



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO – PRPG  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGEL

PEDRO DA SILVA PONTES NETO

**O GÓTICO COMO FORMA DE EXPRESSÃO DO SUJEITO PÓS-COLONIAL EM  
MURDER AND WALKING SPIRITS DE ROBERTSON DAVIES**

TERESINA

2016

PEDRO DA SILVA PONTES NETO

**O GÓTICO COMO FORMA DE EXPRESSÃO DO SUJEITO PÓS-COLONIAL EM  
MURDER AND WALKING SPIRITS DE ROBERTSON DAVIES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, com vistas à obtenção do grau de Mestre em Letras.  
Orientador: Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes.

TERESINA

2016

PEDRO DA SILVA PONTES NETO

**O GÓTICO COMO FORMA DE EXPRESSÃO DO SUJEITO PÓS-COLONIAL EM  
MURDER AND WALKING SPIRITS DE ROBERTSON DAVIES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, do Centro de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Piauí, com vistas à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2016.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Sebastião Alves Teixeira Lopes (Presidente)**  
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

---

**Prof. Dra. Maria Lídia Medeiros de Noronha Pessoa**  
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

---

**Prof. Dr. Luizir de Oliveira (Examinador Interno)**  
Universidade Federal do Piauí (UFPI)

To the first ghost story that kept me awake all night.

## AGRADECIMENTOS

Início agradecendo a Deus, pois foi Ele o responsável por sempre colocar pessoas tão especiais em meu caminho e que nunca deixam com que eu me perca em minhas jornadas.

Agradeço ao meu professor orientador Sebastião Lopes que desde a época da graduação acreditou numa ideia e contribuiu enormemente para que ela crescesse e se transformasse no que é hoje.

Aos meus pais, José e Gil responsáveis por sempre me estimular e por estarem presentes em todos os momentos com sua enorme preocupação e vontade de ver seu filho crescer. As palavras necessárias para agradecer-los não cabem neste simples papel.

Ao meu irmão Rodrigo que com seu jeito peculiar de estimular muitas vezes transformou lágrimas em sorrisos. Valeu cara.

À todos os meus familiares tios e tias, primos e primas. Em especial gostaria de agradecer à tia Neida e a tia Nilda por me auxiliarem no que quer que eu faça, sempre com palavras sábias e um gigantesco bom humor.

À Paula sem a qual provavelmente não estaria escrevendo o presente agradecimento, pois com seu amor, carinho e consideração esteve presente no começo, no meio e no fim de tudo isso. Por ceder um pouco de sua força de vontade e coragem para que eu encarasse sem medo o que viesse pela frente.

Ao professor Luizir que me ajudou a entender um pouco os tortuosos e confusos caminhos criados pelas mentes de certos autores. Por me ajudar e guiar, sempre com um sorriso no rosto.

À Leila que esta enormemente preocupada em aparecer nesses agradecimentos, principalmente porque foi uma das responsáveis, por pelo menos dez anos e alguns meses, a me estimular a sempre querer um pouco mais do que eu acho que sou capaz. E tem conseguido.

Aos meus amigos do mestrado, pois compartilharam comigo as alegrias e tristeza proporcionada pelo programa.

Agradeço finalmente a todos aqueles que de uma forma ou de outra se envolveram na escrita desse trabalho. Não tenho palavras para dizer o quão grato estou.

Peço desculpas se esqueci alguém. Saiba que estou muito grato a você também.

## RESUMO

Os sujeitos pós-coloniais, de acordo com Bhabha (1994), são aqueles que por muito tempo se encontraram silenciados por um regime de exploração e mutilação (física e psicológica) e que, após a partida da metrópole colonizadora, finalmente encontraram uma voz com a qual é possível expressar todas as agruras sofridas durante esse período. O processo de colonização foi cruel, contudo, compreensível, como assevera Young (2001), tendo em vista a necessidade que os grandes impérios tinham de se expandir e buscar novas terras para alimentar a crescente onda de liberalismo econômico na Europa durante os séculos XIII e XIV, donde partiram boa parte das caravelas rumo ao novo mundo. Possibilitados de se manifestar, os sujeitos pós-coloniais usariam diversas estratégias para recontar suas histórias, que por muito tempo foram silenciadas, e, conseqüentemente, se aventurariam em busca de identidades perdidas e acabariam por encontrar não somente uma, mas algo plural. Assim, como objetivo desse trabalho, buscou-se observar como esse sujeito pós-colonial se expressa e como se dá a busca por identidade(s) a partir da análise de uma obra do gênero gótico, o romance **Murther and walking spirits**, do canadense Robertson Davies, que apresenta em sua obra várias facetas do pós-colonialismo, que às vezes explora o ponto de vista do canadense nato, às vezes do inglês quem fugido da guerra, vai para o Canadá ou ainda do escocês que imigra em busca de novas oportunidades no novo mundo. Hall (1996), Bhabha (1994), Rudd (2010), Young (2001), Freud (2003), Sedwick (1986) e Jung, entre outros, constituem o aporte teórico. Este estudo foi desenvolvido por meio de uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico e interdisciplinar. Os personagens de Davies, principalmente o fantasma, transitam por diversas eras, expondo a visão de um sujeito que até pouco tempo vivia o pós-colonialismo de um país que, por mais que goze de uma certa liberdade, ainda hoje vive subjugado pela coroa britânica, ao mesmo tempo que é constantemente sobreposto pelo poderio econômico e cultural dos EUA, se encontrando, dessa forma, no limiar de mundos.

PALAVRAS-CHAVE: Robertson Davies. Identidades. Sujeito pós-colonial. Pós-colonialismo.

## ABSTRACT

The post-colonial subjects, according to Bhabha (1994), are those that for a long time found themselves silenced by an exploitation and mutilation (physical and psychological) regime whom, after the departure of the colonizing metropolis, finally found a voice with which is possible to express all the woes suffered by them during this time. The colonization process was cruel, however, comprehensible, as asserted by Young (2001), considering the necessity the great empires had to expand and search new lands to feed the growing wave of liberalism in Europe during the XIII and XIV century, from where most of the caravels had their starting point. Free to speak the post-colonial subjects would use several strategies to rewrite their stories, that for a long time remained silenced, and, consequently, would venture on the search of a lost identity ending up at finding not only one but something plural. Therefore, as the objective of this work it, was sought, through the gothic genre, how this post-colonial subject expresses himself and how the search for identity(ies) is given when the novel **Murther and walking spirits**, by Robertson Davies, is analyzed, remembering that the author brings in his writings several faces of the post-colonialism, sometimes exploring the Canadian viewpoint, some other the English who escaped the war and other times the Scottish immigrant who journeyed to a new land seeking opportunities. Hall (1996), Bhabha (1994), Rudd (2010), Young (2001), Freud (2003), Sedwick (1986) e Jung ( ), among others constitute the theoretical support. This study was developed through a qualitative research of bibliographical and interdisciplinary nature. Davies characters, mainly the ghost, transit through several eras, exposing the view of a subject that little time ago lived the post-colonialism of a country that, as much as it enjoys some freedom, still today is subdued by the British Crow, at the same time that is constantly overlapped by the economic and cultural power of the USA finding itself in a liminal position, in the middle of worlds

KEY WORDS: Robertson Davies. Identities. Post-colonial subject. Post-colonialism.

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 UM OLHAR ESPECTRAL: UMA NOVA VISÃO SOBRE ANTIGAS HISTÓRIAS .....	15
2.1 O Fantasma e o gótico .....	15
2.2 O inusitado espectador.....	18
2.3 Facetas do estranho .....	23
2.4 Aterrorizantes vidas pós-coloniais .....	29
3 MANIFESTAÇÕES DO PÓS-COLONIAL EM ESPAÇOS GÓTICOS .....	38
3.1 Espectros de um mestre construtor .....	38
3.2 Os demônios do pós-colonial.....	47
3.3 Locais amaldiçoados.....	55
4 HORRORES ANCESTRAIS .....	64
4.1 Pleroma: para onde os fantasmas vão? .....	64
4.2 O medo e as várias formas de verdade .....	67
4.3 “Requisitos para um novo começo” .....	76
4.4 Ghost of movie past .....	80
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	95
REFERÊNCIAS .....	97



## 1 INTRODUÇÃO

A “liberdade” é algo que muitos povos colonizados só conquistaram na metade do século XX. O período colonial foi um movimento cruel e compreensivo em que grandes metrópoles, em busca de expandir seus impérios, invadiam civilizações, as quais eram julgadas pelos invasores como bárbaras, sem cultura e, por serem constantemente invadidas por impérios cristãos, tidas como pagãs. Com a justificativa de lhes “garantir” civilidade e salvação, apropriaram-se de suas terras, destruíram suas formas de subsistência e os aculturaram, quando não simplesmente os exterminaram.

Alguns cronistas europeus, ao delinear os contornos dos nativos dos locais “descobertos”, não demonstraram muita simpatia para com o seu *modus vivendi*. Obviamente, as crenças religiosas indígenas eram bastante diferentes das cristãs, suas sociedades não eram governadas por reis e suas regras sociais eram diversas daquelas adotadas pelos europeus. Nenhum dos autores atinou para a riqueza cultural e a provável sabedoria existente naqueles povos.

Pêro de Magalhães Gândavo foi um historiador, cronista português e autor da primeira História do Brasil, onde aparece pela 1ª vez o termo “Brasil”. Gândavo esteve no Brasil, provavelmente, entre 1565 e 1570, em Salvador, Bahia. Dessa viagem resultou o **Tratado da província do Brasil**, (1576) que, em uma versão posterior, ganharia o título de **Tratado da terra do Brasil** e, finalmente, numa terceira versão, passaria a chamar-se **História da província Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil**. A cristalização da imagem do índio como “bárbaro” configurou-se nos escritos de Gandavo na sua célebre fórmula, que se tornara lugar-comum na literatura colonial:

A língua deste gentio toda pela costa é uma: carece de três letras – não se acha nelas F, nem L, nem R, coisa digna de espanto, porque assim não têm Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem desordenadamente [...]. (GANDAVO, 2008, p. 65).

Gandavo refere-se aos gentios como um povo agressivo, belicoso, desumano, vingativo, polígamo, cruel e desonesto. Ele é favorável ao extermínio desses “bárbaros” ou à sua completa escravização.

O projeto colonial criou formas diferentes de colonialismo, contudo sempre envolviam uma imposição e uma repressão vertical, que tinha no topo a metrópole invasora, a qual enviava colonos para desbravar e criar um ambiente apropriado para qualquer atividade pretendida pela

“terra mãe” no novo mundo, enquanto os nativos eram usados como mão de obra a ser explorada para efetivar o projeto colonial.

Com o tempo, as colônias começaram a perceber que o poder opressor do império podia ser combatido, caso houvesse uma resistência às suas imposições. Said percebe isso e afirma:

Never was it the case that the imperial encounter pitted an active Western intruder against a supine or inert non-Western native; there was always some form of active resistance, and in the overwhelming majority of cases, the resistance finally won out. (SAID, 1994, p. xii)<sup>1</sup>.

A vitória desses povos e a aparente independência conquistada por eles — aparente porque continuavam, de forma indireta ou direta, sob uma influência do império — permitiu-lhes, considerando que antes eram oprimidos e que foram sujeitados a uma nova religião, uma nova lei e uma nova cultura, que pudessem resgatar sua cultura ou simplesmente expressar as mazelas causadas pelo opressivo projeto colonial.

O sujeito pós-colonial buscou várias formas de expressar tais sentimentos oprimidos, se utilizando de diferentes artifícios para expor as incoerências do projeto colonial. Muitos encontraram nas artes a forma para se manifestar e, de maneira mais específica, a literatura garantiu aos sujeitos pós-coloniais mecanismos para que essa manifestação fosse feita de forma efetiva.

[...] narrative is crucial to my argument here, my basic point being that stories are at the heart of what explorers and novelists say about strange regions of the world; they also become the method colonized people use to assert their own identity and the existence of their own history. (SAID, 1994, p. xii)<sup>2</sup>.

As ficções criadas por sujeitos pós-coloniais são imbuídas de características únicas que, por terem sido criadas por pessoas antes impossibilitadas de se expressar, ganharam representatividade e são símbolo de empoderamento, uma vez que consistem, quase de forma literal, em um grito engasgado na garganta de gerações, significando, por consequência, o fim de um amordaçamento tanto físico quanto cultural.

---

<sup>1</sup> Tradução: “Nunca houve casos em que o império, ao invadir determinado local, encontrou nativos inertes ou indolentes. Sempre havia alguma forma de resistência ativa, e na esmagadora maioria dos casos, a resistência finalmente vencia.” (Tradução feita pelo autor desta dissertação, assim como as demais traduções mostradas em notas de rodapé ao longo do trabalho)

<sup>2</sup> Tradução: “A narrativa é crucial para o meu presente argumento, sendo que meu ponto básico é que histórias são o coração do que os exploradores e novelistas dizem sobre regiões estranhas do mundo; elas também se tornam o método que os povos colonizados usam para afirmar sua própria identidade e a existência de uma história que pertence a eles.”

Os autores dessa nova forma de literatura transitavam por vários gêneros e utilizavam os elementos deste estilo literário para escrever obras que acabariam não só por conferir identidade a um povo, mas também dar subjetividade a eles, pois, antes, a fixidez imposta pelo imperialismo, que é bem explicada por Said, quando ensina sobre o orientalismo, não permitia uma multiplicidade de olhares.

Dessa forma, considerando a história contada pela ótica dos colonos, o nativo era visto como o canibal violento, que fazia de tudo para não ser catequisado, e o negro, trazido de terras distantes, que não passava de uma ferramenta de trabalho sem alma e sem vontade. O pós-colonialismo permitiu também a ascensão de outros discursos, que se encontravam no espaço limite criado pelo poderio imperial e pela presença dos nativos, tais quais os escoceses que imigraram para o Canadá em busca de uma terra cheia de oportunidades e encontraram um local pitoresco, mas, contraditoriamente, perigoso e improdutivo.

Os imigrantes europeus, apesar de serem colonos que constantemente exploravam a mão de obra nativa para o próprio proveito, são heroicizados por Davies em **Murder and walking spirits**, o qual expõe o ponto de vista desses colonos e cria, intencionalmente ou não, uma situação única não só para os escoceses imigrados, mas para todos os novos canadenses presentes na narrativa. Essa ambivalência permite que Davies transforme colonos em “heróis” do novo mundo, dadas as devidas proporções, ao mesmo tempo que garante o seu papel de desbravador responsável por explorar as terras de todas as formas possíveis, aproveitando-se, abusando e beneficiando-se dos nativos. Esta forma de pensar está cristalizada nas palavras de Young, que foram interpretadas por Alisson Rudd da seguinte forma:

The ambivalence of Canada’s liminal position can be found in the blurring of the distinction between colonial settler and colonial administrator. According to Young, in settler –invader societies like Canada the early settlers found themselves caught in a position between the metropolitan centre, which was oppressive but offered protection, and the indigenous population, which was a source of fear, but which they would exploit, expel from their lands and /or slaughter. (RUDD, 2010, p. 4)<sup>3</sup>.

Na perspectiva pós-colonial, discursos que antes eram silenciados ganharam múltiplos sons e essa ambivalência mencionada por Rudd é uma das características mais marcantes desse

---

<sup>3</sup> Tradução: “A ambivalência da posição limiar ocupada pelo Canadá pode ser encontrada na borrada distinção feita entre colono e administrador. De acordo com Young, numa sociedade proveniente da invasão de colonos, como o Canadá, os que foram para esta terra nos primórdios da ocupação se encontravam numa posição entre o centro metropolitano, que era opressivo, mas que oferecia proteção, e a população indígena, que era fonte de medo, mas que poderia ser explorada, expulsa de suas terras ou massacradas.”

período, pois, mesmo sem as intensas restrições de um poder imperial, sua influência permanece criando relatos originados em um entre-lugar, porque não se pode retornar as origens, uma vez que a presença do homem branco amaldiçoou a terra. Tais conceituações foram aplicadas não somente aos indígenas, mas a todos aqueles que, de alguma forma, perderam seu *status quo*, seja ele de esposa de um general britânico (ambos personagens do romance aqui esmiuçado), de escocês imigrante ou de índio.

Contudo, há de se frisar que esse entre-lugar denuncia as teorias pós-coloniais, que, embora tentem dar visibilidade às vozes colonizadas, se realizam no espaço de diálogo que tem como interlocutores uma sociedade local diretamente derivada da colonização, que segue a religião e a língua do colonizador, mas que ainda hoje se mostra incapaz de se relacionar com o nativo e com os escravos, as pessoas que mais sofreram com o processo de colonização. É impossível, por esse motivo, colocar os escoceses, por exemplo, “ao lado” dos que realmente foram aniquilados e expurgados de seu estado natural.

Escolhemos o modo gótico de crítica para a análise de **Murther and walking spirits**, romance do canadense Robertson Davies, principalmente por causa da afinidade entre o gênero aqui mencionado e os escritos pós-coloniais, uma vez que, como foi explorado durante a dissertação, alguns tropos de horror possibilitam a expressão de artifícios para concretizar pensamentos, engendrados por esse período de tempo. Além disso, essa escolha reflete um carinho particular que nutrimos pelas estórias de horror.

Estórias de terror são, em sua essência, críticas diretas ao estilo de vida contido preponderante nos grandes centros e por isso tem como uma de suas principais características a quebra de paradigmas. Não há limites para a literatura de horror, e nela tudo é possível (BOTTING, 2014). Em todo o mundo, autores se utilizam desse artifício para expor algo que num romance que não pertence a esse gênero seria difícil de se demonstrar. Alvares de Azevedo, no auge de sua juventude, escreveu **Noite na taverna**, romance transgressor, que mostrava o lado podre de uma sociedade hipócrita e que tinha diversos elementos góticos, como canibalismo, incesto, assassinatos, os quais permitiram ao jovem expressar seu ponto de vista. A nível pós-colonial, Rudd (2010) aponta **Surfacing**, romance de Margaret Atwood, como exemplo de narrativa que se utiliza do gótico para expressar o pós-colonial. Além de descrever a paisagem do norte canadense, que é algo ambíguo, pois representa algo novo, embora amedrontador e desconhecido, coloca suas personagens em meio a acontecimentos inexplicáveis, como o de encontrar uma garça-real morta como se tivesse sido enforcada, assim como uma vítima de um linchamento. Assim, Rudd afirma:

The narrator blames the Americans for this act of mindless cruelty, claiming that the only relation they can have with such an animal is to not only destroy it, but to abject it, through a radical exclusion that requires a ritual display of the corpse. However, she [Atwood] also especulates that the heron must represent a part of themselves that must be rejected.<sup>4</sup>(RUDD, 2010, p. 72)

O trecho acima pode ser atinado a outra parte do ensaio de Rudd e os conceitos presentes neles se completam. Dessa forma, Rudd conclui:

The horror of being physically and psychically engulfed and erased through a non-recognition of defined boundaries between self and other is a definition of Julia Kristeva's notion of abjection, as being neither subject nor object, but being both within the self and opposed to the self. The abject is that which must be cast and opposed to the self. The abject is that which must be cast out by individual and by society because it disturbs individual identity and society's system and order<sup>5</sup> (RUDD, 2010, p. 72)

O ato de matar um animal tão majestoso é um ato desprezível, é transgressor, além disso, remete aos sacrifícios satanistas que necessitavam de animais para que lhes fossem garantidas vantagens que de outra forma seriam dificilmente conquistadas. É nessa transgressão que o gótico e o pós-colonial se concatenam, pois existe no gótico uma variada gama de artifícios e estratégias, como os usados por Atwood, que permitem ao sujeito pós-colonial desenterrar os demônios sufocado nas profundezas. A técnica usada por Atwood assim como outro conjunto de técnicas permite àqueles que em boa parte viam essas sociedades, antes colônia e agora libertas, como uma mera extensão política, cultural, religiosa, entre outros, da metrópole.

Vários artifícios narrativos usados na literatura pós-colonial entram em consonância com o que é proposto pelo gótico, como, por exemplo, o encontrar de laços de família de parentes há muito tempo mortos ou esquecidos. O pós-colonial busca resgatar histórias que, por causa do regime de exploração e repressão, foram silenciadas, podendo, com a consequência da “independência”, ser contadas. Assim, o gótico, através de suas características, permite expor as incoerências do sistema colonial e denuncia aquelas que ainda hoje se encontram presente nessas sociedades. É a partir desse mote que o fantasma funciona como um exemplo

---

<sup>4</sup> Tradução: “O narrador culpa os americanos por esse irracional ato de crueldade, afirmando que a única relação que eles podem ter com tal animal é, além de destruí-lo, desprezá-lo, através de uma radical exclusão que requer um ritual de amostra do corpo. Contudo, ela também especula que a garça real deve representar uma parte deles mesmo que deve ser rejeitada.”

<sup>5</sup> Tradução: “O horror de ser tragado e apagado física e psicologicamente através do não reconhecimento de limites definidos entre o eu e o outro é uma definição da noção de Julia Kristeva do que é desprezo, ao não se ser nem objeto nem sujeito, mas sendo os dois dentro de uma forma oposta ao que se é. O desprezo é aquilo que deve ser oposto ao que se pensa ser. O desprezo é aquilo expurgado pelo indivíduo e pela sociedade porque ele perturba a identidade individual e a ordem e os sistemas da sociedade.”

de algo que não devia mais fazer parte daquele mundo, porém continua assombrando a vida daquelas pessoas que, em tese, têm sua liberdade.

Dessa forma, os três capítulos dessa investigação literária presentes na presente dissertação têm como objetivo principal analisar, a partir da já mencionada obra **Murther and walking spirits**, através de um prisma gótico, consubstanciado em três tropos do horror, os anseios do sujeito pós-colonial canadense e sua infindável busca por identidades, que se mostram plurais, frente à sua rica diversidade, que foi proporcionada pela origem do gelado país no extremo norte da América.

Primeiramente, buscou-se entender como o fantasma, tropo comum em histórias de terror, é percebido e utilizado pelo autor como forma de demonstrar quão disforme, invisível e sem identidade o sujeito pós-colonial canadense é. Usou-se o conceito de “*uncanny*”, termo utilizado por Freud em ensaio homônimo, que consiste em um estudo filológico de um termo originariamente alemão (“*unheimlich*”) e que dizia que um sujeito, após ter uma experiência que o psicoterapeuta chama de “*uncanny*” sai de seu estado familiar, que convencionou chamar de “*heimlich*” e passa a ser “*unheimlich*”, que é um estado de não familiaridade. Tal conceituação foi aplicada ao fantasma protagonista do romance e, no capítulo em que é analisada, foi demonstrado como o fantasma, que após sua morte permaneceu vivo, se tornou algo *uncanny*, posteriormente aplicando ao etéreo ser o que foi ensinado por Freud.

Em seguida, locais amaldiçoados, frequentes em histórias do gênero gótico, foram percebidos como locais que possibilitam ao sujeito pós-colonial expor as mazelas pelas quais tanto seus antepassados quanto ele mesmo passam. Um local é considerado amaldiçoado, segundo a pesquisa feita, quando nele ocorreram fatos horrendos ou algum crime torpe. Caracteriza-se também pela presença de um ser sombrio que, no caso do romance analisado, é um fantasma. O local assombrado, na literatura pós-colonial gótica, difere daquele comum nos romances góticos europeus do fim do século XVIII, que tinha como principal representante o castelo ou a floresta. Aqui um moderno cinema se encontra assombrado por fantasmas do passado, que se fazem presentes através de filmes exibidos de forma bastante peculiar para o protagonista do romance, que assiste a tudo de forma passiva e compulsória.

No terceiro capítulo, foi feito, ainda, um paralelo entre os personagens do romance e clássicas figuras bíblicas, quais sejam: o demônio e Caim, filho de Adão e Eva. A referência feita ao demônio se dá no momento que um dos personagens do romance caracteriza a si próprio como o mitológico ser bíblico. Entre outros atributos da maléfica entidade dados àquele referente, a possibilidade de mudar de forma e assumir outras identidades é enaltecida, uma vez que entra em consonância com a necessidade que o sujeito pós-colonial tem, como estratégia

de resistência, de se adaptar ao seu novo lar, à nova terra, onde tem que cultivar, criar e tentar viver, mesmo não sendo seu local de origem. Em seguida, a figura de Caim foi trabalhada, por conta da alusão feita por Davies, em um dos capítulos, como exemplo de um sujeito que foi amaldiçoado por uma entidade superior, impedido de voltar para casa e marcado para sempre como alguém que não poderá viver da terra, como vários personagens do romance de **Murder and walking spirits**, mas que, assim como os personagens mencionados, prosperou, como aduz o relato bíblico.

No quarto capítulo fez-se a escolha por uma abordagem mais esotérica, mas que ainda pertence ao gênero gótico, pois o religioso e o sobrenatural são separados por uma linha bastante tênue, que frequentemente se parte. Nesse momento da dissertação, os escritos de Carl Jung foram utilizados como base teórica para a análise de um termo mencionado por um dos personagens do romance. O termo é “pleroma”. Jung, sob o pseudônimo de Basilides de Alexandria, no momento mais enigmático de sua vida, escreveu os **Sete sermões aos mortos**, que é um poema inserido em um trabalho maior, qual seja, **O livro vermelho**. A conceituação dada por Jung ao que vem a ser pleroma é utilizada pelo autor do romance aqui analisado, uma vez que Davies, alegadamente, leu toda a obra do psicanalista alemão e, não por acaso, é perceptível a influência dele no decorrer da obra.

O pleroma, como ensinado por Jung, é um estado de espírito que permite àquele que se encontra em tal estado vislumbrar a verdade, ou vertentes da verdade, tal como ela é. No romance, essas verdades são apresentadas através de filmes que se utilizam de outro tropo de horror constante no trabalho de ficção estudado, qual seja, o descobrimento de histórias de antepassados e o reaparecimento dessas histórias no presente.

Assim, buscou-se perceber, tendo como base a teoria pós-colonial aplicada em um romance do gênero gótico, quais são os anseios e de que forma se dá a busca por identidades de um sujeito que viveu durante aquele período pós-colonial em um país construído por sujeitos de nacionalidades diferentes e que, mesmo após a conquista da independência, se encontra sobreposto pela constante presença cultural norte-americana assim como nunca abandonou a forte ingerência da coroa britânica.

## 2 UM OLHAR ESPECTRAL: UMA NOVA VISÃO SOBRE ANTIGAS HISTÓRIAS

Esse capítulo tem como objetivo, primeiramente, apresentar o fantasma não somente como um tropo de literaturas do gênero gótico, mas também como uma forma de manifestação e expressão do sujeito pós-colonial. Em seguida, demonstramos como se dá a interação desse ser com o cinema e, ainda, de que forma o pós-colonial é expressado nessa relação predominante entre o fantasma e o cinema no romance **Murther and walking spirits**, de Robertson Davies. Também abordamos como a sensação de *uncanny* é usada pelos autores de literatura gótica para expressar anseios e angústias relacionados à situação pós-colonial retratada no romance, aplicando os conceitos do ensaio de Freud, chamado **The uncanny**, que também foi utilizado por Homi K. Bhabha quando este fazia uma análise do sujeito pós-colonial. Por fim, examinamos como o contexto do gótico, envolto de misticismo e mistério, é aplicado nos estudos pós-coloniais, resultando em aterrorizantes relatos de sujeitos que vivem no período após a conquista da independência política de um determinado local, no caso, o Canadá.

### 2.1 O fantasma e o gótico

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*” significa “espíritos que vagam”, em outras palavras, “fantasmas”.

A palavra “*ghost*” (“fantasma”, em inglês)<sup>6</sup> 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.[...]”<sup>7</sup> (HOAD, 1996, p. 210)

<sup>6</sup> 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* dessa dissertação, é originalmente escrito em inglês e está também sendo lido em seu original.

<sup>7</sup> 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. [...]”



A definição se estende por mais algumas linhas, entretanto o que parece apresentar mais pertinência com a presente dissertação 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.<sup>8</sup> (HOAD, 1996, p. 210)

A definição de “*ghost*” fornecida pelo **The concise Oxford dictionary of English etymology** pode ser aplicada a fantasmas de diversos romances como, por exemplo, o de **A estrada da noite**, de Joe Hill<sup>9</sup>. Nessa estória de terror, o fantasma é proveniente de uma maldição lançada pela filha de um homem morto, o qual, por sua vez, volta para assombrar o protagonista, transformando a sua já caótica vida em uma constante fuga. Essa fuga não compreende somente o sentido literal da palavra, pois foge principalmente do passado, que o fantasma insiste em trazer à tona, desarticulando, conseqüentemente, um ideal de paz que era proveniente do desprendimento que este personagem tinha em relação aos atos, de certa forma, torpes, cometidos em tempos pretéritos, que compreendiam: sacrifício de animais, tentativa de fazer bruxaria utilizando uma jovem virgem (mesmo que o ritual não consistisse em sacrificar a moça) e automutilação durante atos sexuais.<sup>10</sup>

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 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.

<sup>8</sup> 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”.

<sup>9</sup> Autor norte-americano famoso por escrever contos e romances de terror. A obra citada, cujo título original é **Heart shaped box**, foi publicada pela primeira vez em 2007.

<sup>10</sup> O conceito de torpe utilizado neste momento tenta expor atos que não são comuns aos que são considerados normais para a maioria.

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 [...] <sup>11</sup> (SCARBOROUGH, 2013, p.81)

O fantasma transita desde livros sagrados, aos contos góticos de Edgar Alan Poe no século XIX, até a literatura contemporânea com Susie Moloney, autora canadense que, desde o início do século, escreve romances góticos. Os escritos da autora transitam por estórias de amor, buscas históricas ou simples vidas cotidianas, contudo o background gótico sempre está presente. Um desses romances, **The dwelling** (2003), conta a estória de um casal suburbano, que, durante a narrativa, se encontra em uma crise, passando a morar em uma casa em um bairro de Ontario. Contudo, ambos precisam lidar com os problemas pessoais enquanto são assombrados por um ser onisciente de todos os segredos dos habitantes da casa, suscitando dúvida quanto à origem da assombração: seria a casa sobrenatural ou os atos humanos que atraíriam a presença desse ser maligno?

Assim, boa parte dos gêneros de literatura já se utilizou do espectro. Dorothy Scarborough (2013) conclui dizendo que, ao contrário dos mortais, 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 as bruxas e vampiros, 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.

---

<sup>11</sup> Tradução: “Ele aparece tão tranquilamente em casas das ficções do século vinte como na mitologia clássica, na hagiológica 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.”

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

Essa vertente do gótico é explorada no cinema desde seus primórdios, em obras como **O Gabinete do Doutor Caligari** (1920), representante do cinema expressionista alemão, que trata de um sonâmbulo que à noite saía para cometer assassinatos. Entretanto, foi somente em 1944 que Lewis Allen, teatrólogo britânico, estreava no cinema com o filme do gênero horror **O solar das almas perdidas**. Allen, ao roteirizar e dirigir o filme, destoou do que estava sendo feito até então, quando tratou de forma mais madura e nada cômica as películas sobre fantasmas, atrelando seu filme a características góticas, que até então só eram usadas na literatura. No filme, um fantasma assombra uma antiga casa que se encontra próxima a um solar e que tinha sido recentemente adquirida por um casal de irmãos, os quais vinham de Londres. Toda a estória se desenrola em torno da figura desse fantasma.

O filme **O solar das almas perdidas** é considerado pelo IMDB (International Media Database) como o primeiro filme sobre fantasma já feito, esse ser etéreo é descrito pela personagem principal, vivido por Ray Milland, como “an eerie sob of an unseen woman”<sup>12</sup>. A presença do fantasma no filme desregula a noção de quietude encontrada pelos protagonistas em algo que até então era considerado normal: uma casa perto do mar, numa cidade pequena, sem histórico de violência nem de acontecimentos sobrenaturais. Ademais, o fantasma faz com que os protagonistas do filme busquem na estória da casa a motivação para a presença daquele hóspede maldito, e o que eles encontram é um passado ominoso, que justifica o estado assombrado da casa.

## 2.2 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.”<sup>13</sup> (DAVIES, 2011, p. 15).

---

<sup>12</sup> Tradução: “Um choro estranho de uma mulher que não podia ser vista”.

<sup>13</sup> 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.”

No trecho supracitado, 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.

As criações de narrativas em torno de figuras fantasmagóricas são repletas de tropos do horror: estórias de vingança e suicídio; estórias em que algo inacabado motiva a permanência do “indivíduo” no mundo dos vivos, ou, ainda, estórias de fantasmas que atuam como psicopompos<sup>14</sup> que têm função de guiar ou conduzir a percepção de um ser humano entre dois ou mais eventos significantes. 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 compreendê-lo muito bem. Como devia estar morto, mas não está, 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 em que se tornou, mas também quem era, assim como essa busca se amplia no campo coletivo, já que metaforicamente representa a trajetória de toda uma nação, o Canadá, em busca por 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. **The rebel angels**, que se passa em uma moderna universidade, explora a influência de um passado medieval sobre as raízes da identidade dos canadenses.

Dois famosos psiquiatras influenciaram diretamente a confecção dos romances de Davies: Freud e Jung. O autor canadense tem contato, inicialmente, com os escritos de Freud

---

<sup>14</sup> Originado da junção das palavras gregas *psukhe* e *pompos*, psicopompo assume um papel de guia de almas, ou seja, aquele que guia a alma daqueles que morrem.

e, logo em seguida, foi apresentado a Jung. Davies, ao ser perguntado sobre a influência de ambos em sua obra, afirma:

Yes, I have, as a matter of fact, I am, I guess one of the very few people I know who has read Freud's collected works from end to end. [...] after forty I came to examine the works of his great colleague Carl Gustav Jung, and I have been, over many years, reading and re-reading and reading again the collected works of C.G. Jung.<sup>15</sup> (DAVIES, 1989, p.77)

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 e escolaridade, pois sua ficção não incorpora somente elementos como magia, teatralidade, música ou religião, visto que as teorias de ambos os psiquiatras já citados no parágrafo anterior são intrínsecas à sua obra (ROSS, 1999).

Conforme Ross (1999), em **The manticore** (1989), que faz parte da Trilogia Depthford, as influências de Jung são mais perceptíveis. Ao afirmar para sua psicóloga que em seus sonhos via um monstro com cabeça e corpo de leão, pés de dragão, rabo no formato da cauda de um escorpião e o rosto de uma mulher, o protagonista recebe como contestação de sua psicóloga que se trata do manticora. Intrigada, a personagem insiste, questionando como seria possível sonhar com algo que ele mesmo não conhece. Aponta a psicóloga: “People very often dream of things they don't know[...] it is because great myths are not invented stories but objectivizations of images and situations that lie very deep in the human spirit<sup>16</sup> (DAVIES, 1989, p. 35). Percebe-se claramente que a contestação da profissional coincide com o que Jung entende por “arquetipos do inconsciente coletivo”, que compreende inconsciente pessoal e inconsciente coletivo, sendo domínio do inconsciente todos os conteúdos e processos psíquicos que não se relacionam com o ego.

Para Jung (2014), o inconsciente é a fonte das forças instintivas da psique e das formas ou categorias que as regulam, os arquetipos. Vasto e inexaurível, este campo da psique possui qualidades compensatórias, ou seja, elas compensam o ego consciente, pois possuem elementos de auto regulação da psique como um todo. Ao inconsciente, Jung também designou uma função criativa, visto que é ele que apresenta à consciência conteúdos necessários à saúde psicológica.

---

<sup>15</sup> Tradução: “Sim, de fato eu tenho, eu sou, acho, uma das poucas pessoas que eu conheço que já leu toda a obra de trabalhos de Freud. [...] depois dos quarenta eu examinei os trabalhos de seus grandes parceiros, Carl Gustav Jung, e eu tenho lido, através dos anos, lido e relido novamente a completude dos trabalhos de C.G. Jung.”

<sup>16</sup> Tradução: “Com muita frequência pessoas sonham com coisas que não conhecem... isso acontece porque grandes mitos não são histórias inventadas, mas objetivações de imagens e situações que se abrigam profundamente no espírito humano.”

Se, em **The manticore**, a influência dos trabalhos de Jung é perceptível na escrita de Davies, em **Murther and walking spirits**, é explícita a influência de 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 com uma espécie de bengala, que possuía uma lâmina escondida, ao flagrar sua esposa com um amante. O amante desferiu 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”<sup>17</sup> (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 que 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 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 experimentar sentimentos. Pois bem, Esme Baron, a esposa, assim que constata que o marido está de fato morto, começa a tomar as devidas precauções para transformar a cena do crime passional em uma de crime de assalto. A masculinização da Sra. Baron fica clara no trecho a seguir: “No so my wife. She was manly and decisive and I admired her self-command”<sup>18</sup> (DAVIES, 2011, p. 4)

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,

---

<sup>17</sup> 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!’”

<sup>18</sup> Tradução: “nem tanto minha esposa. Agia como homem e estava decidida e eu admirava seu auto controle.”

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. Não por acaso, em um momento do romance, em uma casual conversa sobre o casamento, a personagem narradora conversa com um exotérico amigo sobre as dificuldades de se encontrar em um relacionamento. O comentário do amigo demonstra o que parece ser a visão de Davies em relação a algumas questões de gênero, quando assume que em todo homem há uma mulher e em toda mulher há um homem. Ao ser solicitado, o amigo, que se chama Mcwearie explica melhor seu ponto de vista:

No, no; you don't understand. Listen to me. Every marriage involves not two, but four people, there are two that are seen before the altar, or the city clerk or whoever links them, but they are attended invisibly by other two, and those invisible ones may prove very soon to be of equal or even greater importance. There is the Woman who is concealed in the Man, and the Man who is concealed in the Woman. That's the marriage quaternity, and anybody who fails to understand it must be very simple, or bout for trouble.<sup>19</sup> (DAVIES, 2010, p. 29)

Por mais que a discussão seja em torno do casamento e de suas mazelas, a visão de Davies sobre a dualidade dos gêneros<sup>20</sup> inserida nesse contexto encontra-se dispersa em todo o romance. Dessarte não é de admirar que Randal Allard Going, o assassino, reaja como supostamente agiria um estereotipo feminino, o que de fato acontece, como pode ser percebido no extrato a seguir: “Randal was losing his nerve, had shrunk back toward the bed and was sitting on it, weeping hysterically”<sup>21</sup> (DAVIES, 2011, p. 4). 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.

---

<sup>19</sup> Tradução: “Não, não; você não entende. Escute-me. Todo casamento envolve não duas, mas quatro pessoas, há duas que são vistas perante o altar, o juiz, ou de quem quer que os una, mas estão presentes duas outras invisíveis e essas invisíveis podem logo se provar de importância igual ou maior. Há a Mulher escondida no homem e o Homem escondido na mulher. Esta é a quaternidade do casamento e qualquer um que falhe em entender de forma simples terá problemas à frente.”

<sup>20</sup> A discussão acerca desse tema permeia algumas páginas do romance em que Mcwearie tenta explicar a essência dos relacionamentos ao seu amigo, explicando que, se os “quatro” participantes de um relacionamento não se entenderem, o resultado pode ser tão drástico quanto o do ouvinte de sua teoria.

<sup>21</sup> Tradução: “Randal estava enlouquecendo, encolheu-se de volta na cama e estava sentado nela, chorando histericamente.”

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.

### 2.3 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 da qual 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 seria traduzido como “*homely*”<sup>22</sup>. 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 Freud (1919) denominou “*unheimilich*”, traduzido para o inglês como “*uncanny*”, expressando a sensação de não familiaridade em relação ao que parece familiar.

Para Freud, 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”<sup>23</sup> (FREUD, 1919, p. 3). Dessa forma, a situação nova sozinha não configura o estado de *uncanny* e muito menos garante ao sujeito experiência do “*unhomely*”. Para Freud, “[...] 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”<sup>24</sup> (1919, p. 8).

Para Freud, 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

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> Tradução: “Algo deve ser adicionado ao que é novo e não familiar para isso se torne *uncanny*.”

<sup>24</sup> 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.”



word is not always used in a clearly definable sense, so that it tends to coincide with what excites fear in general.<sup>25</sup> (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 desta dissertação, usar-se-á o termo “*uncanny*” (em inglês) por conta das extensas possibilidades proporcionadas pela etimologia da própria palavra.

Em relação às diversas traduções, Freud opta por um longo desvio filológico onde destaca palavras em outras línguas que podem ter o mesmo significado do termo “*unheimlich*”. Pontais e Mango sintetizam esse desvio filológico, como segue:

É significativo que o seu primeiro procedimento seja procurar equivalentes do termo alemão nas línguas “mortas”, que são igualmente línguas mães, línguas originárias: em grego, “inquietante” seria *xenos*; em latim, *locus suspectus*; em hebraico e árabe o termo coincide com o que é demoníaco, “o que da calafrios”. Freud dedica-se em seguida à evocação das expressões equivalentes nas línguas estrangeiras (*inquiétant*, *lúgubre*, em francês; *uncomfortable*, *uncanny*, em inglês; *lúgubre*, *siniestro*, em espanhol), o que faz ressaltar a estranheira das línguas e da tradução. Assim, insiste implicitamente na tradutibilidade (capacidade de traduzir) de todas as línguas e, ao mesmo tempo, na dificuldade encontrada para levá-la a efeito. (PONTAIS; MANGO, 2012, p. 86)

Pontais e Mango percebem, no ensaio de Freud, que a dificuldade existente em atribuir significados à palavra “*unheimlich*” em outras línguas cria uma situação de dependência dessas em relação ao alemão, produzindo uma sensação de não familiaridade e simulando o efeito que se tenta descrever com o termo. Assim tem-se também uma sensação de “*unheimlich*” na linguagem.

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

---

<sup>25</sup> 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.”

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**<sup>26</sup>, de E. T. A. Hoffman.<sup>27</sup>

Após uma breve sinopse do conto, Freud “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 além, 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 convêm 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.<sup>28</sup> (FREUD, 1919, p. 10).

A boneca é na verdade um autômato, que, diferente de um simples brinquedo articulado, se move por si só, através de engrenagens, e por causa disso tem-se a impressão 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*.

O duplo também permeia as páginas do ensaio de Freud. A sensação de *uncanny* que vem do duplo é advinda da 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 algo que se deseja ser, mas que se trata de um estado impossível de se alcançar (FREUD, 1919). Observando esse mesmo aspecto, o ponto de vista aqui explorado permite afirmar que o duplo é algo inalcançável pelo simples fato de o caminho escolhido por alguém divergir totalmente daquele exposto pela presença do duplo.

---

<sup>26</sup> O conto de E. T. A. Hoffman inaugurou uma série de outras formas de arte baseadas em sua estória, por exemplo a banda de *heavy metal* americana Metallica, que se inspirou em Hoffman para criar uma canção de nome *Enter Sandman* em que um garoto faz preces para que um ser maligno não o ataque à noite. O autor da canção considera o fato de o autor do conto usar sua personagem com um ser mítico que coloca terra nos olhos de crianças que não querem dormir, invadindo o íntimo de seu lar e cegando as crianças.

<sup>27</sup> 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.

<sup>28</sup> 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.”

O duplo pode ser mais inteligente, mais amável ou atraente, mais forte, causando, naquele que observa, o desejo de ser algo que raramente irá se concretizar.

Hoje não se pode considerar a revelação da verdadeira identidade de Mr. Hyde como algo que tira o prazer e a vontade de alguém ler o romance **Strange case of Dr Jekyll and Mr. Hyde**, principalmente porque a estória foi escrita em 1886 e tem como mote principal o fato de um renomado doutor se transformar num outro homem, este com aparência grotesca, de atitudes cruéis e que não modera suas vontades. A era vitoriana, época em que homens tinham particularmente que reprimir seu verdadeiro ser, sendo obrigados a constantemente demonstrar para a sociedade o quão respeitáveis eram, é o ambiente ideal para a novela de Stevenson. Dessa forma, a transformação de Jekyll em Hyde serve como justificativa para que aquele expresse seu lado mais obscuro. Botting (2014) afirma, sobre a era Vitoriana, que as estórias de terror vieram para inquietar o realismo que preponderava na Inglaterra, pois tais narrativas causavam “gentis tremores” ao longo da tênue linha que separava o mundo sobrenatural do empírico mundo Vitoriano e sua aparente ordem doméstica.

A concepção de duplo utilizada no romance de 1886 é a mesma expressa por Freud, quando este explica que o duplo é proveniente de estágio mental reprimido, contudo, na representação de Stevenson, a impossibilidade do “não ser” está no fato de que, por mais que Jekyll efetivamente se transforme em Mr. Hyde, o segundo não pode fazer parte de uma sociedade regida por leis e princípios, por causa, principalmente, da natureza assassina e da forma grotesca assumida pelo monstro.

Ainda na mesma vertente do duplo, Freud (1919) explora a repetição como algo que também causa o sentimento de *uncanny*. Tal repetição não se restringe somente a um determinado fato, pois pode ser advinda de qualquer coisa que se repita, como por exemplo um número que se vê constantemente. Os questionamentos que nascem dessa manifestação de repetição, a estranheza frente àquela mesmice, o sentimento que ela causa é chamado por Freud de *uncanny*.

De forma parecida, perambular por uma rua em círculos e sempre voltar ao mesmo lugar por certo causará raiva e impaciência, mas, se se perde constantemente e volta-se para o mesmo lugar, o retorno para esse lugar, antes causador de ira, agora provoca satisfação, caracterizando-se em repetição que causa a sensação de *uncanny*.

A inquietante repetição proposta por Freud toma outras formas quando seu conceito de *uncanny* é aplicado, como acontece, por exemplo, no romance **A estrada da noite**, já mencionado anteriormente, onde a repetição se consubstancia no fato de sempre que algo ruim está para acontecer uma música tocar. Toda vez que o fantasma — que nesse romance é a

representação do mal em sua forma mais pura — vai atacar, uma música antiga, que outrora foi considerada feliz pelo protagonista da estória, toma conta de locais nos quais as personagens estão presente. Assim, algo que era familiar a eles, a música, acaba se tornando um elemento que causa medo e compulsivamente transforma qualquer ambiente em assustador. Freud, em seu ensaio, expõe outros exemplos de *uncanny*, como pode-se perceber abaixo:

How exactly we can trace back to infantile psychology the uncanny effect of such similar recurrences is a question I can only lightly touch on in these pages [...]. For it is possible to recognize the dominance in the unconscious mind of a ‘compulsion to repeat’ proceeding from the instinctual impulses and probably inherent in the very nature of the instincts - a compulsion powerful enough to overrule the pleasure principle, lending to certain aspects of the mind their daemonic character, and still very clearly expressed in the impulses of small children.<sup>29</sup> (FREUD, 1919, p. 11).

O fragmento acima traz em seu bojo uma fração do relato de uma compulsão que é responsável por parte de um caminho tomado pela análise de pacientes neuróticos. Todas essas considerações são utilizadas para que se possa descobrir que tipo de coisa, ou acontecimento, torna alguém passível de lembrar de suas compulsões de repetições internas, e essa coisa ou acontecimento é percebido como algo *uncanny*.

Segundo Freud (1919), o *uncanny* está presente em uma estória chamada “O anel de Policrates”. Nela o rei do Egito foge horrorizado das terras de seu hospedeiro, Policrates, porque percebe que todos os desejos de seu amigo são realizados imediatamente. Dessa forma, o hospedeiro do rei se tornou *uncanny* para ele.

Freud explica que se alguém deseja algo e esse desejo é imediatamente, ou em pouco tempo, concedido, a pessoa para quem o desejo foi concedido se torna *uncanny*. Nesse caso, diferentemente dos demais, Freud atribui o sentimento de *uncanny* não a um acontecimento, mas a uma pessoa. Contudo, afirma que, nesses casos específicos, é mais complicado definir se se trata ou não de *uncanny*, o que é definido a partir de um exemplo real, algo que de certa forma se aproxima da estória do Anel de Policrates.

Freud relata que um de seus pacientes, ao se dirigir a um estabelecimento de cura através da água, do qual se beneficiou bastante, criou um afeto por uma determinada enfermeira que sempre ficava no quarto perto do local onde se tratava. Entretanto, um certo dia, ficou em um

---

<sup>29</sup> Tradução: “Como exatamente pode-se encontrar o efeito *uncanny* na psicologia infantil em acontecimentos similares é uma questão que mal posso tocar nessas páginas [...]. É possível reconhecer a dominância, em uma mente inconsciente, de uma “compulsão por repetir” que é procedente de um impulso instintivo e provavelmente intrínseco à própria natureza dos instintos – uma compulsão forte o bastante para sobrepor o princípio do prazer, levando a certos aspectos da mente suas características demoníacas e ainda assim claramente expressados nos impulsos de crianças pequenas.”

local longe dela, porque o seu local já estava ocupado por outro homem. Imediatamente, o enfermo desejou que o homem, que agora ocupava seu lugar, sofresse um ataque cardíaco. No outro dia, o enfermo soube que o homem que tinha ocupado seu lugar sofreu um ataque cardíaco, exatamente como desejado. Freud relata que o enfermo havia considerado aquele acontecimento muito estranho, ou seja, algo *uncanny*. Isso é atribuído à “onipotência de pensamentos”, que é um termo criado por Freud para descrever o fato de que cada pessoa que:

[...] tivesse atravessado uma fase de desenvolvimento individual correspondente a esse estágio animista dos homens primitivos, como se ninguém houvesse passado por essa fase sem preservar certos resíduos e traços dela, que são ainda capazes de se manifestar, e que tudo aquilo que agora nos surpreende como estranho satisfaz a condição de tocar aqueles resíduos de atividade mental animista dentro de nós e dar-lhes expressão. (FREUD, 1913, p. 19).

Por fim, Freud (1919) ensina que boa parte das pessoas sentem medo em relação a morte, cadáveres, o retorno dos mortos, espíritos e 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 com a morte e, para ele, a morte é algo que, desde os tempos antigos, nunca muda 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 da morte. Contudo, ao morrer, percebe quão errado estava, pois se torna algo totalmente diferente dos fantasmas de Henry James<sup>30</sup>, 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

---

<sup>30</sup> 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.

me; there are periods – long, so far as I can judge – of which I have no awareness [...]”<sup>31</sup> (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.<sup>32</sup> (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, 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.

## 2.4 Aterrorizantes vidas pós-coloniais

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

<sup>31</sup> 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.”

<sup>32</sup> Tradução: “Não tenho substância, 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.”

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, visto que, 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”<sup>33</sup> (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, tem seus poderes de observação em seu pico, 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 Westminster<sup>34</sup>. 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 desvencilhar e esconder um passado, enquanto fazem questão de enaltecer nomes de pessoas que, durante a colonização, tiveram 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 Ontario, que tem a patente de tenente

---

<sup>33</sup> 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.”

<sup>34</sup> 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.

governador: “a curious grandee, surely, for though he bore the democratic stamp of approval was primarily the representative of the Queen”<sup>35</sup> (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 of early settlers of good family whom the Sniffer likes to refer as “squirearchy,” and whose passing he regrets and wish to perpetuate in himself.<sup>36</sup> (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 funge tais obras à procura das tais influências. Entretanto, o nome pelo qual Randal realmente gosta de ser chamado é Allard Going, pois remete ao ancestral inglês que governou Ontario 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.

---

<sup>35</sup> Tradução: “Uma figura interessante, certamente, pois mesmo que ele carregasse por aí o selo de aprovação da democracia era primordialmente um representante da rainha.”

<sup>36</sup> 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 pesada 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 morrido e por isso tenta perpetuá-los nele mesmo.”



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 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”<sup>37</sup> (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, 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 afirma, em algo “*unhomely*”.

Ao citar Fanon, 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 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 espanta quando as histórias de seus antepassados são apresentadas numa sessão de cinema onde somente clássicos passariam. A importância da história da vida dessas pessoas tem que, de fato, ter a alcunha de “clássicos”, embora clássicos de cunho pessoal, intrínsecos a cada ser humano. Essas histórias também são necessárias para que cada um desses seres se reconheça.

Freud explica que algo *uncanny* se dá quando o próprio sujeito reprime a si mesmo ou quando essa repressão é exterior a ele. Ambas 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

---

<sup>37</sup> 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.”

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. Cabe dizer que a discussão relacionada ao ambiente canadense e como ele influencia a construção de identidades do sujeito pós-colonial será melhor desenvolvida no capítulo seguinte.

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 perda 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.<sup>38</sup> (NG apud RUDD, 2010, p. 2).

O modo de escrever gótico permite àquele que escreve 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, que ocupa, involuntariamente, esse espaço limiar do ser, onde, por conta das experiências pelas quais ele 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

---

<sup>38</sup> 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*.”

tropos do terror, como, por exemplo, o fantasma ou o “*Doppelgänger*”<sup>39</sup>, 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 antecedentes históricos, mais especificamente da revelação de ancestrais desconhecidos, personagens esses que são apresentados, como já mencionado anteriormente, a partir de filmes com os quais não se pode interagir e dos quais não se pode fugir, o que causa um efeito *uncanny* na figura central da narrativa, o fantasma, que, mesmo em um local comum para ele, a sala de cinema, se encontra inquieto frente ao que lhe é compulsivamente (re)apresentado.

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 o 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.

No romance de Davies, o “monstro” é humanizado a partir do momento em que a 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, algo comumente utilizado por autores que se utilizam do ser etéreo em seus escritos. 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 estórias góticas.

---

<sup>39</sup> 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.

O gótico, com seus tropos de horror e suas figuras sobrenaturais, fornece aos autores novos meios de contemplar uma realidade que se desvencilha daquela do velho mundo. Enquanto estórias de cavaleiros medievais que lutavam contra monstros para resgatar princesas em castelos<sup>40</sup> 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 — o fantasma, a bruxa, monstros e diversas outras figuras horrendas — 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. Eighteenth 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.<sup>41</sup> (BOTTING, 2014, p. 104)

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, 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.

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

---

<sup>40</sup> Ao se falar em castelos góticos faz-se necessário referenciar um romance que é considerado o primeiro romance gótico. Escrito em 1764 por Horace Walpole, O castelo de Otranto narra a estória de Manfred senhor de um castelo e de sua família. Castelos mal assombrados, cavaleiros misteriosos, locais subterrâneos e sonambulismo estão entre os tropos do gótico que podem ser encontrados no romance.

<sup>41</sup> Tradução: “Na metade do século dezanove, há uma significativa difusão de traços da literatura gótica na literatura e na ficção popular, adentrando no realismo, romances sensacionalistas e nas estórias 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.”

desse termo e conferiram a ele um novo uso. A consequência dessa forma de estudo faz com que o *uncanny* seja percebido em narrativas góticas as quais, tendo em vista que a forma gótica de escrever é libertadora, no sentido de que não é limitada pela realidade, 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.

### 3 MANIFESTAÇÕES DO PÓS-COLONIAL EM ESPAÇOS GÓTICOS

Utilizando como base a peça **O mestre construtor**, de Henrik Ibsen, fazemos um paralelo com uma das personagens do romance **Murder and walking spirits**, de Robertson Davies, que também é um mestre construtor. Apesar dessa semelhança, há a diferença de o último ser descendente de imigrantes escoceses, que migraram para o Canadá quando esse país ainda era uma jovem nação. Em seguida, infere-se, a partir da análise dos materiais aqui utilizados, que os escoceses têm uma grande capacidade de “fingir” que o Canadá pertence a eles, fazendo um paralelo com a característica de uma figura bíblica que é um tropo do horror, qual seja, o demônio.

Por fim, apontamos, sob uma perspectiva do gótico, as características geográficas e climáticas do Canadá que, acredita-se, desde as brancas florestas até os mais limpos lagos, possui paisagens que têm a intenção de matar aqueles que tentam desbravar as terras desse país, dentre os quais os imigrantes, os lealistas e outros.

#### 3.1 Espectros de um mestre construtor

É de forma alegre que Harvard Solness recebe a jovem Hilda Wangel em sua casa. Mesmo sem conhecer a jovem muito bem, após ela se identificar propriamente, convida-a para passar a noite em sua residência. Entretanto, já não é mais tão alegremente que Solness reage aos motivos para que a moça tenha batido em sua porta. Solness, que é um velho mestre construtor, havia, dez anos antes, conhecido Hilda, ainda criança, e, depois de beijá-la, disse que ela deveria procurá-lo dentro do prazo de dez anos, pois ele prometera construir castelos no céu para ela.

Assim a jovem moça o fez. Dez anos depois, bateu à porta do mestre construtor e demandou que a promessa do velho fosse tornada realidade. O velho acredita no que Hilda lhe conta, contudo, por ser casado, não pode simplesmente abandonar tudo e fugir com a moça. Como solução para a platônica promessa, Solness convida a moça para morar em sua casa, fazendo trabalhos domésticos. Hilda, ao invés de insistir no romance com o velho, o influencia a continuar projetando belíssimas construções e a superar sua acrofobia<sup>42</sup>, que é a irônica doença do mestre construtor.

Henrik Ibsen, dramaturgo norueguês, escreveu em 1892 a dramática e quiçá fantástica peça, que em inglês se chama **The master builder**, não imaginando que sua narrativa realista-

---

<sup>42</sup> Acrofobia consiste no medo de grandes alturas.

fantástica influenciaria vários outros autores, recebendo diversas adaptações cinematográficas. Uma dessas adaptações foi perdida durante a Segunda Guerra Mundial e é tida como uma raridade no mundo cinematográfico.

Robertson Davies usa esse filme perdido para inserir a jornada do mestre construtor de Ibsen em seu romance **Murther and walking spirits**. São evidentes as influências do teatro nos romances de Davies, pois ele, também um dramaturgo, é responsável por escrever peças que fizeram muito sucesso tanto no Canadá quanto em alguns países da Europa. São exemplos de peças escritas por Davies: **The voice of people** (1949) e **General confessions** (1956). Davies insere elementos dos roteiros de Ibsen em suas ficções, como ele mesmo comenta:

If I have any influence one of them is certainly Henrik Ibsen, who's a great comic playwright. He watches his people suffering very intensely. But they are suffering not because their fate is a black one but because they're disposed to suffering, they cannot see the way out, they cannot rid themselves of the shakles that make them sufferers.<sup>43</sup> (DAVIES, 1989, p. 256).

Uma das características advindas dos escritos de Ibsen e que posteriormente foi utilizada por Davies em seus romances é a inevitabilidade do sofrimento. O romancista imprime tais características nas personagens que permeiam **Murther and walking spirits**, em especial no protagonista, que se vê obrigado a assistir à vida de seus antepassados em forma de filmes. Durante a narrativa fílmica, percebe-se uma estória de ascensão e queda desses antigos familiares. Estórias de vitórias e de perdas são exibidas uma após a outra, quase como um ciclo que se repete, chocando, entristecendo e, por vezes, deixando alegre o fantasma espectador.

O uso do fantasma faz com que a narrativa de Davies apresente uma ressonância com o discurso gótico, pois o autor utiliza tropos do horror para demonstrar, nessas sucessivas narrativas fílmicas, as consequências de estórias de queda e ascensão sobre as gerações futuras, representadas por personagens que são descendentes uns dos outros. Corroborando essa ideia e associando o gótico ao pós-colonial, David Punter explica:

The relationship of the gothic to the post-colonial lies in gothic's troubling view of history as a melodrama of rise and fall, where terror and pity are the

---

<sup>43</sup> Tradução: “Se eu sou influenciado por alguém, esse alguém é com certeza Henrik Ibsen, que é um grande roteirista de peças cômicas. Ele assiste às pessoas sofrendo de forma muito intensa. Mas elas estão sofrendo não porque seu destino é obscuro, mas porque elas já eram inclinados a sofrer, elas não podem ver uma forma de acabar com isso, elas não podem se livrar das amarras que as fazem sofrer.”



moving forces, and where it is impossible to escape from a history that will reappear and exact a necessary price.<sup>44</sup> (PUNTER, 2003, p. 193).

Os autores pós-coloniais, uma vez possibilitados de dizer o que antes era indizível, usam diversas estratégias para se expressar. Dessa forma, o gótico se mostrou uma ferramenta eficaz para expor e narrar os fatos acontecidos no período em que determinado local era colônia. Boa parte dessas narrativas se caracterizam por tentar reescrever o que foi dito, considerando que muitas vezes o que foi dito expunha somente a visão do colonizador, mantendo o colonizado, ou aqueles que eram hierarquicamente inferiores à metrópole, silenciados.

Davies opta por descrever passagens históricas em forma de filmes e assim utiliza o *uncanny*, que nesse contexto é um tropo do gótico<sup>45</sup>, para reescrever fatos, contar outras vertentes de uma verdade antes tida como absoluta. O desejo de se voltar a uma origem cultural e histórica que ainda não está contaminada é, como assevera Hall (1996), uma forma de reagir aos efeitos negativos da colonização. Esse desejo de recontar histórias desencadeou uma série de movimentos anticoloniais.

Nos filmes que são exibidos somente para o fantasma Gilmartin, o melodrama de ascensão e queda é associado a vários motivos, mas é importante perceber que, por se tratar de um festival de cinema, em que, via de regra, em cada dia é exibida uma película diferente, os acontecimentos do filme anterior influenciam diretamente o filme que virá no dia seguinte, levando o narrador-protagonista a perceber que não se pode fugir da história, não importando qual ela seja (DAVIES, 2010). Tem-se aqui uma clara influência de Ibsen quando se cria uma personagem obrigada por amarras invisíveis a assistir a antepassados seus nascerem e morrerem um depois do outro, sem sequer poder virar o rosto ou fechar os olhos.

No livro de Davies, o espectador fantasmagórico espera ansiosamente por saber qual outro ancestral seu lhe será (re)apresentado. O filme a que a personagem principal do romance assiste é particular e exibido somente para ele, porém, como o narrador afirma, é possível saber qual filme está sendo exibido para aqueles presentes no cinema. O filme projetado é o já mencionado **The master builder**, dirigido pelo neto de Henrik Ibsen, Tancred. O filme foi supostamente<sup>46</sup> criado em 1939 e contaria a exata estória do mestre construtor escrita por Ibsen em 1892.

---

<sup>44</sup> Tradução: “A relação do gótico com o pós-colonial está na problemática visão que o gótico tem para com a história e a vê como um melodrama de ascensão e queda. Onde o horror e a pena são as forças motoras, e onde é impossível escapar de uma história que irá reaparecer e extrair seu preço necessário.”

<sup>45</sup> Pode-se dizer que o *uncanny* é um tropo do gótico, pois, como o próprio Freud diz, o *uncanny* é algo que causa pavor ou tem natureza medonha.

<sup>46</sup> Foi feita uma busca e não foi possível comprovar a veracidade dos fatos narrados por Davies em seu romance, por isso não se sabe se o filme realmente existe ou não.

Apparently, it is a real gem, rescued from oblivion by Norwegian archivist. It is to be a film version of Ibsen's *The Master Builder*, made in 1939 by the playwright's grandson Tancred, and thought to have been lost in the Hitler War and at last seeing light.<sup>47</sup> (DAVIES, 2010, p.160).

Apesar de o filme que aguarda o fantasma espectador ter uma estória totalmente diferente da escrita por Ibsen, o título para a película que será exibida para essa inusitada audiência poderia ter a mesma denominação. Não por acaso, Davies utiliza a alcunha “The master builder” para nomear o capítulo 4 de seu livro. Constantemente, o autor de **Murder and walking spirits** baseia o título dos filmes que serão exibidos no festival de cinema que acontece em Ontario na vida dos personagens dos filmes que serão exibidos para o fantasma, como é o caso de “The spirit of 76”.

Durante a exibição do primeiro filme do festival de cinema, que tem como nome “The spirit of 76”<sup>48</sup>, Connor assiste, de relance, à película dirigida por Frank Montgomery e escrita por Robert Goldstein, este último criador do polêmico roteiro<sup>49</sup>, o que fez com que o filme fosse pouco exibido e posteriormente ganhasse status de perdido, por não sobrar nenhum de seus rolos, restando apenas a sinopse e fotos dele. Contudo, Connor realmente assiste a cenas de personagens reais, que de fato viveram no ano de 1774 ou 1775. Nesses anos já pairava a insatisfação em relação às altas taxas impostas pelo governo britânico, bem como era enorme o desagrado com a ostensiva presença do exército britânico nas ruas das cidades. Ambos os filmes mostram o que aconteceu durante a revolução americana e parte de suas consequências, contudo, um deles, o que era exibido na sala de cinema para todos os críticos, tinha um contexto mais macro, mostrando histórias mais conhecidas. Em contrapartida, o outro tinha uma

---

<sup>47</sup> Tradução: “Aparentemente é uma verdadeira joia, resgatado por um arquivista norueguês de uma destruição iminente. É para ser uma versão em filme da peça “O mestre construtor” de Ibsen, feito em 1939 pelo neto do teatrólogo, Tancred, e que pensava-se ter se perdido durante a guerra de Hitler, porém finalmente pode ser visto.”

<sup>48</sup> O filme trata de um romance entre o Rei George III da Inglaterra e uma garota religiosa chamada Catherine. Catherine é descendente de índios, sendo também filha de uma aventureira que era índia e que foi adotada por um homem religioso viajante e levada para Inglaterra. As dificuldades dos colonos americanos são mostradas no filme, assim como sua rebelião contra o governo inglês. Nessa rebelião, Catherine vê a chance de se vingar do rei, que era legitimamente casado com uma princesa alemã. Ela vai para a América e se torna poderosa no meio de indígenas. Um de seus ajudantes é seu próprio irmão, que foi adotado por um colono. A culminância disso é a galante batalha que os colonos americanos, sob o comando do General George Washington, travam contra as tropas inglesas que, nesse momento do filme, são assistidos pelos índios que têm Catherine como sua líder.

<sup>49</sup> À época, o filme foi considerado polêmico e controverso por nele conter atroz cenas onde soldados britânicos usam baionetas em bebês e estupram mulheres. Além disso, no filme é também retratado o massacre de Wyoming, no qual os americanos que fugiam da batalha que dá nome ao massacre foram perseguidos e torturados da pior forma possível, mesmo sem oferecer resistência, e o massacre de Cherry Vale, onde ingleses e índios nativo-americanos atacaram a despreparada vila de Cherry Valley.

perspectiva micro, retratando a vida de uma família fiel à coroa britânica que morava nos Estados Unidos durante a guerra de 76.

Assim como o filme “Spirit of 76” é assistido somente de relance, o filme do neto de Ibsen desvanece da tela e outro muito mais pessoal toma lugar, filme este que também tem um mestre construtor como personagem principal, da forma que aduz o título do capítulo. É importante lembrar que o estado atual em que Connor Gilmartin se encontra não lhe permite tirar os olhos do grandioso ecrã, sendo assim, é obrigado a assistir a cada segundo das películas que são exibidas (DAVIES, 2010). A falta de opção que resvala na impossibilidade de não assistir aos filmes é uma tentativa do autor de demonstrar a inevitabilidade do passado, uma vez que, em uma situação comum, poder-se-ia virar o rosto, porém a história não deixaria de existir e, de certa forma, de se fazer presente.

Na estória contada por Davies, o mestre construtor, descendente de imigrantes de escoceses, encontra-se em um estado deplorável. Velho e decrépito, William Mcomish se vê obrigado a encarar o tímido, porém valente, Rhodri Gilmartin, que é avô do espectador do filme e que tem a intenção de recolher assinaturas de William para que este possa ceder os direitos sobre boa parte de seus bens. Utilizando-se de uma moldura narrativa<sup>50</sup>, o velho, antes de assinar qualquer documento, conta ao jovem Rhodri toda sua trajetória até chegar ao local e ao estado no qual se encontra.

O velho inicia sua narrativa contando como e por que se deu a imigração dos escoceses para o Canadá. No romance, o que leva imigrantes, como o velho Mcomish, a sair da Escócia e partir para o Canadá são as oportunidades criadas pela ilusão de enriquecimento fácil no Novo Mundo.

So the local big man<sup>51</sup> heeded the call give to him by an even bigger man – Lord Selkirk<sup>52</sup> - he, very kindly assisted the people off the farms to go to the New World, as they called it then, to make their fortunes. There were fortunes

---

<sup>50</sup> É possível traduzir o nome “moldura narrativa” como “*framing device*”, fazendo-se necessário mencionar que é considerada uma das convenções góticas, ou seja, trata-se de um artifício usado por autores góticos, como explica Eve Kosovsky Sedwick (1986). Uma moldura narrativa consiste em estórias interpoladas ou uma estória dentro da outra.

<sup>51</sup> O texto de Davies não deixa claro, mas acredita-se que este “grande homem local” responsável por agenciar os escoceses que chegavam se chamava Sheriff Alexander C. Macdonell, membro do parlamento canadense e prestigioso representante da coroa britânica no Canadá.

<sup>52</sup> Filho de Dunbar Douglas, o quarto conde de Selkirk, Thomas Fouglass, o quinto conde de Selkirk, figura como importante mentor da imigração escocesa para as colônias britânicas. Ao perceber as horríveis condições de trabalho dos camponeses locais, procurou uma maneira de ajudá-los e por isso enviou embarcações lotadas de escoceses para o novo mundo, onde habitariam fazendas e ajudariam a desenvolver a colônia.

everywhere in the New World, for the taking. And off they went, crowded into a sailing-ship.<sup>53</sup> (DAVIES, 2010, p. 168).

Imaginar um navio partindo da Escócia em direção ao Canadá pode parecer glamoroso, mas esses escoceses encontravam-se presos à própria ganância e ignorância, o que fazia com que boa parte deles, sem pestanejar, aceitassem o chamado de ambiciosos homens que os faziam partir para uma terra que de nova só possuía a alcunha, mas que era tão amaldiçoada quanto o lugar do qual esses imigrantes fugiam.

Bumsted (1981) nota que, entre os anos de 1760 e 1860, milhões de pessoas emigraram da Grã-Bretanha para o Canadá. Antes de 1815, a emigração de escoceses era desencorajada, mas as emigrações da Escócia para as províncias marítimas constituíam um dos principais componentes dessa diáspora. Ainda segundo Bumsted (1981), em meados de 1815, os imigrantes escoceses formaram um dos três maiores grupos étnicos no Canadá. A maior parte dos imigrantes eram fazendeiros inaptos ao serviço, porque lhes faltava habilidade no trato com a terra.

As províncias marítimas atraíam esses novos colonos por causa da oportunidade que teriam de serem deixados em paz, ou seja, de não serem regidos por ninguém (pelo menos não diretamente), podendo assim almejar a uma forma de vida mais tradicional. Todavia, por já encontrarem-se bastante populosas e melhor organizadas juridicamente, as províncias marítimas não faziam jus à fama.

Permeiam as enciclopédias canadenses histórias de como o “bravo” xerife Alexander C. Macdonell guiou os imigrantes escoceses pelas terras do Novo Mundo, dando uma nova oportunidade para os agora colonos começarem uma nova vida. O que não fica explícito nessas enciclopédias é a realidade vivida pelos colonos que, impossibilitados de se manifestar, tinham que permanecer no local onde estavam e tentar fazer de uma terra lamacenta e improdutiva um meio de subsistência.

Davies, em **Murder and walking spirits**, resgata tal sentimento e escreve:

Do you have any idea where those poor wretches were headed for, Gil? It was a terrible place, in swampland north of Lake St. Clair, called Baldoon, after Selkirk's place in Scotland and they were invited, oh so gently, to take up farms. What could they have farmed? Not sheep, unless the sheep grew webbed feet and turned to a diet of reeds and grass that was as sharp as knives. And cold! Scotch cold is like a cold linseed poultice all over you from head to

---

<sup>53</sup> Tradução: “Então o magnata local escutou um magnata maior ainda – Lord Selkirk – ele bondosamente ajudou o povo a sair das fazendas e partir para o novo mundo, como eles o chamavam, para que fizessem suas fortunas. Havia fortunas em todos os lugares no Novo Mundo. E lá se foram amontoados em um barco.”

foot; but this cold was like being slashed every quarter of an inch of your body with sharp razors.<sup>54</sup> (DAVIES, 2010, p. 168).

Davies, que é descendente de escoceses, preocupou-se em trazer à tona a versão histórica desses primeiros imigrantes. Adicionando elementos verídicos à narrativa, relata como foi a vida desses arrendatários, que não estava sendo muito diferente da que levavam em seu local de origem. Ao utilizar personagens que realmente existiram, a crítica feita ao período colonial e à própria colonização ganha um embasamento mais concreto e contornos mais realistas e viscerais.

Percebe-se aqui a discrepância do discurso oficial da colonização, que enaltece a figura daquele que guiou os imigrantes escoceses às inóspitas terras canadenses e se esquece de mencionar, ou menciona de forma geral, aqueles que realmente foram responsáveis por parte do desbravamento do país, uma vez que eram os colonos que plantavam, criavam e distribuía esses bens de sobrevivência. Davies, ao expressar seu ponto de vista, ocupa a posição do colono e a forma como essa imigração é percebida vai de encontro à historiografia que destaca grandes vultos históricos.

Um desses grandes vultos históricos é Warren Hastings, que governou por um certo tempo a Companhia das Índias Orientais durante o século XVIII. Tinha interesse e encorajava todos os seus administradores provinciais a “serem nativos”. Ele acreditava que conhecia todos os costumes locais, sabia tudo que era preciso e, de certa forma, foi uma pessoa que “se transformou em um nativo”, ao mesmo tempo que governava com punho de ferro o outro, o colonizado. Hastings incorpora uma certa ambivalência, uma vez que não cede o controle da autoridade por ele exercido enquanto, ao mesmo tempo, parece unir-se ao outro.

Em sentido parecido, o filme **The searchers**, estrelado por Jonh Wayne e dirigido por John Ford, exemplifica, assim como ajuda a esclarecer, esse tipo de ambivalência. No filme, a personagem de Wayne é uma espécie de pistoleiro solitário, alcunha comumente dada aos protagonistas dos *Westerns* dos anos 1960, que aparece na casa de alguns parentes distantes e descobre que uma das filhas de seu irmão foi raptada pelos índios nativo-americanos. O que é interessante perceber no filme é que a personagem retratada por Wayne é um racista que odeia tudo em relação aos índios. Contudo, ele não é um tipo de racista do ponto de vista da

---

<sup>54</sup> Tradução: “Você tem alguma ideia para onde esses pobres malditos foram mandados Gil? Era um local terrível, lamacento ao norte de Lake St. Clair chamado Baldoon, tinha esse nome em homenagem local do Lord Selkirk na Escócia, e eles foram convidados, tão gentilmente, a montar fazendas nesse local. Que tipo de trabalho poder-se-ia ter nessas fazendas? Ovelhas não, a não ser que elas fossem dotadas de membranas em seus pés e passassem a se alimentar de junco e grammas que eram tão afiadas quanto facas. E o frio!? O frio escocês era como se você tivesse enrolado todo seu corpo com um cataplasma de linhaça; mas esse frio era como se algo atingisse cada centímetro do seu corpo com lâminas afiadas.”

ignorância, pois, pode-se dizer, tornou-se ele mesmo um nativo, porque tem conhecimento de todas as línguas e dialetos dos nativos da região, conhece todos os seus costumes. Ao longo de sua vida o cowboy fez um estudo cuidadoso das pessoas que odeia e isso se consubstancia em uma mistura volátil para se expor em algo de grande circulação, como um filme de um ator que estava no auge de sua carreira.

No mundo moderno, os novos vilões das ficções hollywoodianas são os orientais. Depois dos atentados do 11 de setembro não são raras as películas em que homens de origem árabe são retratados como antagonistas. Em um exemplo parecido com o de Ford, o filme **True lies** (1994), do diretor James Cameron, cujo protagonista é representado por Arnold Schwarzenegger, apresenta um espião americano que tenta evitar atentados de uma célula terrorista que estava prestes a atacar Nova Iorque. O personagem de Schwarzenegger utiliza diversos artifícios para identificar os terroristas e impedir o ataque, baseado no conhecimento que o espião tem tanto da cultura árabe quanto da língua falada por eles. Mesmo odiando seus inimigos e os responsabilizando por grandes catástrofes causadas anteriormente, essa personagem acaba tragada pela cultura do outro.

É muito mais fácil aceitar que alguém é racista porque, de certa forma, é ignorante em relação àquele a quem despreza. Assim, o que torna o filme citado acima ainda mais perturbador é que o diretor cria um retrato absoluto de uma forma de racismo que, no mínimo, pode ser denominada de “cruel”.

No caso de Hastings, personagem de **The murther and walking spirits**, uma ambivalência perceptível no âmagio da empreitada colonial é demonstrada, visto que ele se nativiza e trata os nativos com punho de ferro, aproximando-se das personagens representadas por Wayne e Schwarzenegger em **The searchers** e **True lies**, que aniquilam os inimigos, considerados inferiores e sobre os quais se pode usar a força sem nenhum remorso. A ambivalência demonstrada por Hastings implica uma consciência dupla do colonizador, já que apreende valores do outro, mas o faz como forma de exercer o poder sobre o nativo.

A aquiescência das imposições do colonizador faz com que, em **Murther and walking spirits**, Anna Gage, personagem do primeiro filme exibido somente para o fantasma, que era a esposa de um Major do exército britânico durante a revolução americana, fuja dos, agora malditos, Estados Unidos da América, que estão próximos de se ver livre das amarras coloniais. Essa situação faz com ela compulsoriamente se retire para um local que ainda está sob o domínio da coroa inglesa, o Canadá, como pode ser visto no trecho abaixo:

Some people are quicker to face the facts than others. Anna knows that hundreds of loyalists, by demand of the crow, have already made their way north, to the Canada or the British colonies on the northeast coast, or to the warmer islands in the Caribbean. Anna is phlegmatic – stubborn indeed, with the stubbornness born of ample funds. But Anna is not a fool and she listens carefully to the last sermon preached by the reverend to the remaining loyalists at Trinity church.<sup>55</sup> (DAVIES, 2011, p. 65).

A falta de opções fez com que muitas pessoas que eram leais à coroa britânica, após a vitória dos EUA e a retirada do exército azul<sup>56</sup>, fugissem para algum local ainda regido pela coroa inglesa. Essa massiva imigração para o Canadá teve como consequência a criação de um país multicultural. Essa pluralidade concernente à origem do povo canadense fez com que, aparentemente, o local de proveniência dos estrangeiros se tornasse irrelevante para que fossem aceitos no Canadá.

Justin D. Edwards (2005) aduz que esse vago ideal de casa pode ser visto como “*a site of abjection*”. Se a palavra “*abjection*” tivesse sido mencionada de forma literal, estaria caracterizando algo que seria chamado de “baixo” ou “que merece desprezo”, o que poderia ser facilmente relacionado às condições do local para onde os colonos escoceses foram mandados. Entretanto, segundo Edwards, trata-se de um sentimento de vazio ou de que algo esteja faltando. Para que isso seja superado, esse sentimento tem que ser repreendido, escondido, criando-se assim uma ligação com o local onde se habita.

Edwards propõe que os canadenses devem imaginar que são sujeitos estáveis para fazer com que esse vazio deixe de existir ou para que eles acreditem que deixou de existir. Ao fazer isso, contudo, nada se resolve e esse aparente equilíbrio é somente uma forma de fingimento.

The mysterious darkness and horrific suspense of the Canadian gothic narratives tells us that we never do get past our feelings of instability, that the reality of abjection will always exceed our best imaginative attempts to stabilize it.<sup>57</sup> (EDWARDS, 2005, p. 26).

---

<sup>55</sup> Tradução: “Algumas pessoas conseguem encarar fatos mais rápido que outras. Anna sabia que centenas de lealistas, obrigados pela coroa, já tinham partido para o norte, para o Canadá ou para alguma outra colônia britânica na costa nordeste, ou ainda para as ilhas mais mornas no Caribe. Anna está nervosa – teimosa, com uma teimosia originada de amplos fundos. Mas Anna não é tola e ela escuta com cuidado o último sermão dado pelo reverendo para os lealistas que ainda iam para a igreja Trinity.”

<sup>56</sup> Referência à farda usada pelos soldados britânicos durante a revolução americana.

<sup>57</sup> Tradução: “A escuridão misteriosa e o horrível suspense das narrativas do gótico canadense nos dizem que nunca superamos nosso sentimento de instabilidade, que a realidade da abjeção sempre irá exceder até as melhores imaginativas formas de tentar estabilizá-la.”

Davies (1996) também compartilha da opinião de Edwards, ao dizer que o Canadá moderno é um país próspero, mas as misérias pelas quais seus mais antigos habitantes passaram são “enraizadas no osso” e, mesmo nos dias de hoje, são intrínsecas à alma desses cidadãos.

As opiniões tanto de Davies quanto de Edwards entram em consonância quando ambos se referem a quão difíceis eram as condições dos colonos. Ao mesmo tempo que eram colonizadores, os escoceses acabaram sendo resultado de um movimento imperialista que os enviou a uma terra ainda não desbravada e extremamente perigosa para que depois, quando todos os esforços estavam realizados, a rainha se apropriasse do espólio desse trabalho.

### 3.2 Os demônios do pós-colonial

William Mcomish, aquele que contava como imigrantes escoceses foram para o Canadá em busca de um novo mundo, com novas possibilidades, enaltece em sua fala quão difícil foi para os colonos se estabelecerem nessa região, principalmente no que se refere a quão ameaçador e misterioso era o extremo norte da América.

O conceito de *unhomely*, ensinado por Freud e utilizado por Bhabha, é, nesse contexto, percebido de forma diferente. Freud aponta motivações que levam alguém a se sentir *unhomely*, e essas motivações são, em sua maioria, associadas a um sentimento proveniente de algo *uncanny*. O *unhomely*, para os escoceses, é originado da falta de um local onde se possa ter uma vida digna. Isso os faz partir de seu local de origem e desbravar o novo mundo.

A teoria de Freud do *uncanny*, como ele a pensou, também pode ser aplicada à situação dos escoceses. Ao deslocarem-se para o Canadá, os colonos esperavam encontrar uma terra propensa para o cultivo e para a criação de ovelhas, mas se depararam com uma terra lamacenta, extremamente gelada e improdutiva, o que impossibilitava a criação e a produção de qualquer coisa. Alison Rudd (2010) ensina que as ansiedades dos sujeitos coloniais e pós-coloniais são geralmente expressadas através do gênero gótico, que acaba criando prosas e poesias originadas de problemas relacionados com a geografia e com o clima do país em questão.

Vários poemas surgiram inspirados na pitoresca paisagem canadense e sua geografia selvagem e alguns autores desses poemas utilizavam o gótico para expressar seus medos e ansiedades causados pelo estranhamento em relação ao local no qual se encontravam. O poeta Stanley Cooperman<sup>58</sup> foi um deles, pois, ao escrever o poema “Canadian gothic”, mescla

---

<sup>58</sup> Cooperman foi um poeta nascido em Nova Iorque no ano de 1929. Entre seus livros, está **Cannibals** e, entre sua poesia, está o chamado **Canadian gothic and other poems**, conjunto do qual o poema citado faz parte. Stanley Cooperman não resistiu à opressão da vida e cometeu suicídio em 1976.



características do Canadá que estão diante dos olhos com um Canadá visto somente na imaginação.

Why is it, I wonder  
 they so embrace  
 all that's is flat and dry, all  
 that rusts into nostalgia as it dies?  
 the charm, perhaps  
 of will beyond the flesh?  
 the fierce heroism of failure  
 even their songs, photographs, fables  
 are struggles to the death:  
 a fence post broke at the neck,  
 an arrangement  
 of barbed wire  
 What kind of mouth tastes God  
 in such services of dust??  
 their quietest landscapes must kill  
 something. (COOPERMAN, 1976, p. 87).

Cooperman expressa uma espécie de desespero quando retrata a relação que o ser humano tem com a paisagem canadense. Ademais, Rudd (2010) acredita que esse poema representa uma história de homens que batalharam contra esse lugar selvagem, mas, de forma mais significativa, representa como o homem reage a esse ambiente.

A ideia de que algo extremamente quieto, como aduz o poema, tem a necessidade — proveniente do termo “*must*”, que confere obrigatoriedade a algo — de matar alguma coisa e que essa “coisa” extremamente quieta é a própria paisagem do Canadá traz duas reações àqueles que a enfrentam: ou sucumbem a ela ou resistem a ela.

Aqueles que sucumbem à paisagem e à geografia exótica do Canadá acabam por originar diversos relatos que dão embasamento às histórias contadas sobre as florestas brancas e selvagens do país. Bumsted (1981) conta que muitas das expedições de exploração que aconteceram assim que a imigração rumo ao Canadá começou, e que tinham a intenção de desbravar a gélida planície, acabaram por fracassar por uma série de motivos não determinados. O Norte, que possuía características paradoxais, por ser tanto sublime quanto aterrorizante, criou imagens originadas dessas expedições históricas, como, por exemplo, a expedição de Franklin de 1845. Por causa da falha dessa expedição, criou-se histórias de canibalismo e de desaparecimentos misteriosos (RUDD, 2010).

Como uma segunda possibilidade, aqueles que resistem à paisagem acabam por agir como o Sr. Mcomish e seus descendentes, personagens do romance de Davies. Os descendentes do Sr. Mcomish foram corajosos o bastante para abandonar as terras lamacentas, frias e hostis

de Baldoon, indo rumo ao sul do Canadá. Mcomish associava esses corajosos escoceses à figura de demônios. Para ele, os corajosos possuíam o demônio dentro deles, como demonstra o trecho a seguir:

But there were some of those Scotchmen who had the devil in them, and they saw half the shipload die in the first winter of cold and starvation and even phthisis, but mostly of misery and exile, and they made up their minds to get out. There must be something better than Baldoon, even in this God-forsaken country, they thought.<sup>59</sup> (DAVIES, 2010, p. 170).

Davies tenta demonstrar que não somente as péssimas condições daquele local onde se encontram os colonos eram capazes de ceifar a vida de muitos deles, mas também a miséria e o exílio. A força desmoralizante do exílio destitui um ideal de identidade do sujeito a ponto de transformá-lo em um nada ou em um ser disforme. Por isso, Davies associa à imagem de um demônio aqueles que conseguem, como uma estratégia de resistência, estender suas definições do que seria um lar, como explica Edwards, e dessa forma encarar o país, agora amplamente habitado por imigrantes.

Ademais, faz-se necessário lembrar que Andrew Hock Soon Ng (2007) também corrobora o que é ensinado por Justin Edwards, aplicando sua visão à literatura gótica, quando explica que a constante sensação de perda, consubstanciada, no romance, na perda do lar, na diáspora e na chegada em uma terra hostil, faz com que o sujeito transgrida, assumindo as características de um monstro ou, como o Sr. Mcomish conta a Gil, as características de um demônio. Para Ng, como dito anteriormente, essa é uma forma de resistência.

Davies utiliza demônios nesse ponto da narrativa principalmente porque a eles se vincula a ideia de algo que toma a forma de outrem e passa a agir como tal. Na literatura, mais do que algo que remete à religião, a figura do demônio tem sido constantemente usada como um tropo do horror, como pode ser visto no romance do autor William Peter Blatty, **O exorcista**, de 1971, no qual o demônio possui o corpo de uma jovem garota, com intenção somente de machucá-la e demonstrar o poder que possui. Já Andrew Pyper, em seu romance **O demonologista**, de 2014, utiliza essa figura, originada de um maniqueísmo religioso, como “alguém” que planeja algo maior. Para alcançar seu objetivo, o demônio, que, no romance, é o

---

<sup>59</sup> Tradução: “Mas havia alguns desses escoceses que tinham o demônio dentro deles e eles assistiram a metade dos que estavam no navio morrer no primeiro inverno de frio e de fome e até mesmo de tuberculose, mais a maioria de miséria e do exílio em si, então decidiram sair dali. Deve haver algo melhor que Baldoon, até nesta terra esquecida por Deus, eles pensaram.”

famigerado Belial, toma a forma de outros humanos, confundindo e convencendo o outro que pode ser melhor que os humanos habitantes deste plano astral.

Pyper inspira-se no trabalho de John Milton, **Paraíso perdido**, de onde pôde extrair a característica de Belial da qual está se tratando, qual seja, sua capacidade de fingir. Sobre demônios, John Milton escreve:

Eis Belial do outro lado se levanta,  
 O anjo mais belo que perdeu o Empíreo;  
 Todo era graças, era grados todo.  
 Tal dignidade ostenta no semblante  
 Que só rasgos de heroísmo em si inculca;  
 Era em tudo porém frívolo e falso.  
 A sua voz, de que o maná goteja,  
 Tantos encantos tem, tanto arrebatava  
 Que mostra puras as razões mais torpes,  
 E torna embaraçados e perplexos  
 Os mais previstos e maduros planos:  
 Com perspicácia suma induz ao vício,  
 Ante as altas ações afrouxa e treme;  
 Aos ouvidos apraz quanto ele exprime;  
 Cobre alma vil com porte de grandeza.  
 (MILTON, 2014, p. 32).

John Milton descreve minuciosamente as principais características do demônio Belial, como a capacidade de enganar, induzir, utilizando-se, como Pyper escreve em seu livro, de formas alheias para concretizar um objetivo final, que é demonstrar com veemência sua existência para o homem.

A personagem do livro de Davies utiliza o demônio como metáfora e induz o leitor a pensar que os escoceses que sobreviveram às adversidades proporcionadas pela mortífera geografia e o frio clima canadense são, de certa forma, diferentes daqueles que morreram, por sua capacidade de “se sentir em casa” (“*homely*”) mesmo que ali não seja, originalmente, seu lar e mesmo que esse “se sentir em casa” seja somente uma estratégia de resistência.

Não há falta de referências bíblicas no romance do canadense e outro personagem bíblico utilizado de forma alegórica por Davies — que está em harmonia com o que vem se tratando no presente momento — foi Caim, filho de Adão e Eva. No capítulo intitulado “*Cain raised*”, o autor canadense elege motivos que levaram os americanos a se insurgirem contra as forças militares britânicas nos anos anteriores à revolução. Como já mencionado anteriormente, o primeiro filme exibido particularmente ao fantasma, chamado “*The spirit of 76*”, contava a particular história da família Gage, desde sua estadia no topo da sociedade até sua posterior decadência, que veio com o fim da guerra.

A expressão “*Cain raised*” é utilizada por falantes da língua inglesa para indicar que algo não se encontra em sua normalidade, que algo está perturbando o *status quo* e, dessa forma, um *Cain*, que é sinônimo de algo ruim, foi criado no meio daqueles que proferem o termo. O termo “*raise*” pode ser traduzido para o português como “criar” e *Cain* é referência direta ao já mencionado personagem bíblico conhecido por matar seu irmão, que ocasionou o que é conhecido, de acordo com a Bíblia, como o primeiro assassinato da humanidade.

No relato do livro sagrado cristão, Adão e Eva tiveram dois filhos: Caim e Abel. Abel se tornou pastor de ovelhas. Em um determinado momento da pequena passagem, ambos os irmãos oferecem sacrifícios provindos de seu modo de vida: Caim ofereceu parte da colheita e Abel um animal morto. Por motivos que não ficam claros no texto, Deus aceita a oferenda de Abel e rejeita a de Caim, despertando a ira do irmão agricultor. A raiva de Caim fez com que ele assassinasse seu irmão, como é mostrado a seguir:

[...] Quando estavam lá, Caim atacou seu irmão Abel e o matou.  
 Então o Senhor perguntou a Caim: Onde está seu irmão Abel?  
 Respondeu ele: não sei; sou eu o responsável por meu irmão?  
 Disse o senhor: O que foi que você fez? Escute! Da terra o sangue do seu irmão esta clamando. Agora amaldiçoado é você pela terra, que abriu a boca para receber da sua mão o sangue do seu irmão. Quando você cultivar a terra, esta não lhe dará mais da sua força. Você será um fugitivo errante pelo mundo.  
 (GÊNESIS, p.4)

A maldição lançada por Deus em Caim fez com que este tivesse que vagar pelas terras de *Node*<sup>60</sup>, e da terra não conseguiria viver mais. A Bíblia é um livro que permite diversas interpretações e afirma-se, com base no trecho acima, que Deus não se agradou do fato de Caim ser um agricultor, ou, no mínimo, de seu produto ser uma iguaria agrícola, e por isso rejeitou seu sacrifício. O Deus do Velho Testamento, donde a passagem acima foi extraída, diferente daquele do Novo Testamento, é conhecido por ser vingativo, violento e sanguinário, se assemelhando bastante aos deuses gregos, que eram personificações humanas com poderes sobre-humanos. Dessa forma, acredita-se que, pelo fato de o sacrifício de Caim não conter sangue, ou, pelo menos, um sacrifício real, Deus rejeitou seu pedido.

Em **Murther and walking spirits**, o contexto no qual a passagem bíblica é usada faz referência direta à responsabilidade que Caim viria a ter sobre Abel, que é recusada por aquele quando questiona: “sou eu responsável pelo meu irmão?”. Essa passagem é reproduzida pelo autor canadense quando um padre, no meio de seu sermão, pergunta se os britânicos são

---

<sup>60</sup> “*Node*” é traduzido do Hebraico como “peregrinação”.

responsáveis pelos americanos, caracterizando os últimos como os irmãos rejeitados por Deus, uma vez que não estão mais aceitando de forma pacífica o que lhes era imposto pela coroa britânica. É também nesse momento, durante um sermão, em uma missa onde a maioria dos súditos são britânicos, que o padre utiliza a frase que dá nome ao capítulo, como pode ser acompanhado a seguir:

What lies behind these murmurings, which are now growing to the pitch of clamourings? But rebellion must have a cause, [...] It is not the popular cry of No taxation without representation. Is it not the cost of maintaining the various colonial governors, for without them who would mediate between our own elected representatives and our King in London? [...] but real cause lies deeper. It lies in the heart of man, where many evil things have their abode and where for a time they may prevail, when the Prince of Darkness gains a supremacy. It was in the heart of Cain that the Evil Prince found a foothold, [...] And was not Cain abundant in excuses, saying *Am I my brother's keeper?* do not these wicked man who seek to mislead us say the same? *Am I to give my help in Britain's wars with France and Spain? What are they to me? Am I not sufficient unto myself?* Dearly beloved, it is not the murmurers and complainers who speak from their own hearts in their tempestuous words. It is the voice of Cain, and through Cain, the Dark Angel himself. The Dark Angel would set brother against brother, and subject against King. Dearly beloved, I speak a terrible truth unto you: *Cain is raised in our midst!* Cain is raised, and until Cain is laid again we shall know no peace, in this land which our God has so richly framed for peace. Cain is raised, I say to you! Cain is raised!<sup>61</sup> (DAVIES, 1991, p.45)

O príncipe das trevas evocado pelo padre no trecho acima é uma menção feita, novamente, ao demônio, contudo, nesse momento da narrativa, o personagem bíblico é invocado para expressar algo diferente do mencionado anteriormente no capítulo. Aqui o padre aponta como a principal causa da ira de Caim a influência direta do “príncipe maldito”, que, por pura maldade, colocaria irmão contra irmão. Com essa menção, o padre faz uma comparação para diminuir e desfazer-se das principais reclamações dos americanos em relação à submissão à coroa britânica, as quais foram mencionadas no discurso do religioso.

---

<sup>61</sup> Tradução: “O que se esconde por trás dos murmúrios que crescem a ponto de virarem clamor? Mas rebeliões têm que ter uma causa, [...] não é o constante clamar do povo pela não taxação sem representação. Não é o custo de manter vários governos coloniais, pois sem eles quem iria fazer a mediação entre nossos próprios representantes eleitos e nosso rei em Londres. [...] Mas a causa está nas profundezas. Se esconde nos corações dos homens, onde muitas coisas sombrias acham seu lar e onde por algum tempo podem prevalecer, quando o príncipe das trevas ganha supremacia. Foi no coração de Caim que o príncipe das trevas encontrou sua morada. [...] É Caim não era abundante em desculpas, dizendo *eu sou o guardião do meu irmão? Devo eu ajudar a Inglaterra nas guerras contra a França e Espanha? O que são eles para mim? Eu não sou suficiente em mim mesmo?* Amados, não é o murmúrio e reclamações que falam de seus próprios corações em suas palavras tempestuosas. É a voz de Caim, e através de Caim, o príncipe da escuridão. O príncipe da escuridão colocará irmão contra irmão, subordinado contra o Rei. Amados, vou lhes falar uma terrível verdade. Caim está no nosso meio. Caim foi invocado, e até que Caim se deite novamente nós não conheceremos paz, nessa terra que Deus tão ricamente moldou para paz. Caim foi invocado, eu vos digo! Caim foi invocado.”

Os americanos do fim do século XVIII são britânicos fugidos da Inglaterra em busca de novas oportunidades num lugar ainda não explorado e cheio de novas possibilidades. Além disso, outra razão que os fizeram sair de sua terra natal foram os motivos religiosos, pois os britânicos que se encontravam nas terras norte-americanas não aceitavam a religião imposta pelo rei e também por isso decidiram se dirigir ao novo mundo e nesse novo local se expressar religiosamente como bem entendessem. Por essa razão, o padre Willolby, responsável pelo sermão, chama os americanos de irmãos, estes possuídos pelo mesmo espírito maldito que possuiu Caim quando assassinou seu irmão.

Davies foi perspicaz ao invocar a figura de Caim em seu romance, principalmente porque o status conferido a ele por Deus após assassinar Abel, que é o de um amaldiçoado condenado a vagar sem rumo e que terá extrema dificuldade em viver da terra, pode facilmente ser associado a muitos de seus personagens. Associa-se a Anna Gage, que, após perder seu marido na guerra, na qual ele matou vários americanos, se viu obrigada a fugir dos Estados Unidos, tendo que se aventurar em um pequeno bote num mar muitas vezes revolto e sem saber se um dia chegaria ao seu destino, tendo isso se dado porque aquela terra que antes era agradável e segura agora se encontra ameaçada pela vitória do exército azul sobre o exército britânico. Associa-se também ao próprio Connor Gilmartin, que, após ser assassinado por um torpe motivo, se encontra em um compulsivo estado onde, mesmo estando morto, permanece na terra dos vivos, sem objetivos, sem rumo, sem forma, reflexo ou rosto. Um amaldiçoado pelos mistérios da vida, cuja culpa ainda havia de ser revelada. E, por fim, associa-se a Mcomish, que se encontra numa terra perigosa e incultivável, vagando de um lado a outro atrás de um pedaço de chão onde seja possível plantar e amaldiçoado pelo estigma imposto àqueles que deixam a terra mãe com a impossibilidade de voltar, obrigando-os a encarar o novo mundo como ele é.

O que há de igual entre eles é que todos foram parar no Canadá, fazendo com que o país tivesse, em seu alicerce, uma legião de amaldiçoados, demônios capazes de mudar sua forma e resistir às situações mais adversas na tentativa de continuar vivendo e fazendo de tudo para prosperar. Faz-se necessário frisar que o conceito de *unhomely* é constantemente utilizado pelo autor do romance para justificar as atitudes de seus personagens. Nos casos acima mencionados, algo *uncanny* acontece e os obriga a agir de forma nunca antes imaginada: uma mãe que coloca os filhos em uma jangada e parte em busca de um futuro; um homem assassinado, que, embora fosse pacífico em vida, se torna extremamente vingativo, ainda que impossibilitado de pôr em prática sua vingança, e que, em seguida, é posto à prova quando relatos de outras vidas, diretamente atreladas à sua, lhe são apresentadas; o filho de um imigrante escocês, que se vê

obrigado a amar uma terra vil onde, ao se encarar o horizonte, é possível ver os traços de sangue deixados por aqueles que tentaram desbravá-la.<sup>62</sup>

Caim foi afetado por algo *uncanny*, algo desconhecido, algo que despertou o monstro dentro dele, transformando-o, como consequência, em algo também *uncanny*, pois transformaria a vida de outros. Caim tinha uma casa, uma família e, após o acontecido, após ser amaldiçoado por Deus, tamanho foi seu medo que perguntou ao Senhor se aqueles que o vissem não o matariam. Neste momento, Deus colocou uma marca em Caim e disse que aqueles que tentassem matá-lo teriam um destino muitas vezes pior que o do filho de Adão e Eva, descendentes do Paraíso.

Mesmo amaldiçoado e vagando por perigosos caminhos, Caim parece prosperar e, frente às incongruências do relato bíblico, é possível afirmar que consegue construir uma família e deixar descendentes, como pode-se ver no trecho a seguir:

Caim teve relações com sua mulher, e ela engravidou e deu luz a Enoque. Depois Caim fundou uma cidade, à qual deu o nome do seu filho Enoque. A Enoque nasceu Irade, Irade gerou Meujael, Meujael a Matusael, e Matusael a Lamaque. (GENESIS, p.5)

A linhagem de Caim se perpetuou e, mesmo amaldiçoado e possuído pelo demônio, como sugerido pelo padre Willolby, conseguiu resistir e prosperar. Mcomish também resistiu à terra, ao status de amaldiçoado e prosperou, assim com Solness, personagem de Ibsen, também chegou a ser um mestre construtor. As influências do teatrólogo no romance de Davies não param por aí. Enquanto um filme sobrepõe o outro, enquanto uma das películas é exibida somente para o fantasma e a outra é pública, o que ambas as estórias paralelamente projetam são relatos sobre a queda e a ascensão de homens que já estiveram no ápice de suas vidas e, à época do relato, se encontram miseráveis.

Interessante perceber a trajetória de amaldiçoado Mcomish do início da sua vida até o momento em que se transforma em um mestre construtor. Um filho de imigrante escocês, sem nenhuma perspectiva, acabou alcançando sucesso após virar um mestre construtor. Apesar de toda resistência em relação à coroa britânica e seus representantes, foi construindo igrejas góticas vitorianas para esses mesmos homens que ele chegou ao ápice de sua vida profissional.

---

<sup>62</sup> Mesmo escrevendo a partir de várias perspectivas e pontos de vista diferentes, a do lealista que foge dos Estados Unidos e a do escocês imigrante, a posição daquele que foi realmente explorado e expulso de seus lares, os índios, reais habitantes do extremo norte Americano, são mencionados somente quando o assunto tratado pelo autor são batalhas em que eles lutaram durante a revolução americana. Em uma das publicações do livro, a que pode ser vista no **Anexo 1**, contudo, alguns símbolos metis são utilizados, ludibriando aqueles que conhecem tais símbolos a acreditar que há alguma influência indígena no romance.

Um dos grandes paradigmas do pós-colonial é perceptível no supramencionado, ou seja, construir igrejas para os britânicos. Passa-se uma vida toda tentando fugir das amarras da metrópole e, no fim, tem-se o sustento vindo daquilo que mais se tentava evitar. Dessa forma, para Mcomish, a igreja<sup>63</sup> que havia construído era uma lembrança constante de quão amaldiçoado aquele lugar era e de que, por mais que tentasse se esquecer disso, esse local nunca deixaria de sê-lo, assim como Caim, que foi amaldiçoado e marcado eternamente por ter agido de forma diferente daquela que agradava uma ordem superior. Nesse sentido, mesmo que, vagando num deserto ermo, Caim tenha achado terras onde conseguiu construir uma cidade, aonde quer que ele vá todos saberão, por causa do estigma divino, que ele fez o que fez, é quem é e nunca deixará de sê-lo, ou seja, um príncipe das trevas.

### 3.3 Locais amaldiçoados

Para Hermam Rapaport (2005), o local amaldiçoado não é, na literatura pós-colonial, somente a casa mal-assombrada ou o castelo onde algum vampiro habita. A literatura gótica é utilizada para expor incertezas que abordam a natureza da autoridade e da lei, assim como mudanças em relação à sexualidade, à sociedade e às estruturas familiares (RUDD, 2010). Dessa forma, a América revolucionária do século XVIII é um local amaldiçoado para a família de Anna Gage, que vive uma ruptura na sociedade, já que antes ocupava um elevado papel social, qual seja, esposa de um general do exército inglês; ou para um engenheiro descendente de imigrantes, que se vê obrigado a enaltecer, através de suas construções gigantescas, marcos e símbolos de dominação relacionados à coroa britânica.

Hermam Rapaport, em seu estudo chamado **Spectres of Benjamin**, analisa a explicação dada por Derrida sobre o espectro<sup>64</sup>. Rapaport explica que, na visão de Derrida, os espectros são espíritos do passado que retornam quando pessoas percebem que o mundo que os rodeia está desajustado, inoperável ou, ainda, funcionando de forma irregular (2005). Ademais, a ideia de algo monstruosamente errado está ligada ao fantasma desde os tempos em que Shakespeare escrevia suas peças, pois foi em um ambiente desses que o fantasma do Rei Hamlet assombrou os portões de Elsinore.

---

<sup>63</sup> Muitas das igrejas construídas pelos escoceses no Canadá continuam de pé, intactas, desde a época das primeiras imigrações.

<sup>64</sup> Espectro aqui é utilizado no mesmo sentido que fantasma. Fez-se necessária a menção uma vez que poder-se-ia confundir os dois elementos do terror. Atribui-se a figura do espectro àquele que morreu de forma violenta e permaneceu na terra simplesmente para retribuir o que lhe foi feito.



For Derrida, the privileged example is the Shakespearean stage convention of spectres coming to haunt people in a world gone horribly awry due to monstrous acts that pervert and violate the great chain of being. This common place is grafted on to Derrida's notion of *différance* in order to maintain that the spectre is the trace of something so seriously and monstrously out of order that it perturbs this place of disorder long after the time of derangement.<sup>65</sup> (RAPAPORT, 2005, p. 417)

Em outras palavras, o fantasma, quando alocado em determinado lugar, faz com que esse local seja considerado um local amaldiçoado e que é vivido como um local não familiar (*unheimlich*). Esse local não pode mais ser chamado de casa, porque outra coisa, ou simplesmente o outro, que é extremamente inóspito e repulsivo, se apropriou e usurpou o que antes era chamado de “lar”, mesmo que essa outra coisa, ou o outro, seja conhecido e familiar.

Derrida, de acordo com Rapaport, explica que o fantasma é a tecnologia, pois seu efeito é desajustar o ser em relação ao ambiente em que habita. Em outras palavras, “Technology mediates the relation between body and world in ways that strange us from ourselves and the places in which we dwell”<sup>66</sup> (RAPAPORT, 2005, p. 417).

Com base na visão de Derrida, compartilhada por Rapaport, é possível afirmar que o fantasma de **Murder and walking spirits** encontra-se cercado de uma das maiores formas de tecnologia já criadas, qual seja, o cinema, inventado no fim século XIX, pelos irmãos Lumière. Não somente o cinema centralizado no objeto do retroprojeto, mas o cinema como local, cercado de cadeiras e caixas de som e escuro para que a projeção seja efetiva.

Com um filme de 50 segundos, que consistia simplesmente de um trem chegando em uma estação, os irmãos Lumière causaram uma sensação inédita. Uma mistura de espanto e maravilhamento tomou as pessoas presentes na sala de exibição, transformando algo tão comum quanto a chegada de um trem em algo certamente *uncanny*. Nesse caso, o familiar e o não familiar, paradoxalmente, estavam convergindo no mesmo lugar.

No romance de Davies, o cinema tem papel crucial no desenvolvimento da trama, uma vez que a história é contada nele e através dele. O fantasma do romance, sem ter um objetivo definido, resolve “acompanhar” seu assassino a um festival de cinema o qual deveria, antes de sua morte, atender como crítico uma vez que essa também era sua função no jornal que

---

<sup>65</sup> Tradução: “Para Derrida, o exemplo privilegiado é o espectro como concebido por Shakespeare que vem para assombrar pessoas num mundo em que algo está horrivelmente errado devido a atos monstruosos que pervertem e violam a cadeia da vida. Este local comum é eminente na noção que Derrida tem de *différance* com a intenção de explicar que o espectro é o traço de algo seriamente e monstruosamente disfuncional e que perturba esse local muito depois de ter-se enlouquecido.”

<sup>66</sup> Tradução: “A tecnologia medeia a relação entre o corpo e o mundo de uma forma que nos torna estranhos em relação a nós mesmos e em relação aos lugares que nós habitamos.”

trabalhava. Contudo, ao invés de ver filmes clássicos recuperados somente para esse festival, o fantasma assiste a histórias, não estórias, de seus antepassados, iniciadas durante a revolução americana.

For me the onlooker, how could it be the end? Quite a long time earlier in the film, I had recognized that Anna was my great-great-great-grandmother. Here she was risen from the waters into the land, which was to be mine. (DAVIES, 2011, p. 89).

O narrador, personagem principal do romance, é também um espectador, pois, assim como quem lê o livro, assume uma posição passiva em relação à história que lhe é contada. Por causa desse fator, o fantasma Connor se auto intitula “*onlooker*”, que, em uma tradução livre, significa exatamente “aquele que vê”, nesse caso específico, um espectador. Durante a exibição de seu filme particular, assistido somente por ele, o fantasma percebe, quase de imediato, que o que ele está assistindo no grande ecrã é a vida de seus antepassados transformada em um filme.

Portanto, a tecnologia, aqui representada pela “moderna” estrutura do cinema, desestabiliza o “ser” (o fantasma), uma vez que a ele são apresentados fatos que, de certa forma, compunham sua vida, embora ele os ignorasse, daí o estranhamento em saber com tantos detalhes sobre a passagem de seus antepassados pela Terra. Davies cria uma nova perspectiva em relação a locais mal-assombrados e por isso utiliza os seguintes termos para descrever a sala de projeção:

How desolate a film house is at this time of the day, it is lighted just enough for the audience to find seats, and dimness compels a silence and subdues the people who are spread about [...]. There is a half-sanctified air of funeral parlour about it, and it stinks of children, feet and old popcorn. The walls are painted a shade which would once have been called *vieux rose* [...]<sup>67</sup> (DAVIES, 2011, p. 40).

A descrição feita por Davies de uma sala de cinema é, inicialmente, comparável à descrição que alguém faria de uma casa que há muito tempo não é visitada. Talvez por isso resolveu nomeá-la de “casa de filmes” e não “sala”, como é comum se dizer. Em seguida, caracteriza o local como algo decadente e sujo, com uma tinta de parede que, devido à falta de manutenção, agora desbota.

---

<sup>67</sup> Tradução: “Quão desolada a casa dos filmes era essa hora do dia, é iluminada somente o bastante para que a audiência encontre seus lugares, e a falta de luz amplia a necessidade de haver um silêncio, o que organiza as pessoas que estão espalhadas. Há um ar meio que santificado quase como um funeral e cheira a pipoca velha, criança e pés. Os muros são pintados em um tom que um dia foi chamado de *vieux rose* [...]”

O fato de um determinado local ser ou não assombrado não está atrelado somente aos acontecimentos que se perpetuam nesses lugares. É muito difícil relacionar eventos de horror a locais que emanam bem-estar e positivismo. Não por acaso, Davies descreveu a sala de cinema da forma como foi mencionada anteriormente, com o intuito de fazer com que o leitor não esqueça que, a partir daquele momento, aquele é um local mal-assombrado.

É inevitável não lembrar do que foi dito por Rapaport, ou seja, que o espectro é que faz com que um local se torne amaldiçoado. Ainda assim, não é somente a presença desse ser espectral que amaldiçoa o tal local, mas, também, o que aquele local representa. Connor Gilmartin é resultado de uma linha de sucessão que tem início no País de Gales e na América revolucionária. Antes de ser apresentado à sua linhagem, Connor era egoísta, não pensava em ter filhos e, por ser filho único, acabaria ali a sucessão que tinha quase 300 anos. O cinema foi, assim, utilizado para mostrar que a morte de Connor não acabaria unicamente com sua vida, mas também com a vida e com a lembrança de todos aqueles que, no passado, lutaram para sobreviver, transformando-os para sempre em fantasmas de um tempo esquecido.

Por isso, na estória contada por Robertson Davies, o cinema é um local amaldiçoado. Nele habitam fantasmas de passados próximos e remotos que se fazem vivos, trazendo à tona as mazelas pelas quais passaram, as quais datam de um período em que o Canadá ainda estava sob o total domínio da coroa britânica e era, em sua grande parte, habitado por cidadãos refugiados dos EUA, leais à Inglaterra durante a revolução americana, assim como pelos imigrantes escoceses e pelos nativos.

Rapaport afirma: “The bewitched spot confers identity upon the very movements that have been unable to exorcise it of its metaphysical ghosts”<sup>68</sup> (RAPAPORT, 2005, p. 416). A incapacidade de se livrar de uma determinada maldição confere identidade a um determinado local, fazendo com que os acontecimentos relacionados àquele lugar sejam considerados mal-assombrados, mesmo que somente fantasmas metafísicos assombrem determinado ambiente.

O gótico, como sendo a linguagem dos subversivos, assume seu caráter de amaldiçoado e é por isso que os autores se utilizam do modo gótico de escrever para expressar o que é indizível. Esse é um artifício usado por artistas pós-coloniais que buscam constantemente estratégias para representar o que antes estava oculto e enterrado. Eles se expressam através de seus tropos, revelando histórias escondidas em locais antes tidos como sublimes e pacíficos e, por fim, expõem, denunciam, reescrevem histórias que até então eram impossíveis de serem mencionadas ou, ainda, que foram esquecidas.

---

<sup>68</sup> Tradução: “O local amaldiçoado confere identidade justamente em relação à movimentos que são incapazes de exorcizar os fantasmas metafísicos de um determinado local.”

Dessa forma, essas histórias não poderiam (re)aparecer em um ambiente dominado por aqueles responsáveis por fazer com que o indizível ganhasse esse status e por isso (entre outras razões) os tropos do horror utilizados pelos autores, na maioria das vezes, não aconteciam em locais que são caracterizados pela sua estética sublime e positiva. Ademais, imaginava-se, como contar uma estória de terror em um local que emana felicidade, paz e prosperidade?

A afirmação acima faz alusão direta a algumas conhecidas estórias de horror referentes ao começo do século vinte e também aos séculos anteriores a esse. Assim, castelos, casas em locais isolados, florestas, porões, entre outros, eram comumente utilizados como locais onde “demônios soterrados” voltavam a superfície.

Romances como **Frankenstein**, de Mary Shelley, **The turning of the screw** de Henry James, e **The phantom of the opera**, de Gaston Leroux, têm castelos, calabouços, gritos na escuridão, personagens desfigurados e um mistério que permeia toda a narrativa. O gótico europeu foi, durante todo esse século, representado por estórias como essas, porém, poucas estórias representam tão bem o gótico europeu, utilizando boa parte dos tropos do gênero, quanto a que será trabalhada nos parágrafos a seguir.

Antes de aportar em Londres e conquistar para si a esposa de Jonathan Harker, o Conde Drácula vivia em um desolado castelo na Transilvânia, região distante de qualquer capital ou local desenvolvido do início do século XX. O castelo era escuro, sombrio e inóspito, porém era grandioso e, não fosse a escura noite e o uivo dos lobos, maravilhariam os olhos de quem o visse pela primeira vez. Assim, Bram Stoker descreve o castelo do Conde Drácula:

Continuávamos a subir, havendo ocasionais períodos de rápidas descidas; porém o caminho era principalmente em ascensão. Súbito, percebi que o guia parava os cavalos no pátio de um vasto castelo arruinado, de cujas altas janelas nenhum raio de luz provinha; suas seteiras quebradas formavam uma linha serreada que se destacava contra o céu enluzado. (STOKER, 2011, p. 238).

A veracidade com a qual tanto a personagem principal quanto o castelo do conde são descritas incitou a necessidade de se fazer uma minuciosa pesquisa acerca dos elementos citados no trecho. Após a análise de algumas fontes, foi possível apurar que Drácula, personagem que dá nome ao romance escrito em 1897 por Bram Stoker, é inspirado em Vlad Tepes, ou Vlad, o empalador, que era um sanguinolento príncipe valáquio. Já o grandioso e sinistro castelo do Conde Drácula é descrito nos moldes do castelo de Bran, que é o único na Transilvânia que se encaixa nas características fornecidas por Bram Stoker. Segue, no Anexo 2, para posterior averiguação, uma imagem do castelo de Bran, que até os dias de hoje continua erguido e funciona como um museu.

A descrição feita pela personagem Jonathan Harker<sup>69</sup> no trecho retirado do romance é proferida em um momento epifânico, quando Harker percebe que o castelo é, na verdade, uma prisão, da qual é quase impossível escapar: “o castelo situa-se na extremidade de um terrível penhasco e uma pedra que caísse da janela despencaria mil pés antes de tocar em algo” (STOKER, 2011, p. 249).

Para Fred Botting (2014), não importa se no castelo ou na casa mal-assombrada, usa-se o tropo do horror específico do assombramento quando, em determinado local, medos e ansiedades do passado voltam no presente. No argumento utilizado por Botting, um local seria assombrado se tivesse sido palco de um acontecimento repulsivo e se, ao se olhar para esse determinado local, a imediata lembrança daquele fato viesse à memória.

Claire McGrail-Johnston (2012) explica que a existência de um local mal-assombrado em romances pós-coloniais vai além daqueles presentes na literatura gótica e utiliza o romance **Mother of pearl** (1997), da australiana Mary Morrisy, para demonstrar de que forma pode haver a existência de um local assombrado em romances pós-coloniais. Para McGrail-Johnston, a linguagem da colonização é usada na obra em um contexto de intimidade sexual e é concernente a espaços das relações de gênero, o que entra em consonância com o discurso de Smyth (1996) sobre colonização, quando ele diz que há um controle e contenção sobre o corpo da mulher na cultura irlandesa.

No romance analisado por McGrail-Johnston, uma cerimônia de casamento realizada em uma igreja, com rituais elaborados de entrega e rendição, consolida uma terminologia referente a guerras em que a nação perdedora entrega os espólios e se rende. Dessa forma, McGrail-Johnston acredita que a construção do gênero e sua subsequente experiência vivida no pós-colonial irlandês é retratada nesse romance como outra forma de violência, colonização e submissão, paradoxalmente tomando lugar dentro da fase pós-colonial da história de um país. Para uma perspectiva gótica pós-colonial, esses momentos demonstram a intensidade deste local, que pode ser caracterizado como denso, onde a história e a subjetividade emanam a vida social. Este local é, portanto, um local assombrado (GORDON, 2008).

Gordon (2008) esmiúça as possibilidades de se ter um ambiente gótico fora de contextos comuns aos clássicos do horror, como o supramencionado castelo do Drácula ou as casas mal-assombradas de Henry James. Os conceitos de Gordon parecem estar conectados aos estudos

---

<sup>69</sup> No romance **Drácula**, de 1897, Jonathan Harker é convidado por um excêntrico conde para tratar de negócios referentes à compra de uma residência em Londres. O jovem advogado se hospedaria na gigantesca habitação do conde, onde ficaria por alguns dias. Contudo, os dias se tornam meses e, mesmo que os assuntos referentes à aquisição da residência já tenham sido terminados, o conde não permite que Jonathan vá embora. É nesse momento que o jovem, que já suspeitava de algo muito errado, percebe a verdadeira natureza de Drácula.

feitos em relação ao horror moderno, onde a assombração pode, e irá, acontecer em locais antes nunca imaginados, como o cinema, por exemplo.

If haunting describes how that which appears to be not there is often a seething presence, acting on and often meddling with taken-for-granted realities, the ghost is just the sign, or the empirical evidence if you like, that tells you a haunting is taking place. The ghost is not simply a dead or a missing person, but a social figure, and investigating it can lead to that dense site where history and subjectivity make social life.<sup>70</sup> (GORDON, 2008, p. 8).

O fantasma ou a aparição é a forma com a qual algo que foi perdido ou é invisível, ou ainda, algo que não é facilmente perceptível pelos olhos humanos, se faz presente e perceptível, da sua própria peculiar maneira. O que o fantasma pode fazer é assombrar, e essa assombração é uma forma de saber que algo acontece ou aconteceu. O local assombrado arrasta o sujeito contra sua vontade e o leva a conviver com uma estrutura que expõe uma realidade, não de forma simples, despertando memórias esquecidas, mas despertando-as e fazendo o sujeito interagir com elas.

A ideia do que é gótico, para os autores canadenses, não condiz, em boa parte dos seus escritos, com o ideal gótico previamente estabelecido na cultura europeia. Quando se começou a escrever romances góticos no Canadá, o seu conteúdo era considerado fraco para os críticos literários, pois, nas obras desses autores, alguns tropos do horror não eram utilizados ou, ainda, eram “mal” utilizados, assim argumenta Northey (1976). Contudo, o que se percebia era que surgia um novo gênero, no qual os romances **Murder and walking spirits** e a coleção de contos **High spirits**, ambos de Robertson Davies, estão inseridos, e que, ao invés de esse novo gênero ser visto como uma versão falha do gótico europeu, devia ser visto como uma importação e também uma revisão do gênero, ao trazer algo que já fora antes estabelecido e, sobre aquilo, impor a visão de autores de um “novo mundo”, mundo esse habitado por culturas diferentes, que foi modelado por um poder imperialista, mas que, mesmo transformado em um entre-lugar onde culturas diferentes convergem, possui histórias para contar. Cynthia Sugars explica:

Northey argues that Canadians, like americans, are more aroused by the menace of nature symbolized by the forest than by the menace of the past symbolized by the haunted castle. While the haunted castle may or may not

---

<sup>70</sup> Tradução: “Se o ato de assombrar descreve como algo que supostamente não existe é frequentemente percebido como uma presença caótica, atuando e constantemente se misturando com realidade tida como certa, o fantasma é somente o sinal, ou a evidência empírica, se preferir, que diz a você que um algo assombrado está acontecendo. O fantasma não é simplesmente um morto ou alguém desaparecido, mas sim uma figura social, e o ato de investigar tal figura pode levar para um local denso onde a história e a subjetividade fazem uma vida social.”

be present, Canadian authors are most certainly haunted by their relation to the past – if not necessarily its “menace”, at least by its instability as a vector of national corroboration.<sup>71</sup> (SUGARS, 2014, p. 236).

Davies aproveitou o *background* histórico do Canadá para criar uma estória que perpassa várias gerações de canadenses e, por fim, demonstra que não importa qual a época das origens desses personagens, todos eles têm algo de assombrado, pois todos viveram, prosperaram e morreram nas amaldiçoadas terras canadenses. Além disso, tudo é visto através dos olhos de um fantasma, símbolo da escrita gótica e um tropo de algo terrível e decadente.

Para Eve Kosovsky Sedgwick, o principal interesse crítico do gótico é a forma como ele funciona dialeticamente “[...] to open horizons beyond social patterns rational decisions, and institutionally approved emotions”<sup>72</sup> (1986). As possibilidades criadas pela literatura gótica permitem que os autores desse tipo de literatura explorem diversos temas de forma dialética, pois, como já foi dito anteriormente, o gótico é a linguagem da subversão, ou seja, extrapola os limites impostos pela sociedade e com isso cria-se a possibilidade de descobrir relatos que estavam enterrados a sete palmos do chão.

Já a crítica e a teoria pós-colonial podem também ser visto como um processo dialético que, de acordo com Robert Young (2001, p.4), “testemunhou pessoas do mundo, durante o século XX, tomar o poder e o controle de volta para si mesmo”. No discurso de Young, o termo “pós-colonial” é utilizado para marcar a descolonização. O termo também é usado para caracterizar um tempo em que uma nova forma de imperialismo surge de forma velada em várias ex-colônias, que envolve a contínua dominação econômica e até mesmo política. Dessa forma, Young acredita que a teoria pós-colonial se preocupa com a análise política e histórico-cultural do colonialismo ao mesmo tempo em que se preocupa com os efeitos dessa história nos dias de hoje, fazendo conexões entre o passado e o presente (YOUNG, 2001).

O Canadá é um dos países que se encontra no meio dessa zona de convergência, pois fora colônia da Inglaterra por muitos anos e, apesar de independente, ainda hoje é influenciado pela coroa britânica, além de também sofrer com a onipotente presença do seu vizinho, os Estados Unidos da América. A ambivalência do Canadá é perceptível nesse ponto. Duas grandes potências o cercam e isso desencadeia uma crise e desestabiliza o senso de identidade

---

<sup>71</sup> Tradução: “Northey argumenta que os canadenses, assim como os americanos, se assustam mais com uma ameaça da natureza simbolizada pela floresta do que pela ameaça do passado simbolizada pelo castelo mal-assombrado. Enquanto o castelo pode ou não estar presente, os autores canadenses são, certamente, assombrados pela relação deles com o passado – se não necessariamente sua ‘ameaça’, ao menos pela instabilidade que se mostra como um fator de corroboração nacional.”

<sup>72</sup> Tradução: “Para abrir horizontes além de decisões racionais padronizadas pela sociedade e emoções institucionalmente aprovadas.”

dos canadenses. Essa desestabilização causa a impressão de se estar em um não-lugar, sensação corroborada pelas brancas florestas e picos enevoados canadenses, que parecem, como Stanley Cooperman escreveu, ter a necessidade de tirar a vida de alguém, o que transforma o Canadá em um local amaldiçoado.



## 4 HORRORES ANCESTRAIS

Ter lido a obra completa de Jung permitiu a Robertson Davies imprimir em seus romances algumas das ideias do psicanalista alemão, como já foi visto na pequena análise feita do romance **The manticore**. No presente capítulo, uma fase mais esotérica de Jung será explorada, qual seja, o lado de Jung que entrou em contato com algo que ele chama de “confronto com o inconsciente”. É nesse momento de sua vida que Jung usa o termo “pleroma”, que é proveniente do vernáculo gnóstico. A palavra “pleroma” é utilizada, na obra de Davies, em um contexto que permite explorar o aspecto religioso da obra, perpassando pelo gnosticismo e concatenando algumas ideias pregadas por essa vertente religiosa. É possível aplicar essa ideia à obra de autores clássicos da literatura fantástica de horror, como Lovecraft e Borges, assim como também será aplicada à **Murther and walking spirits**.

A análise do termo religioso tem como intuito fazer perceptível que a volta de ancestrais mortos no passado nos dias de hoje é um tropo de terror que entra em consonância com os estudos pós-coloniais e é manifestado porque o personagem principal do romance alega estar envolvido por um pleroma que tem como consequência o reaparecimento desses ancestrais.

### 4.1 Pleroma: para onde os fantasmas vão?

Scrooge jamais pensara que um dia se encontraria na situação em que se encontrou no pequeno romance **A christmas carol**, quando se viu assombrado por fantasmas que não só o fariam lembrar do seu passado como também iriam ampliar sua visão do hoje e o permitiriam vislumbrar um pouco do futuro. Dickens expõe seu personagem protagonista às mazelas da realidade que são ignoradas pelo “herói” dessa fantasmagórica estória, o qual não percebe que o mundo ao seu redor se despedaça em pobreza e avaréza.

No romance do autor inglês, Ebenezer Scrooge é extremamente avarento e cruel com seus funcionários e com seus familiares e bastante solitário, principalmente após a morte de seu amigo Marley, que o ajudou a ser o homem de “sucesso” que é. Próximo ao Natal, o fantasma de Marley aparece para Scrooge, acorrentado, sinistro e profético, avisando-o que naquela noite e no dia seguinte três fantasmas iriam aparecer, cada um representando um “pedaço do tempo”.

Utilizando um recurso semelhante ao de Dickens — um pouco mais mórbido, há que se afirmar —, Davies mata seu personagem principal, transformando-o no já mencionado fantasma, o qual, preso em uma espécie de entre-lugar, por estar consciente dos seus arredores mas impossibilitado de interagir com ele, tem uma narrativa parecida com o de Scrooge. Assim como o personagem do autor inglês, o personagem de Davies passará, no decorrer do romance,

por uma experiência de pós vida (ou antes da morte), proporcionado por algo sobrenatural, que terá como consequência um ampliado da percepção que ambos os personagens tinham de si mesmos, o que é ocasionado por uma viagem de autoconhecimento.

Em um solilóquio sobre a vida e a morte, o fantasma protagonista de **Murther and walking spirits** se mostra impaciente por simplesmente esperar que algo aconteça no local no qual se encontra, local este que mais parece um peculiar hiato entre a vida e o que quer que a preceda, enquanto algo que ele chama de “Pleroma” o envolve. Em nenhum outro momento da narrativa o termo “Pleroma” é utilizado pelo autor do romance aqui estudado, pelo menos não de forma explícita.

A temática religiosa permeia o romance de Davies, principalmente porque não é difícil vincular morte e religião, uma vez que muitas doutrinas religiosas têm em seus livros sagrados suas visões sobre a morte. Entretanto, o que boa parte delas tenta responder, em um momento ou em outro, é o que acontece depois da morte. Por isso, acredita-se que, através do aprofundamento dos significados do termo “Pleroma”, utilizado pelo fantasma em um momento tão único de sua existência, poder-se-á chegar à conclusão de que, talvez, seja esse mundo que cerca e envolve o agora fantasma Gilmartin o meio pelo qual será possível, assim como aconteceu com Scrooge, ampliar a visão de seu passado, presente e seu futuro, libertando todos os fantasmas e demônios das profundezas escondidos nesses “pedaços de tempo”.

Das várias interpretações que podem ser atribuídas ao termo, que tem origem grega, é a apresentada pelos gnósticos que parece ter mais pertinência ao estudo aqui proposto. Para eles, o Pleroma é:

[...] signo do mundo divino ou Alma Universal. O espaço, desenvolvido e dividido em séries de Eons. A mansão dos deuses invisíveis. Para eles há três graus. É o veículo da luz e receptáculo de todas as formas, uma força difundida em todo o universo, com seus efeitos diretos ou indiretos. O Pleroma é um só, não muitos e seus estados de existência são graus do autodesenvolvimento da Mente Universal, desde a única e distinta causa que está por trás dela. (BLAVATSKI, 2016, p.503)

Aqueles que não são familiarizados com a doutrina gnóstica, ou com o que é proposto pelos homens e mulheres que fazem parte dessa vertente religiosa, terão dificuldade em entender o conceito proposto pelo dicionário teosófico, por nele estarem contidos elementos relacionados ao excêntrico vernáculo referente à “mitologia” gnóstica, como, por exemplo, os Aeons, entre outros. Por isso, é necessário que seja feita uma introdução ao Gnosticismo para o melhor entendimento da presente pesquisa.

Uma qualidade dual pode ser atribuída ao Gnosticismo, pois, antes de tudo, é possível distinguir o Gnosticismo em pagão e cristão, denotando a característica binária pertinente a essa doutrina. Mesmo não existindo um sistema gnóstico uniforme, há semelhanças suficientes para justificar uma caracterização geral, lembrando que nem todos os sistemas incluem a totalidade de elementos ou terminologias. Dessa forma, o Gnosticismo se preocupava, acima de tudo, com a origem do mal e com o conhecimento como meio para a salvação.

O Gnosticismo designa um movimento religioso que se tornou bem conhecido durante os séculos II e III, tendo como bases filosóficas aquelas concernentes à antiga Gnose, com influências do neoplatonismo e dos pitagóricos. Este movimento reivindica a posse de conhecimentos secretos que, segundo eles, os Gnósticos, os tornava superiores aos cristãos comuns, desprivilegiados do mesmo conhecimento. Originou-se provavelmente da Ásia menor e tem como base as filosofias pagãs que floresciam na Babilônia, no Egito, na Síria e na Grécia. Atualmente, o termo “gnose”, que originou a palavra “Gnosticismo”, acabou por designar um conjunto de tradições que acreditam no aspecto espiritual do universo e na possibilidade de salvação por um conhecimento secreto. A Gnose é uma corrente de pensamento esotérica, normalmente assemelhada com o misticismo oriental, teosofia, cabala, rosacrucianismo e maçonaria. Daí pode-se afirmar que a busca pelo conhecimento é o objetivo primordial da doutrina, não importando se o adepto segue uma vertente pagã ou cristã do Gnosticismo.

Os gnósticos acreditam que o universo manifestado foi iniciado pelas emanções do Absoluto, que eram seres finitos chamados de Aeons, os quais se reúnem no Pleroma. O Pleroma, para os gnósticos que creem nessa vertente do Gnosticismo, é um plano arquetipo e logo abaixo dele encontra-se o plano material. Assim, o que antes era Uno e vivia no Pleroma se despedaça em partes e cai para o plano material, consistindo em um estado de infelicidade. Esse estado de infelicidade, pela descida do Pleroma, é o que ocasiona o sofrimento do homem neste mundo.

Para que o homem possa se libertar dos sofrimentos deste mundo, segundo os gnósticos, ele deve retornar ao Todo Uno, por ascensão ao Pleroma, o que só pode ser alcançado pelo conhecimento verdadeiro (representado pela Gnose). Esse despertar só pode ocorrer se o homem se descobre, “conhecendo-se a si próprio”. O Pleroma, para os gnósticos, parece ser um local para onde todos aqueles que possuem um conhecimento transcendental vão quando sua jornada por esse plano material termina. É uma espécie de paraíso, como crido pelos cristãos, mas merecido apenas por aqueles que, enquanto viveram, buscaram o conhecimento acima citado.

## 4.2 O medo e a várias formas de verdade

Não raro, na produção fílmica hollywoodiana, películas abordam, direta ou indiretamente, o Gnosticismo. Duas diretoras famosas por trabalhar com ficção científica, as irmãs Wachowski, revolucionaram o cinema ao filmar *Matrix*<sup>73</sup>, em 1998. O filme possui em seu bojo várias referências à cultura pop, a obras literárias, a lendas urbanas populares, animes japoneses, entre outros.

Algo comum em quase todos os filmes das Wachowski é o elemento religioso. As irmãs diretoras fazem uma miscelânea de várias religiões e o resultado é uma colcha de retalhos de dogmas. Há elementos gnósticos no filme de 1998 e eles entram em consonância com o que foi dito anteriormente sobre quão necessária é a busca do conhecimento para que se possa vislumbrar a verdade. Neo, o protagonista do filme, interpretado por Keanu Reeves, era um sujeito recluso, que trabalhava dentro de um cubículo e que, em horas extras, era um temido e habilidoso hacker. Com o desenvolver da estória, é apresentado ao protagonista do filme a possibilidade de se perceber a realidade como ela realmente é. Contudo, a realidade que lhe vai ser apresentada pode não ser tão “agradável” como a verdade que ele contemplava.

A gnose, ou conhecimento, é apresentada no filme como uma reforma íntima, que é perceptível tanto no físico quanto no psicológico dos personagens e que se dá através da superação de limites pessoais (medos, traumas, aspectos físicos de um mundo do qual não se faz mais parte). O processo de transformação é pessoal e interior, mesmo que o estímulo seja exterior. De acordo com William Irwin (2003), a jornada gnóstica deve conduzir à revelação, ao inesperado e, às vezes, a um violento insight que conduz o protagonista da obra à percepção do todo. Muitas vezes, a gnose não é uma experiência que o sujeito alcance intencionalmente. Ele é envolto por ela.

Em *Matrix Reloaded*, o segundo filme da franquia, o Arquiteto, personagem apresentado como o criador da *Matrix*, pode, naquele universo, ser considerado uma espécie de Deus dos humanos, uma vez que ele decide diretamente o destino dos homens. Vestido todo de branco, menciona que os seres humanos são anomalias e que estão numa mistura entre *Matrix*

---

<sup>73</sup> No filme mencionado, a inteligência artificial contida nas máquinas se desenvolveu até o ponto de criar consciência própria. Os robôs, após saírem vitoriosos de uma violenta batalha contra os humanos, necessitavam de algo que garantiria sua subsistência, uma vez que antes eram movidos por energia solar e ficaram impossibilitados de se aproveitar dessa energia porque os humanos “cobriram” o sol. A inteligência superior das máquinas criou formas de utilizar humanos como forma de subsistência, colocando-os em casulos e aproveitando a energia vital deles. Enquanto os humanos estavam nesse casulo, eles ficavam submetidos a uma espécie de simulação, que imitava em todos os detalhes o mundo que se pensava real. Dessa forma, os humanos viviam sob a ilusão de estar vivendo num mundo perfeitamente normal enquanto, na verdade, o mundo era cruel e dominado por seres mecanizados e sem nenhuma forma de sentimento.

e Zion. Primeiro, são colocados na Matrix, um mundo de ilusão onde a maioria vive, representando um papel a cada encarnação, trocando de "nome" para esquecerem do que são. Outros poucos se encontram em Zion, onde acreditam que tudo é uma ilusão, onde não existe bem ou mal — uma forma de sociedade alternativa. Vários aspectos aqui chamam a atenção. O arquiteto de branco, como o chefe dos anjos, não é aquele ser barbudo, nem seu coração está transbordando de amor pelas suas criaturas e muito menos perdoando-as de seus "pecados", como é o Deus do novo testamento.

Ao adentrarmos no campo da literatura, foi possível perceber elementos gnósticos nos contos góticos de H.P. Lovecraft, autor que introduziu uma nova forma de literatura de horror, conhecida como “horror cósmico”. Esse tipo de literatura de horror coloca o homem frente ao cosmos, demonstrando quão pequeno ele é. Essa representação é feita utilizando a figura de alienígenas que habitam a terra, os quais são responsáveis pela origem da vida no planeta azul e são tão ancestrais quanto algumas estrelas.

A ignorância dos homens em relação a esses seres ancestrais é frequentemente abordada nos contos de Lovecraft. Boa parte de seus contos são escritos em forma de relatos, o que dá mais veracidade às histórias que, em sua maioria, são protagonizadas por professores universitários, personagens esses possuidores de um senso de aventura e descoberta, além de serem desbravadores e curiosos por natureza. Dessa forma, mesmo frente a tantos perigos, a busca pelo conhecimento é primordial, como pode-se perceber em **At the mountain of madness** (2001), onde um conjunto de professores, alunos universitários e marujos velejam, em meados do início do século XX, rumo ao norte gelado e inexplorado em busca de uma civilização há muito perdida.

O senso de aventura e descoberta é logo transformado em terror quando os exploradores vislumbram as construções ancestrais, local em que habitam seres mais antigos que o próprio planeta Terra. O assombro e a perplexidade dos personagens são vistos no trecho a seguir:

All that Danforth has ever hinted is that the final horror was a mirage. It was not, he declares, anything connected with the cubes and caves of those echoing, vaporous, wormily-honeycombed mountains of madness which we crossed; but a single fantastic, demoniac glimpse, among the churning zenith clouds, of what lay back of those other violet westward mountains which the Old Ones had shunned and feared. It is very probable that the thing was a sheer delusion born of the previous stresses we had passed through, and of the actual, though unrecognized mirage of the dead tramontane city experienced near Lake's camp the day before; but it was

so real to Danforth that he suffers from it still.<sup>74</sup> (LOVECRAFT, 2001, p. 805)

A palavra “fear” aparece no pequeno conto de Lovecraft trezentas e cinquenta e seis vezes e com frequência é usada quando se está descrevendo o ambiente em que os exploradores se encontram, uma vez que os malignos seres somente “se mostram” no final do conto. O medo direciona os contos de Lovecraft, fato que pode ser facilmente comprovado com a leitura de seus escritos e do seu texto sobre a literatura gótica, chamado **Supernatural horror in literature**, onde é utilizada uma máxima Lovecraftiana que serviu de inspiração para outros autores modernos, como Stephen King, Joe Hill, Anne Rice, William Peter Blatty e o próprio Robertson Davies: “The oldest and strongest emotion of mankind is fear and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown.” (LOVECRAFT, 2008, p. 1041)

Dessa forma, o medo do desconhecido é, para Lovecraft, o maior e mais velho medo que um homem pode vir a sentir e por isso seus personagens são expostos, em seus respectivos contos, a situações em que esse “desconhecido” se apresenta em sua forma verdadeira, crua e sem filtros que pudessem amenizar essa visão. No entanto, é sempre necessário frisar que, mesmo com tantas características particularmente negativas, os contos de Lovecraft giram em torno de um homem encarando esse desconhecido em busca do que se encontra nesses locais tão ermos.

Os protagonistas dos contos de Lovecraft podem ser caracterizados pela sua sensibilidade em relação às artes e a temas sobrenaturais, por isso têm tendência a aceitar melhor as revelações que lhe são impostas. Mesmo que o mistério dos seres ancestrais não seja revelado ao todo, detalhes importantes se encontravam ao alcance do conhecimento dessas pessoas mais sensíveis, cabendo a elas interpretar seus sonhos e devaneios. Para Schultz (2011), os personagens veem tudo e se lembram de tudo. Eles nunca são abençoados pelo esquecimento e, por causa disso, correm o risco de confundir alucinações fantasmagóricas com experiências “reais”.

---

<sup>74</sup> Tradução: “Tudo que Danforth insinuou era que o horror final havia sido uma miragem. Não era, ele declara, qualquer coisa conectada com os tubos e cavernas daquela montanha da loucura que tinham sido cruzadas por nós. Montanha essa que era ecoante, vaporosa e em forma de colmeia. Mas um simples vislumbre, fantástico e demoníaco, no topo que estava entre as nuvens, do que havia sido colocado por trás das montanhas do Oeste as quais os antigos tinham evitado e temido. É muito provável que fosse pura ilusão nascida de um estresse antigo pelo qual passamos anteriormente, e sobre a atual mesmo que desconhecida miragem dos mortos da cidade depois da montanha perto do acampamento de Lake alguns dias atrás, foi tão real para Danforth que ainda hoje ele sofre por isso”.

No conto **Pickman's model**, o personagem que dá nome à estória some misteriosamente e fica a cargo do narrador procurá-lo. Durante a busca, o narrador adentra na obscura e misteriosa galeria de Pickman e assim ela é descrita:

It was not any mere artist's interpretation that we saw; it was pandemonium itself, crystal clear in stark objectivity. That was it, by heaven! The man was not a fantaisiste or romanticist at all - he did not try to give us the churning, prismatic, ephemera of dreams, but coldly and sardonically reflected some stable mechanistic and well-established horror-world, which he saw fully, brilliantly, squarely, and unflinchingly. God knows what that world can have been, or where he ever glimpsed the blasphemous shapes that loped and trotted and crawled through it; but whatever the baffling source of his images, one thing was plain. Pickman was in every sense - in conception and in execution - a thorough, painstaking, and almost scientific realist.<sup>75</sup> (LOVECRAFT, 2008, p. 387)

Após o relato do personagem narrador a tenebrosa atmosfera faz pensar que a descrição feita da galeria de Pickman foi retirada diretamente de um pesadelo. Contudo, a meticulosidade com a qual o autor do trecho citado reflete sobre o local mencionado faz com que quem lê o conto acredite que, de fato, aquela pessoa estava vivenciando a situação relatada. O retrato criado na mente das pessoas que leem a narrativa é de que o que foi exposto é tão real quanto a sensação que se tem quando se toca algo quente: no início parece não queimar, mas, no momento em que os neurônios enviam os estímulos necessários, uma dor lancinante atravessa a área da queimadura e se alastra pelo corpo.

Lovecraft, como afirma Schultz (2011), ousa lidar com uma outra realidade, mas ele trata essa realidade como se fosse factual, algo cientificamente comprovável e, por consequência, algo tangível. Assim, não há mistérios sobre a técnica lovecraftiana, pois sabe-se, ainda segundo Schultz, de onde é proveniente esse mundo estável, “palpável”, mecânico e bem estabelecido: do mundo dos pesadelos, que, em Lovecraft, é preciso, detalhado e literário.

Não há relatos que comprovem a afiliação de Lovecraft à doutrina gnóstica, porém há elementos em sua obra que podem ser caracterizados como gnósticos, como: a busca constante por conhecimento, o medo como motivo de degradação e a sua superação como uma forma de glória pessoal, mesmo que viesse acompanhada da morte ou da loucura, pois, muitas vezes, a

---

<sup>75</sup> Tradução: “Não era somente uma mera interpretação artística o que nós vimos; era um pandemônio, cristalino em uma grandiosidade objetiva. Era o que era, pelos céus! O homem não era alguém de quem se duvidasse ou um romântico — ele não tentou nos dar as coisas remoídas, prismáticas provenientes dos sonhos, mas friamente e sardonicamente refletiu algo estável e mecânico e também um bem estabelecido mundo de horror, que ele viu por completo, brilhante, inequivocamente e sem vacilar. Deus sabe que aquele mundo pode ter sido, ou onde ele alguma vez vislumbrou as formas blasfemas que volviavam e trotavam e rastejavam por ele; mas qualquer que seja a fonte das intrigantes fontes dessas imagens, uma coisa era plena. Pickman era em todos os sentidos — na concepção e execução — um completo, meticuloso e quase científico realista”.

verdade sobre esses seres e mundos ancestrais pode ser implacável e demasiado desumana para simples homens.

Schultz é perspicaz ao comparar a mitologia fantástica e de horror criada por Lovecraft com o mundo fantástico criado pelo autor argentino Jorge Luís Borges. Ambos os autores criaram narrativas góticas e mundos fantásticos, mas, pelo horror conter vertentes que são diferentes umas das outras, dificilmente um paralelo entre os dois autores pode ser feito sem que se busque essas semelhanças nos pequenos detalhes.

Os contos fantasia de Jorge Luis Borges<sup>76</sup> pertencem, de algum modo, ao gênero da literatura de horror. Não em um sentido estrito, pois o horror em suas narrativas é explícito, porém não se pode dizer que seus tropos são usados em sentido metafórico. Certamente, os contos que integram **Ficciones** (1944) e **El Aleph** (1945) são extremamente aterrorizantes, pois quando leem tais contos os leitores se veem embargados por esse terror metafísico que provoca uma violentação nos modos de se entender a realidade.

Borges es, pues, un terrorista, pero un terrorista apaciguador, puesto que busca aterrorizarnos con el objetivo de liberarnos del miedo. Se trata, por así decirlo, de un miedo homeopático, de un purgante que ha de ser expulsado junto con todo aquello que buscaba eliminar.<sup>77</sup> (PRADO, 2011, p. 87)

Ao utilizar o termo “terrorista apaziguador”, Prado quis explicitar que os contos de Borges são escritos com o intuito de levar o leitor e seus personagens a sentir medo, mas não com o intento de deixá-los traumatizados com a experiência proporcionada e sim de que, ao encarar aquele medo novamente, seja possível afrontá-lo e, como consequência, superá-lo. No conto **There are more things**, de 1975, cujos alguns detalhes serão abordados mais à frente, Borges cria toda uma ambientação lúgubre em torno de uma casa, a qual já havia sido referência de um local pacífico e familiar. O medo e a sua subsequente superação estão presentes no momento em que o autor coloca seu personagem dentro da residência, vislumbrando a realidade que lá se encontra e assimilando, mesmo que devagar, os terrores proporcionados por ela.

Pois bem, sabendo que ambos os autores, Lovecraft e Borges, escreveram ficções de horror e fantasia e que os dois tratam de realidades alternativas, Schultz passa a indicar de que forma esses autores podem ser identificados com a doutrina gnóstica. Schultz explica que:

---

<sup>76</sup> Borges foi um contista argentino, nasceu em 1899 na cidade de Buenos Aires, e faleceu em 1986 em Genebra.

<sup>77</sup> Tradução: “Borges é, dessa forma, um terrorista, mas um terrorista apaziguador, posto que busca nos aterrorizar com o objetivo de nos livrarmos do medo. Se trata, por assim dizer, de um medo homeopático, de um purgante que há de ser expulsado junto com tudo aquilo que buscava eliminar”.



In fact, the Gnostics were divided into two camps, the Hellenistic and the Oriental. The former of whom detested the world and practiced austerity, asceticism, and rigid discipline, while the latter group wholly and fully committed themselves to terrestrial pleasure.<sup>78</sup> (SCHULTZ, 2011, p. 318)

O recorte acima demonstra que o dualismo dessa doutrina nem sempre está atrelada somente ao cristianismo e ao paganismo. Existem outras vertentes que a caracterizariam. Contudo, o que fica claro é que a forma como se percebe essa crença irá depender do que se está analisando. Por exemplo, Schultz diferenciara o Gnosticismo presente em Lovecraft do presente em Borges da seguinte forma:

Seen in this light, Borges is an Oriental Gnostic who delights in the sensual, glittering, and alluring puzzle of reality, while Lovecraft is the Hellenistic Gnostic who finds reality so unbearable that he attempts to scape its chains of space and time by seeking the higher knowledge (literally, the gnosis) of a totally transmundane universe.<sup>79</sup> (SCHULTZ, 2011, p. 318)

Ao assumir que Borges cria seus conflitos usando a realidade que cerca os seus personagens, pode-se relacionar essa forma de escrever, ou forma de pensar, ao Gnosticismo Oriental, opondo-se, dessa forma, aos universos paralelos e o mundo extraterreno onde se refugiam os personagens lovecraftianos. No já mencionado conto de Borges, **There are more things** (1975), Preetorius, homem descrito pelo autor como esquivo, vago e obscuro, compra a residência, cujo nome era “casa vermelha”, do tio do narrador da estória e transforma seu interior em algo surreal. Como descrito abaixo:

Ninguna de las formas insensatas que esa noche me deparó correspondía a la figura humana o a un uso concebible. Sentí repulsión y terror. [...] Recupero ahora una suerte de larga mesa operatoria, muy alta, en forma de U, con hoyos circulares en los extremos. Pensé que podía ser el lecho del habitante, cuya monstruosa anatomía se revelaba así, oblicuamente, como la de un animal o un dios, por su sombra. De alguna página de Lucano, leída hace años y olvidada, vino a mi boca la palabra anfisbena, que sugería, pero que no agotaba por cierto lo que verían luego mis ojos. Asimismo recuerdo una V de espejos que se perdía en la tiniebla superior.<sup>80</sup> (BORGES, 2005, p. 73)

<sup>78</sup> De fato, os gnósticos estavam divididos em dois campos: o helenístico e o oriental. Os primeiros detestavam o mundo e praticavam austeridade, asceticismo e disciplina rígida, enquanto os representantes do último grupo aproveitavam os prazeres terrenos em sua plenitude.

<sup>79</sup> Visto por esse prisma, Borges é um gnóstico oriental, que se delicia no sensual, brilhante e encantador quebra-cabeça da realidade, enquanto Lovecraft é o gnóstico helenístico, que acha a realidade tão insuportável que ele tenta escapar de suas correntes do tempo e espaço procurando um conhecimento superior de um universo transmundano.

<sup>80</sup> Tradução: “Nenhuma das formas insensatas com as quais me deparei essa noite correspondia a uma figura humana ou a algo que tem o uso conhecido. Senti repulsão e terror. [...] Lembro agora de uma grande e alta mesa operatória, em forma de U e que tinha buracos circulares nas extremidades. Pensei que poderia ser o leito do habitante cuja monstruosa anatomia se revelava assim, oblíqua, como a de um animal ou Deus que se revela através da sombra. Como uma página de Lucano lida há muitos anos e esquecida. Veio a minha boca a palavra

Apesar da aparente descrição sombria e sobrenatural da ambientação do interior da residência, é necessário deixar claro que toda a criação apresentada no trecho acima era humana, por mais que a verdadeira natureza de Preetorius, responsável por solicitar as mudanças na casa colorada, nunca seja revelada. Para que isso ficasse explícito, no texto, um carpinteiro foi contratado e, mesmo enojado pelo que lhe foi pedido, concluiu as obras, como é possível ler no trecho a seguir:

Al despedirnos, me confi  que por todo el oro del mundo no volver  a poner los pies en Turdera y menos en la casa. Agrego que el cliente es sagrado, pero que en su humilde opinión, el se or Preetorius estaba loco. Luego se call , arrepentido. Nada mas pude sonsacarle.<sup>81</sup> (BORGES, 2005, p. 71)

A grandiloquência do medo, suas representa es e consequências, unem os dois autores, porém o fator humano diferencia as obras de ambos, uma vez que em Lovecraft o mundo que se mostra perante os cientistas, marujos e aventureiros de seus contos — quando esse mundo desconhecido se apresentam a eles — são verdadeiras megalópoles criadas por seres ancestrais. O humano em Lovecraft simplesmente contempla aquela cria o alienígena. Já em Borges, o homem têm contempla uma cria o, porém ela   proveniente de uma mente humana<sup>82</sup>, por mais que o que se revele seja surreal, inimaginável e horrendo.

Apesar de afirmar com veemência o caráter escapista das obras de Lovecraft,   necessário entender o porquê de seus contos tratarem com tanta frequência de outros planetas ou seres superiores que construíam habitats pitorescos no mundo dos homens. Lovecraft era recluso e doente, além de ser um homem extremamente antissocial. Isso se reflete em seus personagens, pois o autor os construía como homens bastante inteligentes, porém,   sua semelhança, reclusos e antissociais, que tinham como preocupa o maior a busca de um conhecimento rechaçado por sábios e céticos homens da ciência. A descoberta, uma vez comprovada, poderia vir a fazer com que esses personagens alcançassem um patamar nunca antes alcançado de fama e glória, além de uma satisfa o pessoal imensurável, contudo, muitas

---

amphisbaena, sugerindo, porém, não esgotando as possibilidades do que logo meus olhos poderiam ver. Têm recordo de um V de espelhos que se perdia na crescente escuridão”.

<sup>81</sup> Tradu o: “Ao nos despedir, confiou a mim que nem por todo ouro do mundo voltaria a pôr os p s naquela casa. Afirmou que o cliente   sagrado, porém, em sua humilde opinião, o senhor Preetorius estava louco. Logo se calou arrependido e nada mais pude conseguir dele”.

<sup>82</sup> Não se pode afirmar que Preetorius não era humano. Mesmo que fosse considerado esquivo e obscuro, tratava de seus negócios pessoalmente e por isso infere-se que o novo proprietário da casa colorada era sim uma pessoa. O mistério permanece quando se pergunta se a casa foi construída para ele, ao que possivelmente se responda de forma negativa.

vezes, acabavam em loucura e morte, demonstrando a visão pessimista que Lovecraft tinha do mundo.

Acredita-se que essa visão pessimista do autor é decorrente dos seus insucessos e da descrença para com a raça humana. Lovecraft entendia que era muito pequeno em relação ao universo e suas obras manifestavam esse pensamento. Acreditar que, como Schultz afirma, a diminuição do homem em Lovecraft é proveniente de uma corrente do Gnosticismo que rechaça a humanidade e recorre a prazeres extra terrestres, o qual aquele chama de “Helenístico”, é no mínimo desvirtuar o trabalho do gênio do terror, uma vez que seus personagens, por mais que encontrassem adversidades, como monstros gigantes e cidades habitadas por seres horrendos, continuavam suas buscas e tentavam informar o maior número de pessoas possíveis sobre esse mundo surreal que os rodeava e que, por seu grandioso teor fantástico, dificilmente era crido por alguém.

Os personagens dos contos do autor supracitado muitas vezes podem ser imaginados como profetas, uma vez que, a par da verdade do mundo que os circunda, tentavam propagar o conhecimento ganho a partir de suas experiências, mesmo que fossem tidos como loucos, pois nem sempre aqueles que são cientes, que estão envoltos de um pleroma<sup>83</sup> e que têm um vislumbre da verdade, são compreendidos. Lovecraft, de certa forma, era um deles.

Nesse pensar, Davies também pode ser considerado um Gnóstico Oriental, uma vez que o autor não utiliza nada extraterreno para expressar os anseios de seu personagem principal, Connor Gilmartin. O romance de Davies é uma estória de horror por conter elementos que o caracterizam dessa forma, contudo, o horror presente em Davies é diferente do de Lovecraft, dado que aquele utiliza o próprio ser humano, quando o elemento sobrenatural se faz presente, já este, como foi dito anteriormente, depende de realidades que vão além do ambiente terreno e por isso a alcunha de “terror cósmico”.

O mundo fantástico de Davies começa a tomar forma no momento em que seu protagonista é assassinado. A partir desse instante, o agora fantasma passa a habitar tanto o mundo dos vivos como o mundo dos mortos. Os motivos pelos quais os personagem se encontram neste local são desconhecidos, porém Connor Gilmartin, no estado em que se encontra após ter sido assassinado, pensa constantemente na razão pela qual os fatos transcorreram naquela ordem (ignorância, traição e morte), o que contribuiu para o estado atual do fantasma, como será lido a seguir.

---

<sup>83</sup> A referência ao pleroma foi utilizada neste momento porque os gnósticos acreditavam que, uma vez no pleroma, tinha-se um vislumbre da verdade.

Gilmartin parecia se recusar a perceber algumas atitudes da esposa e tinha certeza que conhecia por completo a mulher que se encontrava ao seu lado. Essa certeza de Gilmartin foi esfacelada quando da sua morte, transformando o que antes era certo em uma série de dúvidas. A consequência disso foi o início de uma percepção diferente, por parte do fantasma, de sua própria personalidade, pois ele começa a se perguntar se as pessoas o viam de forma diferente do que ele imaginava, uma vez que agora era possível perceber a realidade de uma forma totalmente diversa.

Mesmo que o romance de Davies tenha sido escrito em 1995, a personagem Esme, esposa do narrador, continua, mesmo para os padrões atuais, à frente de seu tempo, como é possível perceber no trecho abaixo:

She is not a snorting feminist, though she is firm in her determination to get for woman anything to which they have a right, or even a less certain claim. She urges greater political action upon her sisters, she champions the right of abortion, she is particularly good in the realm of compassion that powerful journalistic emollient, and is strong in her defence of beaten wives, incestuously tormented children, and bag ladies in their bewildering variety.<sup>84</sup> (DAVIES, 1992, p.10)

A personalidade forte de Esme fica ainda mais evidente no trecho abaixo, que corrobora o que foi dito na citação anterior:

Her name is Esme Baron. She was christened Edna, a name of some biblical resonance, but as a school girl she took against it, and told her parents firmly she was going to be Esme. She knew that it was originally a man's name, but possibly in an early manifestation of her enthusiasm for the female cause she claimed it for herself. If anyone wanted to think her as a man they would be free to do so.<sup>85</sup> (DAVIES, 1992, p. 10)

Connor Gilmartin era consciente de todas essas peculiaridades referentes à esposa e era consciente também de que a mulher faria tudo para alcançar o ponto máximo em sua carreira de jornalista. Connor acreditava que a mulher tinha se aproximado dele porque isso facilitaria

---

<sup>84</sup> Ela não era uma dessas feministas exageradas, contudo ela era firme em sua determinação de conseguir para as mulheres tudo que era delas de direito, ou mesmo algo não tão certo de ser reclamado. Ela insiste por mais ações políticas direcionadas às suas irmãs, ela é a favor do direito ao aborto, ela é particularmente boa no campo da compaixão que apazigua poderosos jornalistas e ela é forte na defesa de mulheres que sofrem agressão, crianças atormentadas por incestuosos e mendigas em sua confusa variedade.

<sup>85</sup> Seu nome era Esme Barom. Ela foi batizada Edna, um nome bíblico, mas, ainda como uma garota de escola, ela foi de encontro a isso, e firmemente disse aos seus pais que seria esme. Ela sabia que este era originalmente um nome masculino, mas, já como uma prematura manifestação de seu entusiasmo pela causa feminina, ela o tomou o nome para si. Se alguém quisesse achar que ela era um homem, estavam livres para fazê-lo.

a ascensão dela, já que ele era o redator chefe do jornal onde ambos trabalhavam. O horror de Gilmartin começa a partir do momento que a desconhecida Esme começa a se apresentar para ele. Ter a esposa como cúmplice de seu próprio assassinato despertou no fantasma a sensação de quão pouco ele sabia em relação àqueles que o rodeavam e de quão pouco ele conhecia de si mesmo. Os acontecimentos dali em diante são, ao se perceber seu conteúdo, consequência da ignorância do personagem principal frente ao conhecimento que se encontra nele, mas que ele próprio despreza.

### 4.3 “Requisitos para um novo começo”

Em um certo momento do romance, o ex-melhor amigo do protagonista, que é um estudioso de religiões, menciona o Bhagavad Gita<sup>86</sup>, trecho este reproduzido a seguir:

I remember now something that Hugh McWearie [o melhor amigo] once dredged up from his apparently inexhaustible reading about matters of the spirit, and of the life after death. In the *Bhagavad Gita*, said he, it was firmly stated that after death one attains the state that one was thinking about at the moment of death, and so it behoved a man to be careful of what he thought of as he died.<sup>87</sup> (DAVIES, 1991, p. 30)

A menção do Gita (como também é conhecido) não é mera coincidência nem é despropositada, pois, como o autor escreve, no supracitado livro sagrado estão contidas passagens que afirmam que, quando se morre, fica-se atado ao que se estava pensando e o sujeito é mantido naquele estado por toda eternidade. Como sugere o trecho abaixo, traduzido para o inglês, do Bhagavad Gita:

Those who remember me<sup>88</sup> at the time of death will come to me. Do not doubt this. Whatever occupies the mind at the time of death determines the

---

<sup>86</sup> O Bhagavad Gita, é uma escritura Hindu de 700 versos em sânscrito que é parte do épico Hindu *Mahabharata*. O *Mahabharata* alude a eventos que se estendem até a presente era de Kali. Foi no início dessa era, cerca de cinquenta séculos atrás, que o Senhor Krishna falou o Bhagavad Gita a seu amigo e devoto Arjuna. Os colóquios entre eles aconteceram pouco antes do início de uma guerra, um grande conflito fratricida entre os cem filhos de Dhrtarastra e, do lado oposto, seus primos, Pandavas, ou filhos de Pandu.

<sup>87</sup> Tradução: “Eu me lembro de algo que Hugh McWearie uma vez trouxe de sua aparente incansável leitura sobre os assuntos do espírito, e da vida após a morte. No *Bhagavad Gita*, disse ele, era firmemente estabelecido que após a morte o sujeito fica atado ao que este estava pensando no momento de sua morte então, dessa forma, aconselha o homem a tomar cuidado com o que pensa enquanto morre”.

<sup>88</sup> A passagem “remember me” é direcionada a Krishna, representante supremo das Divindades Hindu.

destination of the dying; always the will tend toward that state of being.<sup>89</sup>  
(HUGHES, 2007, p. 11)

Para exemplificar o trecho, Davies utiliza um estadista inglês que viveu no século 18, cujo nome era William Pitt the Younger. Pitt fazia parte de um grupo de estadistas chamados Whigs<sup>90</sup>, que liderou o governo britânico durante o século 18, e ficou conhecido, entre outros fatores, por ser o mais jovem primeiro ministro a já ocupar o cargo na Inglaterra. A denominação “Younger” é utilizada para diferenciá-lo de seu pai, que também havia ocupado o cargo de primeiro ministro.

Davies se recorda do estadista por um fato específico, o de ser lembrado no ato de sua morte por ter “dito” duas frases: uma que foi registrada nos livros da história britânica pela sua potência patriótica e a outra que demonstrava que, ao morrer, Pitt sentiria falta da torta de vitela de um local chamado Bellamy. Uma frase patriótica e a outra demonstrando a vontade que o estadista britânico tinha, uma última vez, de devorar a torta de vitela. Davies, como já foi demonstrado, esconde, por trás de seu sarcasmo, críticas ao regime colonial.

Por mais que Pitt fosse contra a manutenção das colônias britânicas na América, o estadista era filho de William Pitt the Elder, que é retratado como um patriota pelos livros de história e que foi um líder político durante a guerra dos sete anos contra a França, além de ser conhecido por outros feitos. Isso posto, o sarcasmo se encontra na necessidade que a história tem de criar mártires, pois o filho de um grande estadista, um respeitável primeiro ministro britânico, deveria morrer deixando para trás, além de todo seu legado, a frase “My country! How I leave my country”, expressando a dor que o político sentiu quando percebeu que deixaria seu país nas mãos de outros homens que talvez não fossem tão apaixonados pela pátria como ele havia sido em vida.

Todavia, Davies lembra que outra frase, essa sem cunho nacionalista (a não ser que grande apreciação pela culinária local seja considerado algo ufanista), é atribuída ao patriota: “I think I could eat one of Bellamy’s veal pies”. Não se tem a intenção de afirmar a veracidade dos fatos acima mencionados. Pitt pode ter morrido em dor e febre sem ter mencionado uma palavra sequer. Porém, a perceptível discrepância está na necessidade de se atribuir frases terminais a importantes homens da história.

---

<sup>89</sup> Tradução: “Aqueles que se lembram de mim na hora de sua morte irão vir até mim. Não duvide disso. O que quer que ocupe sua mente na hora da morte determina o destino do morto; sempre a vontade tende para o estado do ser”.

<sup>90</sup> O *Whigs* foi uma facção política e em seguida um partido do parlamento Inglês, Escocês, e Reino Unido. Entre 1680 e 1850, eles contestaram o poder de seus rivais, os Tories. A origem dos *Whigs* repousa na constituição monárquica e era oposto à monarquia absolutista. Eles atuaram em um importante papel durante a revolução gloriosa, em 1688, e foram inimigos dos Stuarts.

O pai de Pitt the Younger, ao morrer, teria proferido uma frase de ordem contra as colônias. De outro modo, seria desonroso para a família e para a nação saber que uma figura tão importante morreu faminta, o que demonstra que, muitas vezes, a necessidade de ocultar ou simular uma “verdade” tem como objetivo torná-la mais fácil de “deglutir”. Davies percebe isso deixando claro seu ponto de vista, pois, como canadense, entende que muitos dos paradigmas coloniais ainda estão presentes em sua nação. Alguns são explícitos, outros são velados e aceita-se e convive-se com isso diariamente. Pitt the Younger era, na verdade, contra a manutenção das colonizações, ao contrário de seu pai, que defendia que as colônias deviam sempre ser fiéis à metrópole. É através dessa ambiguidade que Davies demonstra a importância dos ancestrais para revelar quão importante é para aqueles que se encontram vivos entender quem foram e que suas atitudes têm consequências, não só no hoje, mas também no futuro, o que fica claro no romance aqui analisado.

O autor de **Murder and walking spirits** conjectura qual seria o destino do ex-primeiro ministro de acordo com o *Bhagavad Gita*. Seria uma eternidade de pensamentos e meditações sobre a história da Inglaterra ou seria uma infinidade de tortas de vitela? Davies conecta as últimas frases desse personagem histórico ao possível destino que ele terá, contudo ressalta que não somente as últimas frases seriam válidas, uma vez que o próprio Gita deixa claro que o mero pensar poderá levar a um destino indesejável.

Ao pensar sobre isso, o protagonista do romance lembra que suas últimas palavras foram “My God, Esme, not the Sniffer? ”, deixando clara sua incredulidade quanto à situação que estava diante de seus olhos, ou, ainda, aceitando o fato de sua esposa estar traindo-o, embora demonstrando extrema insatisfação em relação à pessoa com a qual ela estava consumando o ato. Posteriormente, após refletir sobre o **Bhagavad Gita**, a principal preocupação do fantasma protagonista era se passaria o resto da eternidade execrando a figura de Randal Allard Going, também conhecido como “Sniffer”, ou, o homem que estava fazendo sexo com a esposa do agora fantasma e que foi responsável por matá-lo.

Uma análise superficial do ato e do que realmente acontece algumas páginas à frente favoreceria um viés interpretativo que concluiria que Gilmartin passará o resto da sua eternidade perseguindo seu assassino, o que, de fato, o protagonista é impulsionado a fazer. Isso fica perceptível quando o fantasma decide, ou é impelido, a ir à sessão de cinema mencionada nos capítulos anteriores onde, ao invés de assistir aos filmes apresentados, o ser etéreo assiste às histórias de seus antepassados. O que está nas entrelinhas, todavia, é a confiança cega que o protagonista narrador possuía, não somente em sua esposa, mas também em relação às pessoas

que o rodeavam. Sua profissão também fazia com que ele se achasse superior aos outros, o que não é uma mera conjectura psicanalista e é perceptível nas linhas a seguir:

I have been made head of the Entertainment section of the *Advocate* because I was a good critic. Good, that is to say, from the reader's point of view because what I wrote was much appreciated.<sup>91</sup> (DAVIES, 2010, p. 31)

Pois bem, a autoconsciência quanto ao ótimo profissional que ele, o fantasma, era o levava a acreditar que, não somente nessa área, o homem se achava superior. Em muitos momentos do romance, seu amigo religioso, Mcwearie, deixa implícito que a esposa do editor chefe estava se aproximando de forma demasiada de Going, que também era crítico e era influente na cidade (apesar de ser inferior, pelo menos em cargo, a Gilmartin), e ela, com essa aproximação, poderia almejar uma ascensão do cargo em que se encontrava.

Esme, como dito anteriormente, é feminista ao extremo, o que fica claro em suas atitudes no decorrer do romance. Entretanto, para Gilmartin, isso só aumenta a confiança que ele tem em si, uma vez que uma mulher como Esme não se aproximaria de um homem qualquer. Dessa forma, ele era consciente da parcela de sua mulher que se aproximara dele por seus cargos e influência. Em nenhum momento o agora morto editor-chefe menciona estar em um relacionamento ruim, contudo admite ser distante e que muitas vezes deixou a mulher de lado para concluir trabalhos. Nesse momento, o autor brinca com quem está lendo por fazer com que o leitor atribua diretamente a causa da traição a esse aparente desleixo, já que, na verdade, as pretensões da mulher eram bem maiores que isso. No parágrafo a seguir, em sua forma fantasmagórica, percebendo uma faceta de sua mulher até então desconhecida, o protagonista se desfaz desse pensamento e conclui que o interesse foi um fator crucial para a traição e o posterior, não planejado, assassinado.

Dessa forma, incredulidade, descrença com o ser humano, surpresa, desprezo, desconfiança e inferioridade (ao perceber que era com o desprezível “Sniffer” que sua esposa se encontrava num momento tão íntimo) eram os sentimentos que provavelmente tomavam conta do protagonista e isso, de fato, influenciaria nos acontecimentos do pós vida desse ser disforme, com a identidade totalmente esfacelada.

---

<sup>91</sup> Tradução: “Me nomearam como o chefe da sessão de entretenimento do *Advocate* porque eu era um bom crítico. Bom, por assim dizer, no ponto de vista do leitor porque gostavam muito do que eu escrevia”.



#### 4.4 Ghost of movie past

Connor Gilmartin se sentiu inicialmente impelido a ir assistir aos filmes junto ao seu assassino, que também era crítico de cinema. Não havia ficado claro para Gilmartin o motivo que o fazia se sentir incitado a estar perto de alguém que tanto menosprezava. Na vã tentativa de pontuar motivos, o fantasma sabia que sua ira em relação ao “Sniffer” o faria, se possível, se vingar do mesmo, por conta de este ter ceifado sua vida e conseqüentemente lhe ter arrancado vários anos, uma vez que Gilmartin tinha apenas quarenta anos quando da sua morte. Outra motivação que levou o protagonista do romance a permanecer com o seu assassino foi perceber quão miserável seu algoz estava, pois, a consciência pesada em relação ao homicídio proporcionava “hilárias” cenas de autodepreciação.

Por esse motivo, foi feita a menção ao *Bhagavad Gita*, que poderia dar ao divagante protagonista um esclarecimento em relação à forma na qual se encontrava, ou, ainda, o que fazer, já que o ex-editor-chefe se encontra nessa situação e não há possibilidade ou forma racional de superá-la

O estado de espírito de alguém ou o que alguém realmente pensa no momento de sua morte não parece ser tão relevante quando se tem em mente o tempo que alguém passou vivo. É difícil imaginar que um pós-vida será baseado somente no último pensamento de alguém ou no que foi balbuciado durante um último suspiro. Não se tem a intenção de mencionar, como se sabido fosse, que os últimos momentos de um sujeito são os requisitos principais para que se entenda o que acontece depois da morte. Entretanto, perceber o mundo que cerca alguém, analisar a sociedade na qual alguém está inserido, permite entender e conhecer as várias nuances da personalidade e as múltiplas identidades assumidas por um sujeito, mesmo que ele não as reconheça.

O mundo de Connor Gilmartin é o nada, e também o tudo. Nesse mundo, prepondera a ambiguidade que se consubstancia no saber que se encontra em um lugar, mas não saber que lugar é esse. Na certeza de quem se é substituída pela perturbadora dúvida do que se é, por ter um objetivo e não poder executá-lo. É nesse momento ambíguo proporcionado pela morte que novas possibilidades nunca antes imaginadas se apresentaram ao protagonista de **Murder and walking spirits**. Ao se pensar dessa forma, esse personagem renasceu para uma nova forma de existência que foi diretamente proporcionada pelo fim da vida.

Nesse sentido, C. G. Jung (2014), em **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**, ao tratar de morte e renascimento, ensina que:

O renascimento [que pressupõe uma anterior morte] não é um processo de algum modo observável, não podemos medi-lo, pesar ou fotografá-lo; ele escapa totalmente aos nossos sentidos. Lidamos aqui com uma realidade puramente psíquica, que só nos é transmitida indiretamente através de relatos. Falamos de renascimento, professamos o renascimento, estamos plenos de renascimento – e esta verdade nos basta. Não nos preocupamos aqui com a questão de saber se o renascimento é um processo de algum modo palpável. Devemos contentar-nos com a realidade psíquica. No entanto é preciso acrescentar que não estamos nos referindo à opinião vulgar acerca do psíquico que o considera um nada absoluto ou algo menos que um gás. Muito pelo contrário, a meu modo de ver a psique é a realidade mais prodigiosa do mundo humano. (JUNG, 2014, p. 119)

No pensar de Jung, a morte não é algo final e o pós vida é algo passível de estudo. Contudo, o autor afirma que o caráter abstrato do tema dificulta seu entendimento e por isso, para ele, boa parte de sua percepção sobre o assunto é proveniente de relatos e, arrisca-se dizer, de sua experiência pessoal com o sobrenatural. Aqui persiste a ideia de que é necessário viver algo para que se possa falar, de dentro para fora, sobre isso.

A experiência de Jung com o “sobrenatural” ou, como o mesmo chama, seu “confronto com o inconsciente”, resultou no tardiamente publicado **Liber Novus**, ou **Livro Vermelho**, escrito entre 1913 e 1930, porém publicado somente em 2009. Em 1913, Jung começou uma extraordinária exploração da alma (ou *psyche*, para o autor), no já mencionado confronto com o inconsciente. Nesse período, Jung intencionalmente adentrou em um estado imaginativo de consciência. As visões tidas por ele continuaram de forma intensa entre 1913 até 1917 e foram recordadas em manuscritos que tinham capa preta. Por isso, convencionou-se chamá-los de **Black Book**. Em 1914, Jung começou a transferir o conteúdo desses livros de capa preta, o que futuramente originaria o **Liber Novus**.

As intensas experiências com o inconsciente foram descritas no livro **Memory, dreams, reflections**, que é uma espécie de autobiografia do autor. Durante a leitura do mencionado livro, a seguinte passagem foi encontrada:

Around five o'clock in the afternoon on Sunday the front doorbell began ringing frantically... but there was no one in sight. I was sitting near the doorbell, and not only heard it but saw it moving. We all simply stared at one another. The atmosphere was thick, believe me! Then I knew that something had to happen. The whole house was filled as if there were a crowd present, crammed full of spirits. They were packed deep right up the door, and the air was so thick it was scarcely possible to breathe. As for myself, I was all a-quiver with the question? “For God’s sake, what in the world is this?” then they cried out in chorus, “We have come back from Jerusalem where we found

not what we sought” that is the beginning of the *Septem Sermones*.<sup>92</sup> (JUNG, 1963, p. 190)

O relato, que parece retirado de um romance de horror cheio de fantasmas, é, na verdade, escrito como algo verídico, um fato que aconteceu na vida do autor. Por mais que Jung declarasse estar num estado que facilitaria as visões. Outros trechos da autobiografia mostram o quão “assombrado” Jung se encontrava naquela época. Esse ambiente fantasmagórico influenciou diretamente na obra do psicoterapeuta, além de ter inspirado o **Liber Novus** e, em especial, os **Sete Sermões aos Mortos**<sup>93</sup>. Por essas razões, ambos os textos contêm várias dessas visões e percepções do mundo dos mortos.

Jung afirma que somente ao escrever os sermões finalmente conseguiu se livrar da maldição que o assolava, como o mesmo explica: “As soon as I took up the pen, the whole ghostly assemblage evaporated. The room quieted and the atmosphere cleared. The haunting was over”<sup>94</sup> (JUNG, 1963, p. 191).

Anniella Jaffe (1963), pessoa que foi responsável por gravar e editar as memórias de Jung, afirma que os sermões contêm dicas ou antecipações de ideias que apareceriam mais tarde nos escritos científicos do psicoterapeuta, que era particularmente preocupado com a natureza bipolar da psique, da vida em geral e de todas as declarações psicológicas. Era essa forma de pensar que, segundo Jaffe, atraiu Jung aos gnósticos.

É em **Sete sermões aos mortos** que Jung, de forma clara, demonstra seu interesse pelo Gnosticismo, ao citar a já mencionada palavra “pleroma”.

The dead came back from Jerusalem, where they found  
not what they sought. They prayed me let them in and  
besought my word, and thus I began my teaching

Harken: I begin with nothingness. Nothingness is the  
same as fullness. In infinity full is no better than empty  
nothingness is both empty and full. As well might ye  
say anything else of nothingness, as for instance, white  
is it, or black, or again, is it not, or it is. A thing that is

<sup>92</sup> Tradução: “Por volta das cinco da tarde no domingo a campanha começou a tocar de forma frenética...mas não havia ninguém para se ver. Eu estava sentado perto da campanha, e não apenas a ouvi como também a vi se mover. Nós simplesmente olhamos uns aos outros. A atmosfera estava densa, acredite em mim! Então eu sabia que algo tinha que acontecer. A casa estava cheia como se uma multidão estivesse presente, abarrotada de espíritos. Eles estavam amontoados próximos à porta, e o ar estava tão denso que era difícil de respirar. Quanto a mim, me tremia ao perguntar ‘Pelo amor de Deus, o que é isso?’ então eles clamaram em coro, ‘Nós voltamos de Jerusalém onde nós não encontramos o que procurávamos’ este é o começo dos Sete Sermões.”

<sup>93</sup> Os Sete Sermões aos Mortos, ou *Septem Sermones ad Mortuos*, é uma série de sermões escritos por Jung, por volta de 1914, sob o pseudônimo de Basilides de Alexandria. É descrito pelo Lance S. Owens como um sumário que revela o *Liber Novus*.

<sup>94</sup> Tradução: “Assim que eu comecei a escrever, toda a reunião de fantasmas evaporou. A sala se aquietou e o ambiente se limpou. A assombração tinha chegado ao fim.”

infinite and eternal hath no qualities, since it hath all qualities

This nothingness or fullness we name the PLEROMA therein both thinking and being cease, since the eternal and infinite possess no qualities. In it no being is, for he then would be distinct from the pleroma, and would possess qualities which would distinguish him as something distinct from the pleroma.

In the pleroma there is nothing and everything.  
It is quite fruitless to think about the pleroma,  
For this would mean self-dissolution. (JUNG, 2016)

No pleroma de Jung, o vazio e o cheio são o mesmo, um não existe sem o outro, havendo uma interdependência entre eles, uma vez que o cheio pode estar vazio e o vazio não é diferente de estar cheio. Pois bem, seguindo essa forma de pensar, infere-se que, no pleroma, nada é, pois o fato de simplesmente ser o faria diferente de algo contido no pleroma. Contudo, no pleroma, se é completo.

As antíteses presentes nos escritos de Jung — quais sejam, o tudo e o nada, o ser e o não ser, o completo e o vazio — entram em consonância com o que é proposto por Davies em seu romance, uma vez que seu personagem principal, que se diz envolvido em um pleroma causado pelo seu estado morto, se sente completo, já que tem alguns sentidos aguçados, possui a capacidade de perceber seus arredores com contornos mais nítidos e para ele não existem barreiras como aquelas que impedem os que são constituídos de carbonos de se deslocar com a velocidade que o fantasma pode. Ainda assim, ele também está incompleto, porque não tem forma, não pode tocar nas coisas, não sente fome nem sede, não pode interagir com outros humanos e, dessa forma, pode-se concluir que não existe para o mundo, sendo também um nada.

Para Alfred Ribi, em **The search for roots: C. G. Jung and the tradition of gnosis** (2013), as experiências que o psicoterapeuta teve no início do século 20 não abrangeram somente uma seara pessoal, mas sim algo mais amplo e com proporções históricas. Era uma nova hermenêutica da criação humana. Ribi ainda adiciona que, em uma carta para Kurt Plachte, Jung definiu o que era símbolo e afirma que, sem dúvida, a definição de símbolo criada por Jung era originada de seu próprio confronto com o inconsciente, ou seja, das visões que tinha tido entre 1914 e 1929.

Dessa forma, para Jung, o símbolo é a expressão de uma experiência interna sensorialmente perceptível e continua dizendo que “The highest form of intellectual process would be symbolic experience and its symbolic expression” (ADLER, 1975, p. 61). Ribi ainda

afirma que Jung procura explicar o dito acima utilizando um vocabulário proveniente dos gnósticos ancestrais, comparando o símbolo ao pleroma. Ribí utiliza uma carta do próprio Jung para se fazer inteligível:

The symbol belongs to a different sphere from the sphere of instinct. The latter sphere [of instinct] is the mother, the former [the sphere of symbol] the son (or God). For my private use, I call the sphere of paradoxical existence, i.e., the instinctive unconscious, the Pleroma, a term borrowed from Gnosticism. The reflection and formation of the Pleroma in individual consciousness produce an image of it (of like nature in a certain sense), and that is the symbol. In it, all paradoxes are abolished. In the Pleroma, Above and Below lie together in a strange way and produce nothing; but when it is disturbed by the mistakes and needs of the individual a waterfall arises between Above and Below, a dynamic something that is the symbol. Like the Pleroma, the symbol is greater than man. It overpowers him, shapes him, as though he had opened a sluice that pours a mighty stream over him and sweeps<sup>95</sup> him away<sup>96</sup> (RIBÍ, 1975, p. 61)

A conceituação de símbolo presente no trecho acima tem em seu bojo a explanação do que acontece quando alguém se encontra envolto de pleroma. É no pleroma que todos os paradoxos são abolidos, o tudo e o nada coexistem como se fossem um só. Em um momento do fragmento, Jung esclarece que, quando esse “ambiente” é perturbado, ele reage. E o que perturba o pleroma? Para responder essa pergunta, é necessário frisar que, quando se pensa no pleroma, de certa forma, o está perturbando, pois, como Jung mesmo expõe, é infrutífero pensar nele, conseqüentemente, quando isso é feito, quando se pensa no pleroma, pode-se afirmar que o está inquietando.

Davies não conecta diretamente o estado do fantasma do romance a nenhuma forma de religião — apesar de suas inclinações para algumas específicas doutrinas orientais — e por isso transita por diversas formas de pensar, até que, pouco antes das exhibições fílmicas, o seu personagem principal se diz, como foi mencionado repetidas vezes, envolto em um pleroma, conforme pode ser observado a seguir:

---

<sup>95</sup> Por mais que a tradução do termo “sweeps” esteja diretamente ligada ao substantivo “vassoura”, acredita-se que a melhor tradução para o termo seria algo relacionado a “limpeza”, a “esclarecimento” muito mais do que uma simples limpeza superficial que uma vassoura iria proporcionar.

<sup>96</sup> Tradução: “O símbolo pertence a uma diferente esfera da esfera do instinto. Esta (a do instinto) é a mãe, enquanto aquela (a esfera do símbolo) o filho (ou Deus). Para o meu uso pessoal, eu chamo a esfera do paradoxo existencial, por exemplo o inconsciente instintivo, de pleroma, um termo emprestado do Gnosticismo. A reflexão e a formação do pleroma em uma consciência individual produz a imagem dele (de natureza parecida, em um certo sentido) e este é o símbolo. Nele (no pleroma) todos os paradoxos são abolidos. No Pleroma, acima e abaixo estão juntos em uma estranha maneira e produzem o nada; mas quando é perturbado pelos erros e necessidades do indivíduo uma cachoeira surge entre o acima e o abaixo, algo dinâmico, que é o símbolo. Como o pleroma, o símbolo é maior que o homem. Ele supera em poder e dá forma ao homem, como se ele tivesse aberto uma comporta que derrama uma torrente poderosa sobre ele e o limpa.”

Is this the horror of Death the loneliness I feel so overwhelmingly as I wait with a decreasing sense of time as the living world knows it, and an expanding sense of the pleroma that enfolds me? [...] Is this a time of probation, or can it be that this is what I shall know for – I dare not to imagine for how long? Whatever the answer I must do what I am impelled to do, and now I must go to the movies with my murderer.<sup>97</sup> (DAVIES, 1992, p. 39)

O personagem é consciente do que é pleroma, pois a forma como ele utiliza o termo, quando diz estar envolto em um pleroma que se expande, faz com que se possa afirmar que o mesmo possuía um conhecimento prévio do termo utilizado pelos gnósticos e, posteriormente, por Jung. Assim, em consonância com o que é proposto por Jung, no instante que o personagem principal se diz circundado pelo pleroma, quando aquele demonstra que percebe que este está se expandindo, há a perturbação no pleroma e, como consequência, haverá uma reação.

É no pleroma que se manifesta o que estava guardado dentro do sujeito e lá ele toma forma. A reflexão e a formação do pleroma na consciência do sujeito produzem uma imagem do mesmo. Para o personagem de Davies, o pleroma estava se expandindo. O peso das decisões feitas em vida pelo agora fantasma, sua forma de pensar, sua certeza em relação àqueles que o rodeavam, o amigo sempre religioso, a esposa fiel e batalhadora, o subalterno petulante e mulherengo, a forma cuja vida lhe foi retirada e as incertezas sobre sua própria identidade perturbaram o pleroma que o envolvia e as consequências disso foram previstas por Jung e executadas por Davies em seu romance. A dissolução do indivíduo<sup>98</sup> e a formação de um sujeito com múltiplas facetas acontecerá em um inusitado local, qual seja, o cinema. De forma parecida, contudo não em um cinema, mas do conforto do próprio lar, Scrooge, de Dickens, também é levado por fantasmas em uma viagem para dentro de si.

Como vimos anteriormente em **A christmas carol**, Scrooge é exposto a algo sobre o qual não tem controle algum: seu passado, seu presente e seu futuro, convertendo-se em um expectador do que foi, do que é e do que será. O fantasma do passado mostra ao avarento um lado do personagem principal de Dickens que ele havia esquecido. Uma sucessão de momentos que já aconteceram lembra, emociona e faz com que Scrooge se arrependa de muitos de seus atos.

---

<sup>97</sup> Tradução: “Esse é o horror da morte que faz me sentir uma esmagadora solidão enquanto eu espero com um decrescente sentimento do tempo como conhecido pelo mundo, e um sentimento expansivo de um pleroma que me envolve? [...] essa é uma hora para provação, ou pode ser que isso seja o que vá vir a ser minha realidade por um tempo que eu não me atrevo a imaginar. Qualquer que seja a resposta eu devo fazer o que eu estou impelido a fazer, e agora eu devo ir ao cinema com meu assassino.”

<sup>98</sup> O termo “indivíduo” é aqui utilizado com a intenção de deixar claro que o fantasma Connor Gilmartin tinha uma certeza fictícia quanto à unidade de sua identidade.

Uma passagem em particular chama a atenção por dispor quatro personagens em cena. Os personagens são: um interesse amoroso de Scrooge quando este era mais novo; o próprio Scrooge quando era jovem; o Scrooge atual e o fantasma do natal passado. No trecho, esse interesse amoroso de Scrooge, cansada de quem ele havia se tornado, acaba por libertá-lo de sua companhia, terminando o relacionamento. A reação de Scrooge frente às palavras proferidas pela mulher é de um cruel assentimento, uma vez que concorda com o que ela disse. Assim, Dickens escreveu:

But if you were free to-day, tomorrow, yesterday, can even I believe that you would choose a dowerless girl—you who, in your very confidence with her, weigh everything by Gain: or, choosing her, if for a moment you were false enough to your one guiding principle to do so, do I not know that your repentance and regret would surely follow? I do; and I release you. With a full heart, for the love of him you once were.<sup>99</sup> (DICKENS, 2009, p. 41)

A crueza do trecho que expõe a característica de Scrooge - a de pensar que sempre o lucro tem que prevalecer - choca o avarento em seu estado atual. A sequência de lembranças mostra o momento exato em que o homem que visita seu passado se transforma na pessoa que é hoje, abandonando boa parte dos traços de humanidade que o fariam, por exemplo, refletir frente à sua reação em relação às palavras de sua ex-esposa, que foi de concordância com o que ela disse, e tentar reconquistá-la. Porém, sabe-se que o que houve dali em diante foi uma vida solitária de riquezas e de esquecimento, e assim, como nada se perde com o tempo, basta um pequeno impulso para que, mesmo muitos anos depois, aquela memória volte viva como quando acontecia.

A diferença é que o sujeito que foi e o sujeito que é nem sempre são semelhantes. O fato de alguém assistir a algo que está diretamente relacionado a ele próprio cria uma perspectiva externa de fatos que são sabidos. Entretanto, a diferente forma de perceber tal fato, a visão em terceira pessoa de um acontecimento, comprova que muitas vezes o que está diante dos olhos é borrado por conta da proximidade do que é observado.

Scrooge não foi exposto a um filme, porém a perspectiva criada por Dickens se assemelha a da criada por Davies, no momento em que ambos os protagonistas dos romances assistem compulsivamente a fatos de outrora. A agonia de ver algo regresso, que influencia diretamente no presente e não é passível de alteração, remete ao sentimento do sujeito pós-

---

<sup>99</sup> Tradução: “Mas se você estivesse livre hoje, amanhã, eu poderia até acreditar que você escolheria uma garota sem dote – você que, confidenciou a ela, pesa tudo pelo valor: ou, escolhendo ela, se por um momento você fosse falso o bastante com o seu princípio primordial a ponto de fazê-lo, eu não saberia que seu arrependimento viria em seguida? Eu sei; e eu o liberto. Com todo o coração, porque você já foi amado por ele.”

colonial que somente pode reviver as lembranças de seus antepassados através de relatos, ou qualquer outra forma de vestígio histórico.

Davies entende quão importante é para o homem conhecer sua história, todavia é mais importante ainda reconhecer aquela história como sua, não como algo distante que se passou com pessoas desconhecidas. Para Connor Gilmartin, é possível traçar uma linha sucessória que data de mais de 400 anos e isso é, de fato, importante. Imagine quão frustrante deve ser para um negro que vive em algum país da América do Sul, onde o movimento escravocrata foi intenso, o quão difícil é, quiçá impossível, conhecer seus antepassados, uma vez que os negros eram tratados como objetos. Objetos não precisam ter história, pois são simplesmente um meio para se chegar a um fim, nada mais que isso.

No romance criado por Davies, seu personagem simplesmente ignora tais fatos. Para ele, o passado é algo sobre o que simplesmente se conjectura, o que fica claro quando o mesmo concorda com sua mulher quanto à ideia de não ter filhos. Não se tenciona dizer que existe uma necessidade de se deixar uma prole para que o sujeito possa regozijar dos atos de seus antepassados e dar continuidade a uma linhagem. Quando Davies explicita o fato de que esse personagem não quer ter filhos, isso funciona como alegoria intrinsecamente relacionada ao desinteresse de Gilmartin em relação ao seu passado e seus antepassados, uma vez que eles lutaram, choraram, morreram, foram nobres e plebeus, passaram pelas mais diversas guerras e, mesmo em meio ao caos que é a sucessão dos dias, sempre havia um alguém, quando a confusão tinha acabado e a batalha tinha sido vencida ou ganha, para lembrar o que se é e também do que se podia vir a ser. Acredita-se que essa foi a principal causa que fez com que Davies escolhesse um elemento gótico, qual seja, o fantasma, como um símbolo do renascimento do personagem, pois o fantasma, além de ser um ser disforme, se encontra em um estado desconhecido e cabe a ele buscar ou, neste caso específico, esperar por respostas que o farão (re)adquirir noções perdidas de identidade.

O renascimento aqui proposto entra em consonância com o conceito de renascimento proposto, e acima mencionado, por Jung. Assim, ainda em relação ao morrer e nascer novamente, Jung propõe:

O renascimento é uma das proposições mais originárias da humanidade. Esse tipo de proposição baseia-se no que denomino de “arquétipos”<sup>100</sup>. Todas as

---

<sup>100</sup> Se faz necessário o mínimo de compreensão sobre o que é arquétipo para o melhor entendimento do fragmento acima. Dessa forma, usar-se-á o conceito do próprio Jung sobre o termo. Ele explica que uma existência psíquica só pode ser reconhecida pela presença de conteúdos capazes de serem conscientizados. Portanto, somente pode-se falar de um inconsciente na medida em que seus conteúdos forem comprovados. Os conteúdos do inconsciente pessoal são principalmente os complexos de tonalidade emocional, que constituem a



proposições referentes ao sobrenatural, transcendente e metafísico são, em última análise, determinadas pelo arquétipo e por isso não surpreende que encontremos afirmações concordantes sobre o renascimento dos povos mais diversos. Um acontecimento psíquico deve subjazer a tais proposições. [...]. Para obtermos uma visão abrangente da fenomenologia das vivências de transformação é necessário delimitar essa área com mais precisão. (JUNG, 2014, p. 120)

No construto da citação acima, estão presentes importantes conceitos para o entendimento da percepção de Jung sobre o significado do renascer. As vivências mencionadas pelo psicoterapeuta são, em boa parte, o que dá origem aos relatos fonte dos estudos do mesmo e, para conferir um certo didatismo ao seu trabalho, ele as restringe em duas, quais sejam: vivências da transformação da vida e transformações do sujeito.

Jung ainda subdivide o grupo de vivências da transformação da vida em outros três, que consistem em vivências que, de forma direta ou indireta, podem transformar ou mudar a percepção que o sujeito tem em relação ao mundo e de como o mundo o percebe, conferindo-lhe, conseqüentemente, múltiplas identidades. Jung explica que nem sempre esse tipo de transformação vai ser efetivo, uma vez que as pessoas reagem às experiências de forma diferente. Por esse motivo, são mais pertinentes ao presente trabalho os exemplos presentes no segundo grupo, sobre o qual Jung leciona:

A personalidade<sup>101</sup> no início é raramente aquilo que será mais tarde. Por isso existe, pelo menos na primeira metade da vida, a possibilidade de ampliação ou modificação da mesma. Ela pode ocorrer por influência exterior e isso através de novos conteúdos vitais que afluem e são assimilados. Nesse caminho pode-se fazer a experiência de um acréscimo essencial da personalidade. Por isso é frequente supor que tal ampliação venha exclusivamente de fora e nisto se baseia o preconceito de que nos tornamos uma personalidade na medida em que recolhermos maximamente as experiências. Quanto mais seguirmos essa receita, pensando que todo acréscimo vem de fora, tanto mais empobrecemos interiormente. Assim, pois, se formos tocados por uma grande ideia de fora, devemos compreender que ela só nos toca porque há algo em nós que lhe corresponde e vai ao seu encontro. (JUNG, 2014, p.123)

---

intimidade pessoal da vida anímica. Dessa forma, os conteúdos do inconsciente coletivo são o que se chama de “arquétipos”. (JUNG, 2014)

<sup>101</sup> O discurso psicanalítico, o qual Jung obviamente segue, não é essencialista. Não se trata de entender que Jung acreditava naquilo que dizia “tal como afirmativa”, mas apenas a título de compreensão das formas da psique humana. O discurso de Jung se alia à narrativa de **Murder and walking spirits** a nível de relação objetividade-subjetividade da mesma maneira como uma análise objetiva (científica) com a linguagem artística. Por esse motivo, convém aplicar os ensinamentos de Jung aos estudos relacionados à identidade, como proposto pelo presente trabalho.

No dizer de Jung, há experiências que transformam o sujeito, mudando sua percepção do mundo. Contudo, é necessário entender que a verdadeira compreensão desses acontecimentos se dá quando tal fato desencadeia algo que já era intrínseco ao sujeito, detalhe que está em consenso com o que é proposto pelos gnósticos. A experiência é nova, mas o conhecimento já fazia parte daquele que reage a tal situação, cabendo a ele interpretar e se comportar dentro de suas limitações. Em **Murder and walking spirits**, o fantasma não tinha uma razão de ser, se encontrava num estado de nada e parecia que continuaria dessa forma por um tempo que ele desconhecia. Entretanto, com a ciência do pleroma que o rodeava, uma experiência única aconteceria com o protagonista.

No cinema, o fantasma Gilmartin assiste a filmes que mostram seus antepassados em momentos cruciais de sua existência: uma mulher fiel à coroa britânica que foge dos Estados Unidos rumo ao Canadá; um homem de inabalável fé que, em meados do século XVIII, aprisionado em uma taverna no meio das geladas montanhas escocesas e cheia de homens rudes que abominam religião, adota um garoto cujo sobrenome é Gilmartin; um velho construtor escocês que, fugindo de suas origens, se vê preso a uma terra improdutiva, lúgubre e tenebrosa; um professor de literatura que estudava com afinco o contista Edgar Alan Poe, sofregamente apaixonado por uma mulher que nunca corresponderia tal paixão, e que viria a ser pai do protagonista do romance de Davies. Os filmes não somente apresentam alguns dos antepassados de Connor Gilmartin como apresentam novas facetas dessas pessoas que antes eram somente fotos em uma estante, nomes em livros ou pinturas penduradas em paredes.

Todas os personagens dos filmes exibidos se apresentam como projeções com as quais não se pode interagir, somente observá-las, enquanto revivem histórias que, por mais que fizessem parte de contextos importantes, historicamente falando, são de caráter extremamente íntimo. Como já foi dito anteriormente, ao fantasma cabe somente assistir aos filmes, contudo, a impossibilidade de virar o rosto, de se retirar ou de simplesmente piscar confere um caráter cruel ao que é exibido, pois nem sempre o que é projetado tem um tom agradável. Por essa razão, pelos filmes tratarem diretamente de pessoas que fizeram parte de sua história, o personagem principal se sente tão influenciado e “tocado” pelo que vê.

O entendimento acima explicitado entra em concordância com os ensinamentos de Carl Jung, que indica que:

Outro caso que diz respeito à modificação estrutural [da identidade] diz respeito a que é desencadeada por algo que poderíamos designar mais adequadamente por “alma ancestral” e precisamente como uma determinada alma ancestral. São casos de identificação visíveis com pessoas falecidas. (Os

fenômenos de identificação ocorrem naturalmente após a morte do ancestral).  
(JUNG, 2014, p.128)

A situação descrita no fragmento do livro de Jung entra em concordância com o que Davies escreve em seu romance, uma vez que é exatamente ao encarar os fantasmas do passado que o fantasma que assiste aos filmes começa a mudar sua forma de pensar, o que, conseqüentemente, lhe confere facetas antes impensáveis. Apesar de não entender o que acontece no mundo que o rodeia, o resultado dos acontecimentos narrados no início do romance seria a morte e o renascimento de um novo ser, nem melhor nem pior, somente um novo ser.

O (re) descobrimento de laços de família esquecidos ou perdidos e a volta de antepassados em forma espectral estão ambos contidos no conjunto dos tropos de horror propostos por Eve Kosofsky Sedwick (1986), em **Coherence of gothic conventions**. Para o gótico, é possível, de forma literal, trazer os mortos de volta à vida e permitir que eles mesmos contem histórias que, em seu tempo, seriam impossíveis de serem expostas. O gótico, como a linguagem da subversão, não se prende a limites impostos pela realidade a que algumas ficções, por tentarem mimetizar a realidade de forma mais fiel possível, se prendem. O horror que o romance de Davies causa nos leitores não vem de uma fútil utilização dos elementos comuns desse tipo de estória, como fantasmas assombrando mansões ou sangue jorrando de membros amputados. A obra aqui analisada consiste em um horror intimista, que, por mais que tenha um teor fantástico, é extremamente realista, do tipo que faz com aquele que lê a estória do canadense Connor Gilmartin reflita sobre seu passado e pense de forma diferente em relação aos seus atos.

É possível fazer um paralelo entre o fato de Connor Gilmartin ter sido exposto a figuras do passado que influenciaram diretamente o disforme fantasma com outro icônico personagem de Dickens, qual seja, Pip, de **Great expectation**, romance escrito em 1861. Pip, após ficar rico com a ajuda de um benfeitor misterioso, se vê, no futuro, frente a frente com o homem que lhe proporcionou uma boa vida em sua juventude. O homem, cujo nome é Magwitch, nesse momento da estória, se encontra repugnante e fraco, necessitando de um local onde possa se manter escondido pois se encontra desamparado quando do seu retorno a Londres. Esse é um claro caso de um passado que retorna para assombrar o status, qualquer que seja, do sujeito, que é obrigado a problematizar questões relacionadas à identidade e questionar suas origens.

Em **Murther**, antepassados de Gilmartin foram responsáveis por conferir aspectos da identidade do agora fantasma, por terem feito parte de determinados momentos da história de pelo menos dois continentes. Entretanto, por mais que boa parte das estórias contadas por

Davies, em forma de filme, façam parte de eventos macros, como a Segunda Guerra Mundial e a guerra dos Estados Unidos contra a Inglaterra, o autor foca uma perspectiva micro, abordando personagens cotidianos e suas vidas (extra)ordinárias, não os grandes heróis, juntamente com seus grandes feitos e, por isso, dificilmente lembradas pelo protagonista-fantasma do romance. A consequência disso é a obrigatoriedade em relação à necessidade de se assistir aos filmes do começo ao fim, sem possibilidade de ao menos piscar, o que demonstra a intenção do autor de deixar claro que não se pode fugir de seu passado.

Em uma situação parecida, como já citado anteriormente, estava Pip que, após ajudar o australiano Magwitch em sua infância, se torna um jovem rico, frequentador da alta sociedade londrina, mas extremamente envergonhado de suas origens. Pip era irmão de uma mulher casada com um ferreiro e, após a morte dela, Joey, o marido da irmã, fica responsável por criar o garoto e ensiná-lhe a profissão. O retorno de Magwitch representa para Pip a ressurreição, ou ressurgimento, de um passado esquecido

O estado no qual Magwitch se encontra é digno de piedade e somente após muitas reflexões sobre a importância do homem em sua vida, depois de superar o pré-conceito primordial proveniente da origem do australiano, Pip o reconhece como um pai, mesmo que como um substituto, tendo em vista que a figura paterna original de Pip era Joey, o ferreiro. Considerando o dito, o fragmento abaixo sumariza a conversa entre o jovem rapaz e seu benfeitor:

‘Yes, Pip, dear boy, I’ve made a gentleman on you! It’s me wot<sup>102</sup> has done it! I swore that time, sure as ever I earned a guinea, that guinea should go to you. I swore arterwards, sure as ever I spec’lated and got rich, you should get rich. I lived rough, that you should live smooth; I worked hard, that you should be above work. What odds, dear boy? Do I tell it, fur you to feel a obligation? Not a bit. I tell it, fur you to know as that there hunted dunghill dog wot you kep life in, got his head so high that he could make a gentleman - and, Pip, you’re him!’ The abhorrence in which I held the man, the dread I had of him, the repugnance with which I shrank from him, could not have been exceeded if he had been some terrible beast. ‘Look’ee here, Pip. I’m your second father. You’re my son - more to me nor any son. I’ve put away money, only for you to spend [...] (DICKENS, 2009, p. 320)

Com um inglês mal falado, Magwitch expressa o tamanho da consideração que tem em relação a Pip, adicionando que, da forma como ele pensa, o garoto é mais que qualquer filho

---

<sup>102</sup> No decorrer da estória, Magwitch afirma que se encontra bem de vida, mesmo naquele momento estando repugnante, ensopado, sujo e mal vestido. Contudo, a variedade linguística não padrão presente no trecho acima tem a intenção de demonstrar que, mesmo rico, Magwitch, por ser alguém que já foi presidiário e vindo da Austrália, continua ignorante, já Pip, mesmo nascendo pobre, teve uma oportunidade e se tornou alguém respeitável por ter sido educado em Londres.

sempre foi e por isso, basicamente, dedicou todo seu trabalho a ele. Dessa forma, tudo que o jovem tem é derivado do trabalho árduo do ex-presidiário. Descrito como uma besta, o medo que o jovem Pip sente em relação a Magwitch é tão grande que o garoto simplesmente se encolhe frente às realidades proferidas pelo homem, as quais o lembram de quem um dia ele foi e a causa de sua vida ter mudado de forma tão drástica.

Após revelar detalhes de uma estória até então nunca contada<sup>103</sup>, Pip aceita Magwitch como seu pai substituto, não alguém para ser odiado, rejeitado ou até mesmo esquecido. Said, ao ler **Great expectations**, procura observar detalhes na trama que geralmente passam despercebidos para aqueles que não empregam a crítica pós-colonial em suas formas de analisar grandes clássicos da literatura. Sobre isso, Said expõe:

An accurate reading of *Great Expectations* must note that after Magwitch's delinquency is expiated, so to speak, after Pip redemptively acknowledges his debt to the old, bitterly energized, and vengeful convict, Pip himself collapses and is revived in two explicitly positive ways. A new Pip appears, less laden than the old Pip with the chains of the past—he is glimpsed in the form of a child, also called Pip; and the old Pip takes on a new career with his boyhood friend Herbert Pocket, this time not as an idle gentleman but as a hardworking trader in the East, where Britain's other colonies offer a sort of normality that Australia never could.<sup>104</sup> (SAID, 1994, XVI)

Alison Rudd afirma que críticos falham constantemente em fazer análises de obras em que procurem entender, ou mesmo esclarecer, paradigmas coloniais. Said, na introdução de seu livro **Culture and imperialism**, faz uma análise que busca perceber de que forma a Austrália, como colônia da Inglaterra, influencia no comportamento e na forma como os personagens de Dickens percebem uns aos outros e quais as consequências dessa origem.

O fragmento retirado desta introdução demonstra a preocupação que Said tem em explicitar de que forma o fato de Magwitch ter sido enviado para a Austrália como um condenado é, na verdade, o motor de boa parte dos atos finais da trama, uma vez que Magwitch havia pago por seus crimes, vivia bem como um proprietário de fazendas de cabras, contudo para ele seria impossível voltar para a Inglaterra sem retornar ao seu status de condenado, pois

<sup>103</sup> A intrincada estória de **Great expectations** envolve o protagonista do romance e uma moça chamada Estela, interesse romântico de Pip, que viria a ser filha de Magwitch, homem que ajudou Pip a ser quem ele é, conectando assim o passado e o presente e, de certa forma, o futuro dos personagens do romance de Dickens.

<sup>104</sup> Uma leitura precisa de *Great expectations* deve notar que após o status de delinquente de Magwitch ser expiado, melhor dizendo, após Pip reconhecer o débito do velho, condenado, vingativo e amargurado, Pip colapsa e é revivido em duas formas explicitamente positivas. Um novo Pip aparece, menos que o velho Pip com correntes do passado – ele é vislumbrado na forma de uma criança, também chamada de Pip; e o velho Pip segue em uma nova carreira junto com seu amigo de infância Herbert Pocket, dessa vez não como um cavalheiro desocupado, mas como um esforçado comerciante no Leste, onde as outras colônias britânicas oferecem uma espécie de normalidade que a Austrália nunca pôde alcançar.

lá a sentença proferida contra ele nunca havia prescrito. Na verdade, quando se lê **Great expectations**, percebe-se uma contradição no próprio discurso de Dickens, uma vez que, no mesmo diálogo em que Magwitch se diz bem de vida, ele é descrito como repugnante, sujo, malvestido e cansado. É com base na análise feita no escrito de Said que se afirma que alguém que de certa forma, foi mandado para uma colônia pertence àquela colônia e nela é possível prosperar, como Said conclui, ao citar Hughes:

Dickens knotted several strands in the English perception of convicts in Australia at the end of transportation. They could succeed, but they could hardly, in the real sense, return. They could expiate their crimes in a technical, legal sense, but what they suffered there warped them into permanent outsiders. And yet they were capable of redemption as long as they stayed in Australia.<sup>105</sup> (HUGHES apud SAID, 1994, XV)

Connor Gilmartin foi arrancado da vida e agora faz parte de um mundo cujas leis, tanto as físicas como as da natureza, não conhece e onde as que antes eram comuns para ele não se aplicam mais. Desse “novo mundo” não era possível voltar, assim como da Austrália na época em que era colônia. Dessa forma o fantasma terá que se adaptar e, conseqüentemente, as experiências nesse novo mundo irão servir de gatilho para reconhecimento de identidades até então desconhecidas para o novo cidadão desse estranho e inquietante local. Dessa forma, a breve vivência com seus antepassados, proporcionada por esse ambiente que convencionou chamar de “pleroma”, onde pode-se vislumbrar pedaços de uma verdade maior, começa a reconstruir o fantasma, dando-lhe uma história, tirando-o do seu estado de nada e conferindo-lhe identidades. Quase como quando se monta um quebra cabeça, sabe-se a forma que a união dos pequenos pecados tem que ter, porém é somente após juntar as peças que um resultado, nem sempre parecido com aquele apresentado na embalagem, irá aparecer.

Tanto Connor Gilmartin, quanto Pip e até mesmo Scrooge são personagens que por muito tempo tentaram esquecer seu passado, cada um com seus motivos. Contudo, a avassaladora experiência de se tornarem passivos à ação de algo que é pretérito ensina a esses personagens que uma hora ou outra a história cobra seu preço. Pip e Scrooge, por ainda estarem vivos, conseguem “se redimir” de seus atos mudando sua vida, aceitando que são resultados de uma série de histórias. Já Connor Gilmartin está morto, todavia o que lhe espera não é uma “vida” assombrando um cinema de cores desbotadas e cheiro de pipoca velha. O ambíguo final

---

<sup>105</sup> Dickens costurou vários fios na percepção que os ingleses tinham de condenados na Austrália no fim da transportação. Eles podiam ter sucesso, mas eles raramente poderiam, num sentido real, voltar. Eles poderiam expiar seus crimes de uma forma técnica e legal, mas o que eles sofreram lá os transformou em eternos forasteiros. E ainda eles eram capazes de se redimir conquanto eles permanecessem na Austrália.

do romance não permite ao leitor inferir qual o destino do fantasma protagonista, embora uma nesga de esperança seja deixada no ar, quanto à continuidade da estória dos Gilmartins, quando o desfecho entregue contempla a possibilidade da continuidade de uma estória que já dura séculos.

Por fim, após a leitura do romance, é possível dizer que a passagem do tempo não aprisiona o sujeito em uma cela de tijolos e cimento, mas em uma cela de esperanças frustradas e tragédias inevitáveis. Quão preciosa é então a chance de se voltar ao passado, apenas para descobrir que, ao assistir a cenas de acontecimentos pretéritos, encara-se a si mesmo, que libertar-se da prisão do tempo não liberta o ser da compulsiva construção de caracteres, que, independentemente da vontade do sujeito, formar-se-ão e da qual não há escapatória.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa pesquisa, como objetivo geral, buscou-se investigar como o gótico é usado para demonstrar a (des)construção das identidades dos sujeitos pós-coloniais a partir do romance de Robertson Davies, **Murther and walking spirits**. Especificamente, averiguou-se o aspecto gótico do ambiente da narrativa, buscando uma melhor compreensão da sociedade pós-colonial canadense. Nesse quesito, a análise feita permitiu perceber que, na narrativa de Davies, são utilizados vários ambientes para demonstrar que a implacável presença do colonialismo ainda resiste. Constatou-se também que os sujeitos que povoam esses lugares são responsáveis por trazer à tona memórias remanescentes desde os tempos coloniais, mantendo as feridas do colonialismo fechadas, com cicatrizes que não podem deixar de ser percebidas.

No romance aqui analisado, o principal local onde tais manifestações do período colonial e do pós se passam é no cinema. Esse local não é comumente associado na literatura como um ambiente que emana horror, mas, no romance de Davies, a presença do fantasma faz com que o local se torne amaldiçoado. Lugares amaldiçoados no pós-colonial frequentemente diferem daqueles locais que constantemente servem de ambiente para as narrativas góticas europeias do século XVIII.

Examinamos também o fantasma como um elemento comum dos romances góticos e que, na estória analisada, atua como personagem principal, perpassando, como um compulsório telespectador, por gerações de ascendentes, assistindo à ascensão e à queda de seus antepassados e como se comportavam na sociedade na qual eram inseridos, seja ela a Escócia do século XVIII, a América revolucionária ou o Canadá em seus primórdios. Constatou-se que Davies utiliza precisos dados históricos e insere seus personagens nesses momentos, dando substância à sua narrativa e deixando-a verossímil.

Empregar um fantasma como protagonista de um romance aumentou bastante as possibilidades que podiam ser exploradas pelo autor, uma vez que a literatura garante tal liberdade de criação. Dessa forma, o que foi feito com o ambiente também é feito com o fantasma, arrancando-o da sua comum posição de assustar e tornando-o o assustado. O terror no romance **Murther and walking spirits** se dá quando se percebe que não há mais vida, não



há caminho a se seguir e, principalmente, quando se percebe que um certo egoísmo acabou com uma linhagem que datava de bem mais de três séculos e que, diferente dos escravos trazidos forçosamente para as américas, podia ser facilmente traçada com a simples busca em um livro de registros.

O que se consubstancia no que foi averiguado no decorrer da análise do quarto capítulo, onde pode-se perceber quão importante é reconhecer sua história e a história de seus antepassados, é que é necessário reconhecer o passado para que seja possível se perceber como alguém presente no mundo. Isso é algo que o fantasma protagonista do romance, aparentemente, não pode mais fazer, uma vez que se encontra sem vida. Contudo, mesmo no pós-morte, uma chance de descobrir — ou melhor, redescobrir — tais laços familiares possibilitou ao fantasma, mesmo na condição em que se encontrava, ganhar contornos que em vida não existiam, uma vez que, enquanto era vivo, tais fatos lhe passavam despercebidos, como, por exemplo, quando o fantasma percebe que os pais já não são mais jovens como aparentavam há alguns anos, ou quando percebe que de fato sua linhagem tinha acabado.

Assim, conclui-se que o gótico e seus tropos são um artifício bastante eficaz quando da expressão do sujeito pós-colonial, principalmente pelo que ensina Hock Soon Ng (2007), ao apontar as variadas formas nas quais os estudos pós-coloniais e a crítica gótica entram em consonância, ajudando a constatar detalhes antes invisíveis aos olhos de outras formas de crítica, especialmente por causa de uma característica impressa nesse gênero literário, qual seja, a marginalidade inerente a ele, ou melhor, o desprendimento em relação à necessidade de agarrar a realidade. Dessa forma, uma vez que o horror é permeado de fatos e criaturas fantásticas, os autores que se aventurem nessa forma de literatura podem expressar seus anseios sem se preocupar em ser realistas.

Davies utiliza aspectos do gótico, como o fantasma, o aspecto da assombração e a reparação de laços familiares perdidos para contar histórias antes não contadas. Apesar de ser do gênero gótico, o romance tem uma vasta gama de precisos dados históricos, fazendo a mistura do real, do fantástico e do horror mais crível, algo que Davies realiza bem. Ainda assim, há que se mencionar que Davies falha ao não explorar de forma alguma o ponto de vista dos índios nativos da região. Esse é um ponto específico que planejamos abordar em trabalhos futuros, uma vez que a perspectiva desses sujeitos é de extrema importância para a percepção do Canadá como um local que emana o pós-colonial.

Por conta da complexidade do romance e dos assuntos abordados nele, entendemos que é impossível capturar toda a essência da obra e transcrevê-la na presente dissertação. Tendo esse fato em vista, pretende-se trabalhar novamente com o autor e sua obra, a nível de

doutorado, analisando não somente a visão do colonizador, mas também, e como foco principal, a do colonizado.

## REFERÊNCIAS

ADLER, Gerhard. **C. G. Jung: Letters**. Princeton: Princeton University Press, 1975.

BHABHA, Homi. **The location of culture**. London: Routledge, 1994.

BORGES, Jorge Luis. **El libro de arena**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005

BOTTING, Fred. **Gothic**. New York: Routledge, 2014

BUMSTED, J. M. **Scottish emigration to the maritimes 1770-1815: A new look at an old theme**. New Brunswick: Acadiensis, 1981

COOPERMAN, Stanley. **Canadian gothic and other poems**. Burnaby: West Coast Review Press, 1976.

SMYTH, A. 'Declining Identities' (lit. and fig.). **Critical Survey**, Oxford, v. 8, n. 2, 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41555995>>. Acesso em: 02 nov. 2015.

DAVIES, Robertson. **Murder and the walking spirits**. Toronto: Penguin group, 2011.

DICKENS, Charles. **Great expectations**. New York: Signet Classic, 2009

DICKENS, Charles. **A christmas carol**. New York: Dover Publications, 1991

EDWARDS, Justin D. **Gothic Canada: reading the spectre of a national literature**. Edmonton: University of Alberta press, 2005.

FREUD, Sigmund. **The uncanny**. London: Peguin, 2003.

GORDON, A. **Ghostly matters: haunting and the sociological imagination**. Minneapolis: University of Minnesota press, 2008

HALL, Stuart. 'When was the postcolonial? Thinking at the limit. In: CHAMBERS, Iain; CURTI, Lidia. **The post-colonial question**. London: Routledge, 1996.

HARDY, Melissa. Essential furniture of the world: Douglas Glover by Melissa Hardy. In: DAURIO, Beverly (Ed.). **The power to bend spoons: interviews with Canadian novelists**. Toronto: Mercury press, 1998.

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.

JUNG, C. G. **The seven Sermons to the dead**: Septem sermones ad mortuos. Disponível em: <http://gnosis.org/library/7Sermons.htm> . Acesso em: 10 jan. 2016

MOLONEY, Susie. **The dwelling**. New York: Pocket star books, 2003.

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

NORTHEY, Margot. **The haunted wilderness**: the gothic and the grotesque in Canadian fiction. Toronto: University of Toronto press, 1976.

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

MAGALHÃES GANDAVO, Pedro de. **Tratado da terra do Brasil**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008.

O SOLAR das almas perdidas. Direção: Lewis Allen. Interpretes: Ruth Hussey; Ray Milland; Donald Crisp; Gail Russel; Alan Napier e outros. Roteiro: Dodie Smith, Frank Partos. Califórnia: Paramount Pictures, 1944. 1 DVD (99 MIN).

O GABINETE do dr. caligari. Direção: Robert Wiene. Interpretes: Werner Krauss; Conrad Veidt; Friedrich Feher; Lil Dagover e outros. Roteiro: Carl Mayer, Hans Janowitz. Berlin: Decla-Bioscop AG, 1920. 1 DVD (73 MIN).

PONTAIS, J.-B; MANGO, Edmundo Gomez. **Freud com os escritores**. São Paulo: Três estrelas, 2012

PRADO, Bernat Castany. **Terror Cognoscitivo y terror metafísico en los relatos de Jorge Luis Borges**. Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética, v. 9, p. 87-97, 2011

RAPAPORT, Herman. **Spectres of Benjamin**. California: Routledge, 2004.

RASTROS de ódio. Direção: John Ford. Interpretes: John Wayne; Jeffrey Hunter; Vera Miles; Ward Bond; Natalie Wood entre outros. Roteiro: Frank S. Nugent, Alan Le May. Arizona: Warner Bros, 1956. 1 DVD (119 MIN)

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.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. London: Global Grey, 2014.

SIVANANDA, Siri Swami, **Bhagavad Gita**. Disponível em: <http://dlshq.org/download/bgita.pdf>. Acesso em: 13 jan. 2016

SCHULTZ, David E.; JOSHI, S. T. **An epicute in the terrible: Centennial anthology of essays in honor of H. P. Lovecraft**. London: Associated University Presses, 1991.

SUGARS, Cynthia. **Canadian gothic: literature, history, and the spectre of self-invention**. Cardiff: Yale university press, 2014.

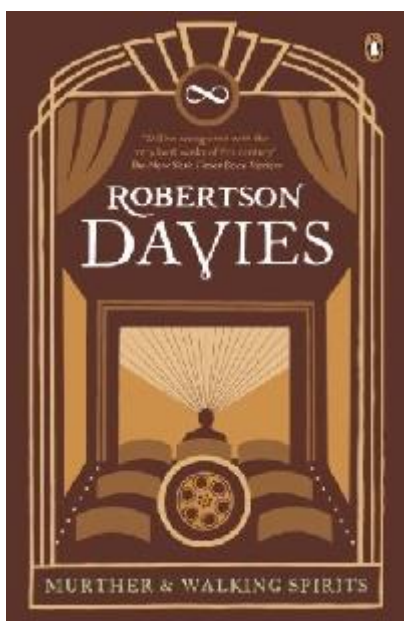
TRUE lies. Direção: James Cameron. Interpretes: Arnold Schwarzenegger; Jamile Lee Curtis; Tom Arnold; Bill Paxton; Tia Carrere; Art Malix; Eliza Dushku entre outros. Roteiro: Claude Zidi, Simon Michael, Didier Kaminka. California: Twentieth Century Fox Corporation, 1994. 1 DVD (141 MIN).

VAZ DE CAMINHA, Pero. **A Carta, de Pero Vaz de Caminha**. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/zip/carta.pdf>. Acesso em: 08 jun. 2016

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.

## ANEXOS

Anexo 1 – Capa versão canadense de **Murder and walking spirits**

Fonte - [http://www.logobook.kz/prod\\_show.php?object\\_uid=11961749](http://www.logobook.kz/prod_show.php?object_uid=11961749)

Anexo 2 – Castelo de Bran



Fonte: - [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Bran\\_Castle\\_TB1.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bb/Bran_Castle_TB1.jpg)