livro de 1994 faça total sentido, uma vez que “*murther*”, palavra que vem do inglês arcaico, significa “*murder*”, que, por sua vez, é traduzido para o português como “assassinato”, e “*walking spirits*” que significa “espíritos que vagam”, em outras palavras, “fantasmas”.

A palavra “*ghost*” (“fantasma”, em inglês)⁵¹ é assim conceituada pelo **The concise Oxford dictionary of English etymology**:

From the old English, *gast*, “breath; good or bad spirit, angel, demon; person, man, human being,” in Biblical use “soul, spirit, life, from Proto-Germanic *gaistaz*. It’s also conjectured to be from PIE (proto-indo-european) root *gheis-* used in forming words involving notions of excitement, amazement, or fear.[...] ⁵² ⁵³ (HOAD, 1996, p. 210)

A definição se estende por mais algumas linhas, entretanto o que parece apresentar mais pertinência com o presente artigo é o dito a seguir:

Ghosts is the English representative of the usual West Germanic word for “supernatural being”. In Christian writing in Old English it is used to render Latin *Spiritus*, a sense preserved in Holy Ghost. Sense of “disembodied spirit of a dead person,” especially imagined as wandering among the living or haunting them, is attested from late 14c. and returns the word towards its likely prehistoric sense.⁵⁴ (HOAD, 1996, p. 210)

Ao se falar do fantasma como esse ser fantástico que permeia diversas formas de arte, tem-se sempre em mente uma característica que se destaca em relação às outras, que é o fato de ele ser imortal, simplesmente por já ser uma criatura morta. Isso implica dizer que não

⁵¹ Faz-se pertinente o uso da palavra “*ghost*” (sem traduzi-la para o português), uma vez que o romance **Murther and walking spirits**, de Robertson Davies, que constitui o *corpus* deste artigo, é originalmente escrito em inglês e está também sendo lido em seu original.

⁵² No decorrer deste trabalho, são nossas todas as traduções (apresentadas em notas de rodapé) de citações realizadas no corpo do texto.

⁵³ Tradução: “Do inglês arcaico, *gast*, ‘sopro; espírito bom ou mal, anjo, demônio; pessoa, homem, ser humano,’ num sentido bíblico ‘alma, espírito, vida, do proto-germânico *gaistaz*. Também conjectura-se ser de raízes proto-indo-européias *gheis-* usado na formação de palavras envolvendo noções de excitação, maravilhamento ou medo. [...]”

⁵⁴ Tradução: “Fantasmas é a representação inglesa da palavra do oeste da Alemanha para o que vem a ser um “ser sobrenatural”. Na escrita cristã do velho inglês é usado para conceituar *Latin Spiritus*, um sentido preservado em Holy Ghost. Sentido de espírito desencorpado de uma pessoa morta, especialmente imaginado vagando entre os vivos ou os assombrando, é atestado do fim do século XIV e traz de volta à palavra seu sentido pré-histórico”.



importa a situação, ele irá permanecer e irá perpassar passado, presente e futuro.

Em um tom bem-humorado, Dorothy Scarborough (2013) comenta, em **The supernatural in modern English fiction**, quão longo e, de certa forma, onipresente é o fantasma, como segue:

He appears as unapologetically at home in twentieth century fiction as in classical mythology, Christian Hagiology, medieval legend, or gothic romance. He changes with the styles in fiction but never goes out of fashion. He is the really permanent citizen of this earth, for mortals, at best, are but transients. Even the athlete and the Methuselah must in the end give up the flesh, but the wraith goes on forever [...] ⁵⁵ (SCARBOROUGH, 2013, p.81)

Dorothy Scarborough (2013) conclui dizendo que os fantasmas são os inquilinos permanentes da terra, uma vez que tanto o atleta mais saudável quanto o bíblico Matusalém um dia terão que morrer. O fantasma, entretanto, permanecerá para sempre.

Para Todorov (2015), o fantasma é um elemento da literatura fantástica inserido no mesmo grupo que o lobisomem, a bruxa e o vampiro. Contudo, sabe-se que ele, assim como aqueles, também pertence a outro nicho da literatura, qual seja, o gótico. Observar qualquer manifestação artística através de um prisma gótico é perceber nela alguns tropos do horror que, constantemente, aparecem nas ficções do gênero gótico.

Eve Kososky Sedgwich (1986) aponta algumas características das ficções góticas, dentre as quais: narrativas descontínuas, incorporação de estórias dentro de outras, narradores múltiplos e manuscritos escondidos. Sedgwich também cita os principais temas abordados numa obra de cunho gótico: sonambulismo, espaços subterrâneos, pessoas que foram enterradas vivas, o duplo, o fantasma, a descoberta de laços de família perdidos, a possibilidade de incesto, ecos do além, leitura ilegível, o indizível e os efeitos da culpa em sonhos ou em forma de aparições do passado.

Explorar o gótico como uma forma de crítica literária é criar maneiras de revelar passados obscuros e engendrar novas formas de expressar histórias que foram traumáticas e

⁵⁵ Tradução: "Ele aparece tão tranquilamente em casas das ficções do século vinte como na mitologia clássica, na hagiologia cristã, lendas medievais, ou romances góticos. Ele muda de acordo com os estilos de ficção, mas nunca sai de moda. É realmente um cidadão permanente da terra, pois mortais, na melhor das hipóteses, não passam de simples passageiros. Até o atleta ou o Matusalém deve, no fim, desistir da carne, mas o fantasma vive para sempre."

que, de certa forma, nem deviam ser mencionadas, dada tamanha crueldade (RUDD 2010).

2 O inusitado espectador

Em **Murther and walking spirits**, Robertson Davies constrói uma estória em que o narrador é um fantasma consciente de que já não se encontra mais regido pelas leis da natureza ou por qualquer outra lei do mundo dos vivos, como é possível perceber a seguir: “For my delight it was easy to remove myself to his apartment. I did not fly, or float. I simply wished to be with my murderer and behold! I was.”⁵⁶ (DAVIES, 2011, p. 15). Nesse trecho, o narrador descreve como se deslocou de um local ao outro com a força do pensamento. Entretanto, é perceptível que ele é consciente do que se tornou, uma vez que, de forma jocosa, diz que não voou ou flutuou, ações comumente atreladas à figura do fantasma.

O que Davies faz nesse momento é exatamente desvincular o leitor de um possível conceito preestabelecido que se tem em relação ao fantasma. No romance, o autor cria, para o ser sobrenatural, um mundo de novas regras, o que leva aquele que está prestes a ler a estória do agora morto Connor Gilmartin, à ideia de que realmente se é desfamiliarizado com o que vem depois da morte.

O romance apresenta uma perspectiva subjetiva por ser totalmente narrado em primeira pessoa, ou seja, apresenta o ponto de vista de um homem que não está mais vivo e tornou-se algo que parece aceitar o seu estado atual, apesar de não o compreender muito bem. Como deveria estar morto, torna-se um fantasma, que tem consciência, pensa e sente emoções, ainda que não tenha forma.

Esse “novo” ponto de vista permite ao autor explorar um determinado aspecto que é pontual em sua obra, qual seja, a busca individual por identidade. Isso se dá no campo pessoal, tendo em vista que um ser agora morto procura compreender não só o que se tornou, mas também quem era, assim como essa busca se amplia para o campo coletivo, já que, metaforicamente, representa a trajetória de toda uma nação, o Canadá, em busca por

⁵⁶ Tradução: “Para o meu espanto foi fácil me deslocar do local onde estava até o apartamento dele. Eu não voei ou flutuei. Eu simplesmente desejei estar com meu assassino e pronto. Lá estava.”



identidade

Os romances de Davies sempre destacam as raízes europeias da herança cultural dos canadenses. Os livros **The rebel angels** (1981), **What's bred in the bone** (1985) e **The lyre of Orpheus** (1988) fazem parte de uma trilogia centrada numa família da Cornualha, na qual a vida do canadense é apresentada como absolutamente inferior, sem a aparente presença da sabedoria europeia.

Os onze romances de Davies se passam no Canadá, porém, ocasionalmente, alguma narrativa é levada para outra parte do mundo. Isso reflete o seu amplo interesse em outros locais do mundo e escolaridade, pois sua ficção não incorpora somente elementos como magia, mas também teatralidade, música ou religião.

Se, em outros romances como **The manticore**, a influência dos trabalhos de Carl Jung, famoso psicoterapeuta suíço, é perceptível na escrita de Davies, em **Murther and walking spirits**, é explícita a influência de outro profissional da área da psicanálise, quem seja, Freud, mais especificamente de um trabalho de 1919, intitulado, em inglês, **The uncanny**.

Antes de adentrar na temática do *uncanny*, faz-se necessário um breve resumo da última obra de Robertson Davies, **Murther and walking spirits**. O romance se inicia de uma forma, no mínimo, inesperada. O protagonista é assassinado ao flagrar sua esposa com um amante, que desfere um golpe fatal na têmpora do até então Connor Gilmartin. Logo em seguida, o protagonista se vê prostrado no chão e, através das falas das personagens presentes na cena, entende que está morto, como pode ser percebido abaixo:

How did I know I was dead? As it seems to me, I recovered consciousness in an instant after the blow, and I heard the Sniffer [o assassino] saying with a quavering voice “he’s dead! My god, I’ve killed him!” My wife was kneeling by my side feeling my pulse, her ear to my heart; she said [...] “yes, you’ve killed him”⁵⁷ (DAVIES, 2011, p. 3)

O que sucede na cena descrita acima é a percepção do agora fantasma Gilmartin das reações das pessoas presentes no quarto em função de sua morte. No minuto em que

⁵⁷ Tradução: “Como sabia que estava morto? Como me pareceu, recuperei a consciência no minuto após a pancada e escutei o Sniffer dizer com uma voz fina ‘ele está morto! Meu Deus, eu o matei!’ Minha esposa estava ajoelhada do meu lado sentindo meu pulso, com a orelha no meu coração; ela disse [...] ‘sim, você o matou!’”

Gilmartin não está mais em seu corpo, tudo ao seu redor já parece diferente, embora tudo esteja igual. É impossível não perceber o paradoxo da situação de estranhamento e DE familiaridade de forma simultânea. É a partir dessa incoerência que aplicaremos o conceito de “*uncanny*”.

Gilmartin percebe facetas de sua esposa até então imperceptíveis para ele, apesar de já casado com ela por vários anos. Ela se mostra uma mulher resoluto, fria e altamente calculista, o que não deixa de causar uma certa admiração e mesmo excitação no fantasma, demonstrando que ele ainda era capaz de experienciar sentimentos.

A clara inversão de valores é tão presente nessa cena quanto o é na totalidade do romance. Davies brinca com as relações humanas e troca papéis sociais predominantes, atribuindo atitudes de homens a mulheres e reações facilmente atreladas às mulheres a homens, como ocorre nessa passagem, em que o assassino se mostra trêmulo e incapaz de reação. Assim, tem-se as mesmas personagens, os mesmos rostos, os mesmos corpos, mas para a personagem narradora é impossível atribuir aos velhos conhecidos aquelas características que antes eram tão facilmente reconhecidas. O contexto onde ele se encontrava era o mesmo, mas o advento da morte proporciona a essa nova/velha personagem uma nova percepção acerca da realidade, mesmo em um mundo absolutamente igual.

Esse fenômeno é descrito por Freud no já mencionado ensaio, intitulado “**The uncanny**”, no qual decide escrever sobre o tema porque acredita que no campo da estética se trabalhava somente com o que era belo e sublime (FREUD, 1919), ou seja, com sentimentos de natureza positiva, deixando de lado sentimentos opostos, como a sensação de repulsa e aflição.

3 Facetas do estranho

A teoria de Freud acerca do *uncanny* examina um grande número de experiências (que serão mencionadas a seguir) causadoras de horror, sugerindo que uma das principais maneiras por meio das quais alguém pode apresentar o sentimento de *uncanny* é a sensação de familiaridade em relação a algo, que, de repente, se torna não familiar (FREUD, 1919, p. 5),

que é o que acontece com o protagonista Connor Gilmartin após ser assassinado.

A palavra em alemão que denota essa sensação de familiaridade em relação ao meio é “*heimilich*”, que, em inglês, significa “*homely*”⁵⁸. O trabalho de Freud procura explicar como algo que antes era familiar (como denota o termo “*homely*”) se torna não familiar (como expresso no termo “*unhomely*”), causando o surgimento do sentimento que ele denominou “*unheimilich*”, traduzido para o inglês como “*uncanny*”, expressando a sensação de não familiaridade em relação ao que parece familiar.

Para o psicanalista, não é simplesmente a chegada do novo que causa a sensação de *uncanny*, mas “something has to be added to what is novel and unfamiliar in order to make it uncanny”⁵⁹ (FREUD, 1919, p. 3). Dessa forma, a situação nova sozinha não configura o estado de *uncanny* e muito menos garante ao sujeito a experiência do “*unhomely*”. Ele, Freud, ensina, “[...] for this, uncanny is, in reality, nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through a process of repression”⁶⁰ (1919, p. 8).

Para ele, a sensação de *uncanny* é relacionada com o amedrontador, com aquilo que causa medo e horror, como pode ser visto a seguir:

The subject of the *uncanny* is a province of this kind. It is undoubtedly related to what is frightening – to what arouses dread and horror; [...] the word is not always used in a clearly definable sense, so that it tends to coincide with what excites fear in general.⁶¹ (FREUD, 1919, p. 1)

Nota-se que o próprio Freud entende que a palavra “*uncanny*” nem sempre é usada num sentido claramente definido. Quando o ensaio do psicanalista é traduzido para o português, recebe a alcunha de **O estranho**. Não vem ao caso discutir o mérito da tradução, entretanto, é necessário afirmar que, no decorrer deste artigo, usar-se-á o termo “*uncanny*” (em inglês) por conta das extensas possibilidades proporcionadas pela etimologia da própria

⁵⁸ A própria palavra “*homely*” vem de “*home*”, que pode ser traduzido para o português como “casa” ou “lar”, e por isso Freud utiliza o termo para denotar algo familiar.

⁵⁹ Tradução: “Algo deve ser adicionado ao que é novo e não familiar para isso se torne *uncanny*.”

⁶⁰ Tradução: “Por isso, *uncanny* na verdade não implica algo novo ou alien, mas algo que é familiar e há muito estabelecido na mente que dela se tornou alienado somente pelo processo de repressão.”

⁶¹ Tradução: “A matéria *uncanny* é desse tipo. É indubitavelmente relacionado com o que é assustador – com o que cria repulsa e terror; [...] a palavra nem sempre é usada em um sentido claramente definível, de forma que tende a coincidir com o que excita medo em geral.”



palavra.

No ensaio de Freud são esmiuçadas diversas formas de como a sensação de *uncanny* pode se manifestar. O psicanalista começa explicando que o *uncanny* está relacionado com tudo que causa estranheza, que não é cotidiano, que não é natural. Pois bem, um dos exemplos que ele discute, e que é digno de menção, é a análise do conto **Sandman**, de E. T. A. Hoffman.⁶²

Após uma breve sinopse do conto, o autor de **The Uncanny** “aventura-se” a dizer que o *uncanny* é uma espécie de sentimento, um efeito causado por um determinado acontecimento. Ao comentar **Sandman**, Freud (1919) atribui o efeito de *uncanny* à ansiedade pertencente a um complexo de castração da personagem principal do conto durante sua infância. Entretanto, o psicanalista leva sua análise para além disso, atribuindo esse sentimento de *uncanny* à boneca, pois uma criança não consegue realmente discernir se uma boneca tem vida ou não e a essa incerteza atrela o sentimento que se convém chamar de *uncanny*, como explicado a seguir:

Now, dolls are of course rather closely connected with childhood life. We remember that in their early games children do not distinguish at all sharply between living and inanimate objects and that they are especially fond of treating their dolls like live people.⁶³ (FREUD, 1919, p. 10).

A boneca é, na verdade, um autômato, que se move por si só, através de engrenagens, e por causa disso tem-se a impressão de que possui vida própria. Para uma criança, a sensação de uma boneca ter vida chega a ser quase algo desejável (FREUD, 1919), contudo, para um adulto, que é consciente da falta de vida desse ser inanimado, torna-se algo *uncanny*.

Freud explica, com uma vasta gama de exemplos, as formas que o *uncanny* pode se manifestar tanto nas ficções quanto fora dela. Nem sempre o *uncanny* está atrelado a histórias de horror, contudo a sensação de estranheza é inerente ao que é *uncanny*. O duplo permeia as páginas do ensaio de Freud. A sensação de *uncanny* que vem do duplo é advinda da

⁶² Ernst Theodor Amadeus Hoffman, nascido em 24 de janeiro de 1776 e morto no dia 25 de junho de 1822, era um romancista alemão autor de obras fantásticas e de ficções de horror. Era também jurista, compositor e crítico de músicas.

⁶³ Tradução: “Agora, bonecas estão certamente conectadas com a infância. Lembramos que nas brincadeiras infantis as crianças não distinguem de forma nítida objetos vivos e inanimados e apresentam uma tendência de tratar suas bonecas como pessoas vivas.”



possibilidade de esse duplo ser uma criação que remete a um estágio mental muito jovem, há muito superado, estágio esse que, de certa forma, era mais amigável que o atual. O duplo se torna algo horrendo, por representar aquilo que se deseja ser, mas que se trata de um estado impossível de se alcançar (FREUD, 1919).

Numa vertente parecida, Freud (1919) explora o fenômeno da repetição como algo que pode ser considerado *uncanny* quando, por exemplo, se está perdido em um local desconhecido e, depois de uma longa caminhada, o indivíduo percebe que está de volta ao local de origem ou a um local pelo qual passou não muito tempo atrás. Por fim, Freud (1919) ensina que boa parte das pessoas sente medo em relação à morte, a cadáveres, a retorno dos mortos, a espíritos e a fantasmas. Para ele, seu pequeno estudo poderia ter começado com esses exemplos, pois eles estão explicitamente interligados ao que chama de “*uncanny*”. Entretanto, evitou fazer isso porque o que é *uncanny* nos elementos citados acima está muito interligado com o que é puramente macabro e, em parte, encontra-se até sobreposto por isso.

O fantasma, para Freud, está diretamente ligado à morte e, para ele, a morte é algo que, desde os tempos antigos, nunca se altera na forma de pensar do ser humano. Em **Murder and walking spirits**, de Robertson Davies, a personagem principal, ao se tornar um fantasma, tenta fazer relações entre vida e morte. Ainda em vida costumava fazer determinadas divagações com um amigo que estudava metafísica, refletindo sobre o que poderia acontecer depois do óbito. Contudo, ao morrer, percebe quão errado estava, pois se torna algo totalmente diferente dos fantasmas de Henry James⁶⁴, que se afirmam como uma influência ou uma forma de invasão mental (DAVIES, 2011); ou, ainda, do tipo de fantasma que só é visto quando aquele que o vê está num estado em que a certeza sobre o que se vê é inquestionável. Essas reflexões aparecem no trecho retirado diretamente do romance:

Immediately a philosophical, or metaphysical or perhaps merely physiological question arises: what self am I talking about? And why do I speak of having time? My sense of time has gone; day and night are one to me; there are periods – long, so far as I can judge – of which I have no

⁶⁴ A comparação com Henry James é feita nesse momento porque o protagonista do romance trabalha em um cultuado jornal em Toronto como crítico chefe de tudo que é relacionado a arte do editorial. Portanto, em sua tentativa de compreender sua forma atual, o agora fantasma Gilmartin compara-se primeiro a um icônico escritor de romances góticos, ou seja, Henry James.

awareness [...] ⁶⁵ (DAVIES, 2011, p. 20).

Ainda divagando sobre a vida após a morte, o protagonista do romance nota que não faz mais parte do mundo como ele o percebia anteriormente. Ainda que seja o mesmo mundo, o dia e a noite, assim como a própria noção de passagem de tempo, são algo que não lhe pertence mais. A noção de infinidade presente na sentença acima cria, no fantasma, uma necessidade de achar um objetivo para a sua pós-vida. É nesse momento que uma crise de identidade toma conta do fantasma: se ele não é mais quem era antes, quem, ou o que, ele é? Esse pensamento faz com que Connor chegue à seguinte conclusão:

I have no substance, I have looked in vain in the mirrors in my apartment for my reflection, and there is none. I have no physical appetites but I have keenly experienced emotion; no hunger, no drowsiness, but a mounting anger tempered with hilarity as I watch the misery of my murderer. ⁶⁶ (DAVIES, 2011, p. 21).

O ser espectral em que Connor Gilmartin se transformou não possui nenhuma necessidade física, ou seja, quase tudo que o igualava a outro ser humano foi expurgado de sua atual forma. Contudo, restaram-lhe as características intimamente ligadas à mente e às emoções, por isso sente raiva, tristeza, excitação e, quando observa o martírio do rival, sente mesmo alegria.

O fantasma é, em si, algo *uncanny*, porque faz com que as pessoas se lembrem da inevitabilidade da morte, que, por mais natural que seja, continua sendo reprimida pelos seres humanos, fazendo ressurgir um sentimento primitivo de repulsa que retorna em forma de estranhamento.

4. Aterrorizantes vidas pós-coloniais

⁶⁵ Tradução: “Imediatamente uma pergunta filosófica, ou metafísica ou talvez meramente fisiológica surge: sobre que forma eu estou falando? E porque falo em ter tempo? Minha noção de tempo se foi; dia e noite são um só para mim; há períodos – longos, pelo que eu posso julgar – dos quais não me lembro.”

⁶⁶ Tradução: “Não tenho substancia, procurei em vão nos espelhos do meu apartamento por meu reflexo, e lá não estava. Não tenho apetites físicos mas tenho intensamente experimentado emoções; nada de fome, nem tonteiras, mas uma crescente raiva temperada com comicidade enquanto assisto à miséria do meu assassino.”



Em **Murther and walking spirits**, Davies trabalha com essa perspectiva de medo constante em função da morte, embora no romance a morte não represente o fim, mas um recomeço, uma desconstrução do “eu”, advinda do fim da vida. Há uma possibilidade de reconstrução ou, melhor ainda, uma possibilidade de reconstituição e de descobrimento de novas possíveis identidades.

Davies parece usar propositalmente essa vertente do *uncanny* uma vez que, como foi demonstrado anteriormente, o autor está preocupado com a busca de identidades, seja no campo pessoal, seja enquanto canadense. Isso porque, após a colonização, essa identidade parece ter sido deteriorada, em função da cisão entre aqueles que são fiéis à coroa inglesa e aqueles que querem independência, como se pode perceber a seguir.

It was indeed one of those Canadian occasions where the vestiges of monarchical system of government vie with determination to prove that everybody is [...] like everybody else. These disquiets are inseparable from a country which, in effect, a socialist monarchy, and is resolved to make it work – and achieves its aim; for though an egalitarian system appeals to the head, monarchy is enthroned in the heart”⁶⁷ (DAVIES, 2011, p. 37).

No trecho, descreve-se uma cena em que a elite canadense se prepara para um festival de cinema e o autor faz uma análise das pessoas que participam da festa. O narrador do romance, que também é seu protagonista, admite, em certa parte da estória, que, apesar da forma atual que é seu novo eu, se encontra no ápice de seus poderes de observação, podendo perceber com mais clareza aquilo que o rodeia: uma sociedade “independente”, mas que ainda possui uma lealdade e uma fidelidade à coroa inglesa decorrentes da colonização que “efetivamente” acabou em 1931, com o Tratado de Westminster⁶⁸. Sendo assim, a forma irônica com que Davies conduz seu livro demonstra o permanente resquício do colonialismo e, conseqüentemente, expressa a ambivalência propiciada pelo pós-colonial, no qual pessoas tentam de todas as maneiras possíveis se esquivar ou se esconder de um nefasto passado, enquanto fazem questão de enaltecer nomes de pessoas que, durante a colonização, tiveram

⁶⁷ Tradução: “Era, de fato, uma daquelas ocasiões canadenses onde vestígios do sistema monárquico de governo compete com a determinação de mostrar que todo mundo é [...] como todos os outros. Essas inquietações são inseparáveis num país que é, em todo caso, uma monarquia socialista e está determinada a fazê-la funcionar – o que de fato acontece, embora um sistema igualitário encontre-se na cabeça, a monarquia reina no coração.”

⁶⁸ O tratado de Westminster foi assinado em 11 de dezembro de 1931 e foi resultado de uma emenda do parlamento do Reino Unido que estabeleceu status de iguais entre os diferentes domínios independentes do Império Britânico e do Reino Unido. Esse estatuto deu aos países, ex-colônias inglesas, Austrália, Canadá e Nova Zelândia total independência política.

seu ápice, e por isso a monarquia ainda “reina” no coração de muitos deles.

Tal reminiscência é inerente ao modo de escrever de Davies, como pode ser visto no trecho a seguir, no qual ele fala do governador de Ontário, que tem a patente de tenente governador: “a curious grandee, surely, for though he bore the democratic stamp of approval was primarily the representative of the Queen”⁶⁹ (DAVIES, 2011, p. 37).

Não somente à figura do Tenente-Governador pode-se atribuir essa característica. O próprio antagonista do romance (o assassino do personagem principal) faz questão de enaltecer seu passado e deixar claro a todos quem era seu ancestral, como pode ser visto a seguir:

His name is Randal Allard Going, and insists that you get it right because it is a distinguished name, as names go in Canada. One of his great-great-great-grandfathers – Sir Allured Going – had been a governor in our part of the world in the colonial days, and there is a memorial tablet to him in the old church at Niagara-on-the-Lake which proclaims his virtues in the regretful prose of his time [...]. But the history books have little to say about Sir Allured, and the likelihood is that he was simply one of those nonentities who were sent by the Motherland to her colonies because he needed a job and was not influential enough to be given one at home. But in Canada of his day he was a big toad in an obscure puddle and was well able to hold his own in that group or early settlers of good family whom the Sniffer likes to refer as “squirearchy,” and whose passing he regrets and wish to perpetuate in himself.⁷⁰ (DAVIES, 2011, p. 8).

“*Sniffer*”, apelido atribuído a Randal por sua vítima, implica que o assassino constantemente busca influências de obras antigas nas modernas, daí a ideia que “fareja” tais obras à procura dessas influências. Entretanto, o nome pelo qual Randal realmente gosta de

⁶⁹ Tradução: “Uma figura interessante, certamente, pois mesmo que ele carregasse por aí o selo de aprovação da democracia era primordialmente um representante da rainha.”

⁷⁰ Tradução: “Seu nome é Randal Allard Going, e insiste que se diga isso de forma correta pois é um nome distinto. Um de seus tetravôs – Senhor Allured Going – foi o governador dessa parte do mundo nos dias coloniais, e existe uma tábua em memória dele na antiga igreja em Niagara-on-the-Lake que proclama suas virtudes na pesadosa prosa de sua época [...]. Mas os livros de história têm pouco a dizer sobre o Senhor Allured e é provável que ele fosse simplesmente uma daquelas pessoas sem importância que foram enviadas pela Coroa para uma das colônias dela porque ele precisava de um trabalho e não era influente o bastante para lhe ser dado um em casa. Mas no Canadá de sua época ele era um grande sapo numa poça obscura e era capaz de se manter nesse grupo de colonos tardios que vinham de uma boa família a qual o ‘Sniffer’ gosta de se referir como grandes proprietários de terra e que lamenta o fato de terem todos morridos e por isso tenta perpetuá-los nele mesmo.”



ser chamado é Allard Going, pois remete ao ancestral inglês que governou Ontário e que ainda hoje é lembrado, embora o autor recorde que, na verdade, o Senhor Allured não passaria de uma pessoa sem importância na Inglaterra, que, por se encontrar na colônia, ganhara proeminência.

Isso mostra a visão que o autor tem sobre o processo de colonização do Canadá, que, por muito tempo, foi ocupado pelo que ele chama de “*nonentities*”, pessoas não importantes ou insignificantes, e pelos refugiados da revolução americana, que partiram para o Canadá em busca de um lugar ainda regido pela Coroa Britânica.

Uma vez demonstrado o interesse de Davies em trazer à tona esses fantasmas do passado, o autor opta por utilizar o tropo do horror (o fantasma) para fazê-lo, pois é a partir de um fantasma que tais demônios do colonialismo rastejam de volta até a superfície.

Hall (1996) ensina que os efeitos do colonialismo nos lugares agora descolonizados ou em processo de descolonização ainda são sentidos no presente. Ensina também que esse processo tem como característica a necessidade da aceitação de sua história, não somente por parte do colonizador, mas também daquele que foi colonizado. Após essa explicação, Hall conclui: “We always knew that the dismantling of the colonial paradigm would release strange demons from the deep and that these monsters might come trailing all sorts of subterranean material”⁷¹ (1996, p. 249).

A vertente do *uncanny* explorada por Davies, qual seja, o uso do fantasma para indicar um processo de repressão que se iniciou há muito tempo no passado, pela ótica dos estudos pós-coloniais, implica em desnudar a repressão exercida pelo colonialismo que expurga o sujeito de uma situação familiar, e disforma o eu a um determinado ponto que o transforma num ser sem forma, sem substância, deturpando o sentido de identidade que transforma o eu no outro, ou, como Bhabha (2013) afirma, em algo “*unhomely*”.

Ao citar Fanon em sua obra, Bhabha (2013), em **O local da cultura**, assevera o quão importante é reconhecer suas tradições culturais nativas, ou, no mínimo, conhecer suas tradições, seus antepassados, as lutas pelas quais aqueles que “construíram” o país passaram, fatos que Connor Gilmartin constantemente nega ou simplesmente não lembra, ao pensar no

⁷¹ Tradução: “Nós sempre soubemos que o desmantelo do paradigma colonial libertaria estranhos demônios das profundezas e que esses monstros podem subir trazendo todo tipo de material subterrâneo.”



Canadá como uma terra que se encontra fortemente influenciada por duas grandes potências econômicas e culturais. Dessa forma, boa parte do que é consumido pelos canadenses é proveniente desses dois países, e, por isso, o fantasma “se assusta” quando as histórias de seus antepassados são apresentadas numa sessão de cinema onde somente clássicos passariam. A importância da história da vida dessas pessoas deve, de fato, ter a alcunha de “clássicos”, embora possamos chamar de “clássicos de cunho pessoal”. Essas histórias também são necessárias para que cada um desses seres se reconheça.

Freud (1919) explica que algo *uncanny* se dá quando o próprio sujeito reprime a si mesmo ou quando essa repressão é exterior a ele. Ambas as formas de repressão acometiam Connor, não de forma ditatorial e impositiva, como muitas vezes acontece, mas de forma “natural”, pois, diferentemente de seus antepassados, ele pode se expressar, embora prefira negar e ignorar o passado, ou ainda o veja como simplesmente desinteressante, uma vez cerceado pela imensa influência cultural que afeta o Canadá. Bhabha, ao ler o ensaio de Freud, ensina que:

A atividade negadora é, de fato, a intervenção do além que estabelece uma fronteira: uma ponte onde o fazer-se presente começa porque capta algo do espírito de distanciamento que acompanha a relocação do lar e do mundo. [...] estar estranho ao lar (*unheimlich*) não é estar sem casa (*homeless*); de modo análogo, não se pode classificar o estranho (“*uncanny*”) de forma simplista dentro da divisão familiar da vida social em esferas privadas e públicas. O momento estranho move-se sobre nós furtivamente, como nossa própria sombra. (BHABHA, 2013, p. 31)

Bhabha sintetiza seu pensamento ao exemplificar de que forma o *uncanny* se dá no romance **Retrato de uma dama**, de Henry James, quando aduz que:

Já ouvimos o alarme estridente do estranho no momento em que Isabel Archer percebe que seu mundo foi reduzido a uma janela alta e banal, à medida que sua casa de ficção se torna “sua casa de escuridão, a casa do silêncio, a casa da asfixia”. (BHABHA, 2013, p. 32).

Se sentir estranho a algo (*unheimlich*), como assevera o trecho, não resulta simplesmente de um processo de estranhamento, não se reduz somente a não se sentir em casa, ou, de forma mais simples ainda, não implica não se sentir confortável em algum lugar. É, na verdade, se sentir em casa, mas sempre desconfiando que alguma coisa não está certa; é um constante sentimento shakespeariano manifestado através das palavras de Hamlet, que se

encontra em seu castelo, mas percebe que algo podre está acontecendo. Por fim, é, por exemplo, se sentir confortável em um casamento, em um trabalho ou com a situação atual de um país e saber, mesmo que se negue, que nem tudo é como se percebe. Conforme Bhabha, o casamento provoca uma sensação de *unheimlich* em Isabel Acher, pois ela é obrigada a abrir mão de sua liberdade, o que faz com que se sinta estranha perante uma situação anterior que lhe era comum e familiar.

Assim sendo, o *uncanny* vem para Connor Gilmartin, pelo menos primordialmente, com a morte, que o reduz a um ser sem substância, invisível aos olhos dos outros, sem sangue correndo em suas inexistentes veias, mas, distorcendo a própria ideia de vida, presente no meio daqueles que antes o circundavam, observando, sentindo, reagindo àquilo que fazem. Mesmo sendo um fantasma, o protagonista faz sentido em um mundo que, em sua essência, é igual, mas ainda assim totalmente diferente do que fora antes.

O *uncanny* é ressonante com inúmeras narrativas pós-coloniais, uma vez que em seu conteúdo há uma articulação de medos que, em outras circunstâncias, são impossíveis de se mencionar, são indizíveis. A definição freudiana de “*unhomely*”, usada por Bhabha, aplica-se ao texto gótico, quando o sujeito pós-colonial abandona o espaço limite do ser, passando a incorporar o espaço intersticial do monstro (NG, 2007). Para Andrew Hock Soon Ng (2007), um texto gótico pode ser associado ao estudo de um texto pós-colonial quando é possível perceber a “insegurança frente a um mundo inseguro que é tanto imprevisível quanto ameaçador” (NG, 2007). Possivelmente foi esse sentimento que acometeu aqueles que, fugindo ou indo por vontade própria, foram tentar uma nova vida, mas encontraram uma terra selvagem perigosa e, em muitos lugares, improdutiva.

Apesar de terem sido apontados temas que aproximam o pós-colonial do gótico, para NG, os temas mais importantes que denotam um texto como gótico são perda e transgressão, uma sensação constante da que algo se encontra perdido e que se recusa a se dissolver (NG, 2007. Assim, Alisson Rudd utiliza as palavras de Ng para afirmar:

This loss and the individual's inability to deal with this loss will destabilize a coherent sense of identity. The result of this is the individual relegation to a liminal space of being where they can embody the interstitial space of the monster. Alternatively, they can dissolve the self, either as an acceptance of futility or as a strategy of resistance. The relegation to a space of liminality, even if as a result of circumstance, presupposes an act of transgression, the



gothic's subject experiences of loss involves an act of crossing over the unheimlich space.⁷² (NG *apud* RUDD, 2010, p. 2).

O modo de escrever gótico permite ao autor subverter padrões estabelecidos, principalmente por ser caracterizado como a escrita do exagero, tornando-se uma eficaz ferramenta na busca por uma identidade perdida ou ainda expressão dos anseios do sujeito pós-colonial. Esse sujeito, que ocupa, involuntariamente, esse espaço limiar do ser, no qual, por conta das experiências pelas quais ele, o sujeito, passou, se torna *uncanny* e ocupa esse local não familiar.

Não por acaso, acima foram citados alguns temas que apresentam pertinência com a escrita pós-colonial. Esses mesmos temas sintonizam-se com o que é proposto pela escrita gótica, uma vez que propicia ao sujeito pós-colonial tratar de temas que o afligiam através de tropos do terror, como, por exemplo, o fantasma ou o “*Doppelgänger*”⁷³, que expõe o caráter dúbio e transgressor assim como o estranho e esfacelado senso de identidade do sujeito pós-colonial.

Assim, a incessante busca por uma identidade, a infindável necessidade de voltar ao *status quo* do “eu” e não do “outro”, perceptível no sujeito pós-colonial, é manifestada em **Murther and walking spirits** através da descoberta de ancestrais antes desconhecidos.

Kathryn Woodward afirma que “uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos” (2012, p. 11). Essas reivindicações têm sido expressas de várias maneiras em diferentes romances, porém uma das principais características do gótico é não saber quando o cruel monstro irá atacar. No caso de **Murther and walking spirits**, um cinema transforma-se em local onde o passado se faz presente, assombrando, elucidando, confundindo um seguro presente que até então era tido como estabelecido.

Na obra literária de Davies, o “monstro” é humanizado a partir do momento em que a

⁷² Tradução: “A perda e a capacidade individual de lidar com a perda desestabilizam o senso coerente de identidade. O resultado disso é um rebaixamento do indivíduo a um espaço liminar do ser onde ele pode incorporar o espaço intersticial do monstro. Alternativamente, pode-se dissolver o eu tanto como uma aceitação da futilidade ou uma estratégia de resistência. O rebaixamento a um estado de liminalidade, mesmo como um resultado de uma circunstância, pressupõe um ato de transgressão. A experiência de perda do sujeito gótico envolve um ato de passagem para um espaço unheimlich.”

⁷³ Réplica (cópia) paranormal de uma pessoa viva. Essa réplica é frequentemente percebida como algo sinistro, uma vez que personaliza o lado mau da pessoa que copia.

morte e, em seguida, os filmes tiram-no do seu estado de normalidade e conformidade, que é representado, no romance, pela vontade que o fantasma tem de simplesmente assombrar seu assassino. Davies tira seu ser fantasmagórico do lugar comum ao suscitar dúvidas. As respostas de tais perguntas não se apresentam de forma precisa e bem explicada, porém o que se descobre é, na verdade, a possibilidade de ser muito mais do que se pensa ser. A um fantasma que se encontra “inquieto” em um assento de cinema é conferido uma gama de identidades nunca antes percebida pelo mesmo, ao mesmo tempo em que transforma um ser que se encontra sem objetivo, pois Davies deixa claro que o desconhecido estado atual do fantasma — apesar de ter ganhado “poderes” que possibilitam estar em qualquer lugar simplesmente ao imaginar aquele local — não lhe permite planejar alguma coisa específica, principalmente porque ele se sente compelido a sempre estar perto de seu algoz e de alguma forma tentar assombrá-lo, lugar comum para um fantasma em histórias góticas.

O gótico fornece aos autores novos meios de contemplar uma realidade que se desvencilha daquela do velho mundo. Enquanto histórias de cavaleiros medievais eram predominantes nas narrativas góticas europeias, elas não fazem sentido em um mundo no qual o horror se encontra presente dentro das casas, no seio da família e nas mazelas causadas por aqueles que estão no poder. Botting (2014) entende que os autores desse novo mundo se apropriam desses tropos de horror e dão a eles novas roupagens para que se adequem ao novo mundo, criando novas formas de assustar e fazendo com que tranquilos lares se tornem *uncanny* até mesmo para aqueles que achavam que o novo mundo significaria fugir de um regime antigo e repressivo. Botting, ainda sobre o assunto, afirma:

In the mid-nineteenth century, there is a significant diffusion of gothic traces throughout literary and popular fiction, within the forms of realism, sensation novels and ghost stories especially. Eighteen century gothic machinery and the wild landscape of romantic individualism give way to terrors and horrors that are much closer to home, uncanny disruptions between the boundaries of outside and inside, reality and delusion, propriety and corruption, materialism and individualism.⁷⁴ (BOTTING, 2014, p. 104)

⁷⁴ Tradução: “Na metade do século dezenove, há uma significante difusão de traços da literatura gótica na literatura e na ficção popular, adentrando no realismo, romances sensacionalistas e nas histórias de fantasmas. A forma do gótico do século dezoito e seus variados romances individualistas dão lugar a horrores que estão muito mais perto do lar, inquietantes rupturas no limite do exterior e interior, realidade e ilusão, propriedade e corrupção materialismo e individualismo.”

A leitura que Botting faz do trabalho de Freud exprime a necessidade daquele que se encontra no novo mundo — impossibilitado de se expressar e ainda acometido por um terror que é presente não em terras distantes, mas em sua própria casa — de quebrar com os padrões das escritas antigas e recontar estórias ao seu modo. E isso é algo que o gótico permite, uma vez que este modo de escrever tem como característica a irrelevância frente à necessidade de se tentar ser realista.

Considerações finais

O *uncanny* não foi pensado por Freud para ser aplicado diretamente à literatura de terror e também não se pode afirmar que o ensaio foi escrito para que os teóricos do pós-colonial se apropriassem de seu termo multi-significativo para representar os anseios dos sujeitos pós-coloniais; contudo é impossível negar que esses teóricos, a exemplo de Bhabha, se apoderaram desse termo e conferiram a ele um novo uso.

A consequência dessa forma de estudo faz com que o *uncanny* seja percebido em diversas narrativas góticas, as quais entram em consonância com as histórias que emergem em um período quando a influência de grandes metrópoles não pode mais reprimir a expressão de sujeitos cujas identidades emanam tanto de individualidades quanto das coletividades, e que antes eram vistos através de um prisma que tinha a fixidez como principal atributo.

Referências

- BHABHA, Homi. **The location of culture**. London: Routledge, 1994.
- BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 2014
- DAVIES, Robertson. **Murder and the walking spirits**. Toronto: Penguin group, 2011.
- FREUD, Sigmund. **The uncanny**. London: Peguin, 2003.
- HALL, Stuart. ‘When was the postcolonial? Thinking at the limit. In: CHAMBERS, Iain; CURTI, Lidia. **The post-colonial question**. London: Routledge, 1996.
- HOAD, T.F. **The concise oxford dictionary of English etymology**. London: Oxford

university press, 1996.

JUNG, C.G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. São Paulo: Editora Vozes LTDA, 2014.

NG, Andrew Hock Soon. **Interrogating interstices: gothic aesthetics in postcolonial Asian and Asian American literature**. Oxford: Peter Lang, 2007.

FRY, Paul H. **Theory of literature**. New Haven: Yale university press, 2012.

RUDD, Alison. **Postcolonial gothic fictions from the Caribbean, Canada, Australia and New Zealand**. Cardiff: University of Wales press, 2010.

SAID, Edward W. **Culture and imperialism**. New York: Vintage Books, 1994.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **The coherence of gothic conventions**. New York: Methuen, 1986.

SCABOROUGH, Dorothy. **The supernatural in modern English fiction**. London: Forgotten books, 2013.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais**. São Paulo: Câmara Brasileira dos Livros, 2012.

YOUNG, Robert J. C. **Postcolonialism: An historical introduction**. Oxford: Blackwell, 2001.

Recebido em: 10/03/2017

Aceito em: 04/07/2017