

**Universidade Aberta**

Mestrado em Estudos Ingleses

A relação racionalismo vs  
sobrenatural nas obras de  
Sir Arthur Conan Doyle

*The Hound of the Baskervilles* e “The Sussex Vampire”

Orientador: Prof. Doutor Mário Avelar

Mestranda: Ana Cristina Antunes Serigado de Oliveira Diogo

Lisboa  
Julho de 2007

## Índice

Agradecimentos.....	I
Nota prévia.....	II
Introdução.....	1
 <b>Capítulo 1 – Vida e obra de Arthur Conan Doyle</b>	
1.1. Biografia e influências literárias nas obras de Conan Doyle .....	7
1.2. A ligação ao espiritualismo e a recepção crítica à obra de Conan Doyle .....	22
Notas.....	39
 <b>Capítulo 2 – Contextualização sociocultural e literária</b>	
2.1. A sociedade vitoriana e as artes .....	41
2.2. O sobrenatural, o gótico e os elementos da novela gótica.....	55
2.3. As histórias de detectives, as <i>short-stories</i> e Sherlock Holmes .....	63
Notas.....	80

**Capítulo 3 – O vampirismo e o sobrenatural nas histórias de Sherlock Holmes: análise das obras *The Hound of the Baskervilles* (1901) e “The Adventure of the Sussex Vampire” (1924) – breve leitura comparada com *Dracula* (1897) de Bram Stoker**

3.1. Elementos míticos em <i>The Hound of the Baskervilles</i> .....	82
3.2. O vampiro na literatura .....	91
3.3. Breve leitura comparada de “The Adventure of the Sussex Vampire” e <i>Dracula</i> de Bram Stoker.....	101
Notas.....	115
Conclusão.....	116
Notas.....	124
Bibliografia .....	125
Anexos .....	136

## **Agradecimentos**

Depois de terminada a presente tese de mestrado, não poderia deixar de falar em todos os que, de uma forma ou de outra me apoiaram, incondicionalmente, nesta tarefa que chegou a parecer interminável.

Agradeço, pois, ao Professor Doutor Mário Avelar, pela constante disponibilidade, conhecimentos transmitidos, sem os quais não me teria sido possível terminar este trabalho, mas acima de tudo pela sua capacidade humana a que não estamos habituados nos dias de hoje.

O meu muito obrigada à minha família, ao meu marido Carlos Luís, pela paciência e pela força que sempre me deu, às minhas filhas com quem deixei de brincar dias a fio, aos meus sogros, pais e tias, Céu e Teresa, que nunca deixaram de acreditar em mim e estiveram sempre disponíveis para me apoiar.

Agradeço ainda aos meus amigos e colegas, especialmente à Carla e à Eduarda, por toda a disponibilidade e força que me transmitiram.

## Nota prévia

Conforme explícito na bibliografia, optou-se por utilizar a 5ª edição da versão MLA: Handbook for Writers of Research Papers, embora com alguns ajustamentos, especialmente em relação a citações de documentos online, sobre os quais ainda não está disponível toda a informação necessária.

Assim, os documentos da *web*, quando citados, sê-lo-ão através da especificação do autor e da obra, sempre que possível.

Sempre que se trate da obra que está a ser analisada, far-se-á referência ao autor e à página.

## Introdução

O século XIX assistiu ao sucesso de um dos mais conhecidos escritores da sua época que ficou conhecido, essencialmente, pela invenção de uma das mais conhecidas personagens de ficção: Sherlock Holmes. Ainda hoje, volvidos tantos anos após a sua morte, o nome Conan Doyle continua a provocar reacções de rara passividade, dividindo opiniões entre críticos, estudiosos e leitores.

O ano de 1887 viria a ser o ponto de partida para uma vida dedicada à escrita e a obra *A Study in Scarlet* publicada no *Beeton's Christmas Annual* seria o primeiro conto de muitos cuja personagem principal era Sherlock Holmes.

Tomando em consideração o impacto que as obras de Conan Doyle tiveram na sociedade vitoriana, bem como as posições assumidas ao longo da sua vida, é sempre questionável como é que um homem que criou uma personagem racional, presa a métodos científicos e com ela alcançou a glória e a fama, consegue, em primeiro lugar escrever obras onde o sobrenatural está latente, numa época em que o gótico persistia e, em segundo lugar, abandonar todas as convicções que deixava transparecer nas suas obras e dedicar-se ao espiritualismo.

Conan Doyle tornou-se, sem dúvida, uma identidade difícil de conciliar com Sherlock Holmes. Desde o supraracionalismo de Holmes até à afirmação da sua fé no Espiritualismo percorreu-se um grande caminho. Que tipo de homem concebe aquela personagem para, a seguir se dedicar a uma causa totalmente contraditória? Os críticos têm procurado, em vão, encontrar, nas suas obras, uma resposta satisfatória "... even though some of his work took an autobiographical direction since his earliest days." (Lellenberg 9) Com efeito, os seus trabalhos autobiográficos não responderam às questões que críticos e estudiosos consideravam mais intrigantes acerca dele. A causa de grande perplexidade reside no facto de Sherlock Holmes ter sido criado por alguém que pouco se assemelhava a esta personagem: "...Watsonian in

appearance, none too dedicated as a physician, a commercial writer, a British patriot, a spokesman for some unfashionable causes, and finally a Spiritualist missionary.” (*Idem* 10)

Segundo Lellenberg, as informações que a autobiografia não conseguiu fornecer, as biografias tentaram fazê-lo. Desde a sua morte em 1930, treze biografias de Conan Doyle foram publicadas em Inglaterra e nos Estados Unidos – bastante impressionante para um escritor pouco reconhecido pela academia: “He has had little standing in the academic sight of things, regarded there as merely a popular writer of escapist mysteries, adventures, and outdated historical fiction.” (*Ibidem* 11) Contudo, Conan Doyle e a sua obra continuam a ser estudados, particularmente Sherlock Holmes. As reedições das suas histórias sucedem-se uma após outra, traduzidas para inúmeras línguas, e Conan Doyle continua, incontestavelmente, a ser o criador de uma das mais poderosas figuras da ficção.

Na nossa opinião, a questão deve ser colocada da seguinte forma: “Did this British author with a scientific education have a simple or complex psyche?” (*Ibidem* 10) Como argumenta Lellenberg, poderia um homem cientificamente educado abraçar o Espiritualismo, sem reservas, ou ser ludibriado como no caso das fotografias das fadas de Cottingly. Além disso, quem teria servido de modelo para Sherlock Holmes: “... Joseph Bell, his super observant professor of medicine, as Conan Doyle claimed? Or Conan Doyle himself, as son Adrian would later argue?” (*Ibidem* 10)

Numa tentativa de entender e explicitar o lugar da lógica e da racionalidade em obras consideradas góticas, iremos analisar as suas narrativas *The Hound of the Baskervilles* e *The Sussex Vampire*. Nesse sentido, considerámos relevante estabelecer algumas analogias com *Dracula* de Bram Stoker.

Deste modo, procuraremos analisar a interação entre as narrativas de Conan Doyle com a época em que foram produzidas, demonstrando a intemporalidade de certos símbolos nelas presentes, tendo sempre por base o

contraste entre racionalidade e o sobrenatural, nomeadamente, os elementos do gótico.

A presente dissertação dividir-se-á, neste contexto, em três capítulos: no primeiro capítulo abordaremos aspectos biográficos de Conan Doyle, considerando o seu trabalho literário, as influências e a sua recepção crítica, tentando encontrar as razões para a sua ligação ao ocultismo e ao espiritualismo. Para este efeito, convocar-se-ão, entre outros documentos, três biografias de Doyle produzidas respectivamente por Charles Higham, Hesketh Pearson e John Dickson Carr, que irão concorrer para uma complementação de informação relevante para o tema do estudo.

No segundo capítulo da dissertação procederemos a uma contextualização sociocultural e literária da época observando o papel das artes na sociedade vitoriana, estabelecendo uma conexão com a literatura, e prestando maior atenção à narrativa gótica e ao estudo do sobrenatural no *fin-de-siècle*. Tendo em atenção que é neste período que assumem particular relevo as histórias de detectives iremos enquadrar Sherlock Holmes nesse âmbito. Para tal, abordar-se-ão, entre outras, as perspectivas de Martin Priestman, Peter Brooks, John Hodgson, Stephen Knight e Catherine Belsey, enquanto investigadores da importância de Sherlock Holmes na vida e obra de Conan Doyle.

Com efeito, Sherlock Holmes, o primeiro detective não oficial entrou nas páginas da literatura inglesa há mais de cem anos e rapidamente se tornou conhecido em todo o mundo. De facto, a partir de um algo obscuro começo numa revista em 1887, depressa se tornou uma das personagens literárias mais características assim permanecendo até hoje. Os vocábulos “Sherlockian”, “Holmesian” e “Watsonian” fazem, agora, parte do nosso discurso, enquanto a imagem do brilhante detective e do seu leal companheiro, se tornaram arquétipos e *clichés* da nossa cultura. Como muitas histórias e episódios contados pelos seus biógrafos, havia muito de Sherlock Holmes em Arthur Conan Doyle. Também como o seu famoso protagonista, Doyle possuía uma

enorme sensibilidade para os detalhes, uma imaginação activa, uma experiência social e intelectual muito grande e uma inclinação para o dramático. Estas características serão essenciais para a desconstrução das suas obras.

No último capítulo do presente estudo procederemos à análise da obra *The Hound of the Baskervilles* tentando encontrar os elementos que a caracterizam como gótica. Faremos, ainda, uma abordagem a outras obras de Conan Doyle que devido às suas características, são consideradas histórias de horror. Procederemos, também, à análise sucinta de *Dracula* – uma vez que não é este o intuito do trabalho – revelando pontos de contacto e/ou afastamento com a *short-story* “The Sussex Vampire”, de Arthur Conan Doyle. No caso deste autor, o cepticismo de Sherlock Holmes não lhe permite, sequer, que a trama da história se centre num vampiro. Em *Dracula*, o vampiro existe e toda a acção se move à sua volta.

Por volta de 1970, os estudos sobre *Dracula* eram pouco mais de meia dúzia de artigos e uma biografia de Stoker realizada por Harry Ludlam em 1962. Só mais tarde *Dracula* começou a ser estudado nas universidades. Segundo Clive Leatherdale, com *Dracula, the novel and the legend* (2001), há quem considere a obra de Bram Stoker o segundo livro mais vendido no mundo a seguir à Bíblia: “*Dracula* has been translated into numerous languages, and the image of “the count” is familiar the world over. He is part of the landscape of a universal culture: the black cape, the dripping fangs, the scream of terror...”(Leatherdale 9) Ainda na opinião de Leatherdale “... *Dracula* is almost the Gothic novel par excellence and has given rise to arguably the most potent literary myth of recent decades”. (*Idem* 10)

Quer para analisar “The Sussex Vampire”, quer para analisar *Dracula*, teremos de explorar a noção de vampiro e o seu papel no folclore e na literatura Europeia.

O que este estudo visa, afinal, é encontrar uma explicação para a existência das histórias de Sherlock Holmes, demonstrar a sua intemporalidade e tentar compreender as razões que levaram o seu autor a querer abandonar

este tipo de produções para se dedicar a uma causa, nem sempre bem aceite pela sociedade e mal compreendida pelos seus leitores como foi a sua orientação espiritualista.

## 1. Vida e obra de Arthur Conan Doyle

Neste primeiro capítulo proceder-se-á a uma caracterização do autor atentando nos seguintes aspectos: o seu meio familiar e social, e as influências literárias que poderão ter influenciado toda a sua obra. Numa segunda secção deste capítulo proceder-se-á à análise da sua ligação ao espiritualismo e a recepção crítica da sua obra, antes e após a sua conversão a esta nova religião.

Apesar de, como temos referido, o mundo recordar Sir Arthur Conan Doyle, basicamente, pela criação do detective Sherlock Holmes, a sua obra não se resumiu a estas histórias. No entanto, foram elas que geraram o interesse do público e, posteriormente, dos estudiosos. Embora a popularidade de Holmes – o qual Conan Doyle viria a detestar – tivesse ultrapassado o homem responsável pela sua existência, a vida de Doyle poderia rivalizar a sua ficção. Biógrafos como Hesketh Pearson ou John Dickson Carr consideraram a vida de Doyle como uma grande aventura, por vezes, raiando a ficção: “... from whaling in the Arctic to fever on the West Coast of Africa, a medical practice in Portsea to ghost hunting in Sussex, his patriotic pacifism in the First World War and his occult adventures in the 1920s.” (Pearson 38)

Educado como Católico, abandonou esta religião e, mais tarde, abraçou as ideias Espiritualistas. Tal como muitos dos seus contemporâneos irlandeses, demonstrava um grande interesse por histórias de fadas e pelo oculto.<sup>1</sup>

Uma manhã em 1930, pouco antes da sua morte, Conan Doyle arrastou-se até à secretária e procurou papel e uma caneta. Tinha escrito imenso durante o mês anterior – na maioria documentos pessoais e artigos para a imprensa – mas nessa procurando inspiração através da janela e, finalmente, pousou a caneta:

“Today, a copy of the sketch hangs in London’s Sherlock Holmes pub. It shows a flea-bitten workhorse pulling a heavy baggage cart. A tall pile of packing cases weighs the cart down, and each case bears the label of different aspects of Conan Doyle’s life and work. ‘Medical Practice’ is piled alongside ‘Historical Novels’. ‘Elections’

rests on top of ‘Psychic Research’. ‘Tales’ and ‘Drama’ prop up ‘Poems’ and ‘The Great War’. Perhaps the heaviest case in the pile is the one sandwiched between ‘500 Lectures’ and ‘Australia 1921’. It reads: ‘Sherlock Holmes.’” (Stashower 3)

No prefácio da sua autobiografia, Conan Doyle refere: “Such is the life which I have told in some detail in my *Memories and Adventures*” (Doyle, *Memoirs and Adventures*) Nos capítulos publicados na *The Strand Magazine*, Doyle foi dando a conhecer aos seus leitores um pouco da sua vida, nunca revelando, todavia, por completo, quem foi, afinal, o homem por trás do escritor.

### 1.1. Biografia e influências literárias na obra de Conan Doyle

Nascido a 22 de Maio de 1859, filho de Mary e Charles Altamont Doyle, Conan Doyle foi um dos dez filhos do casal, dos quais sete sobreviveram até à idade adulta (e somente a dois foi dado o apelido Conan Doyle em honra de um tio). Filho mais novo do caricaturista de renome John Doyle, Charles foi ultrapassado profissionalmente pelos seus irmãos James, Henry e Richard. Charles trabalhava em Edimburgo como funcionário do Estado, no “Scottish Office of Works”, o seu irmão James foi o autor da obra *The Chronicles of England*; Henry era o director da Galeria Nacional em Dublin e Richard desenhava as capas da revista *Punch*. Apesar de tão talentoso como os irmãos, o pai de Conan Doyle nunca prosperou. Os seus ataques epilépticos exacerbados pelo álcool levaram-no a perder o emprego, tendo acabado internado num asilo, onde ficou até à morte, em 1893.

A situação do pai infligiu graves dificuldades financeiras à família, levando Conan Doyle a trabalhar grande parte da sua vida para escapar a esta situação.

A mãe, Mary, era de origem irlandesa e os seus antepassados remontavam à famosa família Percy de Northumberland até aos reis “Plantagenet”. A vida da mãe de Conan Doyle não foi fácil mas Mary era uma

mulher interessada por literatura e encorajou Arthur a seguir este caminho. A segunda mulher de Doyle, Jean, disse a este respeito: “My husband’s mother was a remarkable and highly cultured woman. She had a dominant personality, wrapped up on the most charming womanly exterior.”(09/12/02) Na opinião de Lellenberg, “Mary Doyle instilled in her son Arthur a strong sense of personal honor, a lifelong fascination with a romantically conceived past, and an admirable if anachronistic sense of chivalry that he applied in daily life.” (Lellenberg 5)

A experiência pessoal deu a Conan Doyle um respeito imenso pelas mulheres mas a personalidade forte da mãe exerceu nele uma influência, cujas consequências são, hoje em dia, debatidas pelos biógrafos.

Arthur Conan Doyle foi uma criança brilhante que, aos seis anos de idade, escreveu o seu primeiro romance e, aos catorze anos, leu Júlio Verne na sua língua original, sendo educado, inicialmente, em casa e em escolas locais. Os tios, reconhecendo o seu potencial, matricularam-no, aos nove anos, numa escola preparatória Jesuíta em Lancashire.

Subsequentemente, formou-se em Stonyhurst, ligada à escola anterior, onde foi um bom aluno mas muito solitário. O tempo passado nesta escola não foi dos mais felizes, e a severidade da educação Jesuíta não lhe agradou, nomeadamente, os castigos corporais.

Enquanto esteve em Stonyhurst escreveu longas cartas para a mãe (um hábito que manteve ao longo da vida) e escreveu, também, histórias de aventuras que lia, em voz alta, aos seus extasiados colegas. Numa entrevista Conan Doyle referiu-se a estes momentos:

“I have been elevated on to a desk, and with an audience of little boys all squatting on the floor, with their chins upon their hands, I have talked myself husky over the misfortunes of my heroes. Week in and week out, those unhappy men have battled and striven and groaned for the amusement of that little circle.” (Doyle 26/04/05)

Especula-se que, mais tarde, três destes colegas viriam a servir de modelo para duas personagens das aventuras de Sherlock Holmes: dois irmãos chamados Moriarty e outro colega de nome Sherlock.

Durante os anos que passou em Stonyhurst Conan Doyle começou a pôr em causa as suas crenças religiosas: “He returned to Stonyhurst to find himself again repelled by the Jesuit teaching method, ready to reject Catholicism and all belief in Heaven and Hell.” (Higham 40) Quando deixou a escola, em 1875, rejeitou firmemente o Catolicismo e, provavelmente, o Cristianismo, tornando-se agnóstico.<sup>1</sup> O conjunto de questões com que se deparava surgem no romance semi-autobiográfico *The Stark Munro Letters* (1895).

Aos dezasseis anos, Conan Doyle foi enviado para mais um ano de estudo com os Jesuítas em Feldkirch, Áustria, numa atmosfera gótica de montanhas e vales sombrios. Este foi um ano feliz, que aproveitou para gozar as belezas da natureza, praticar desportos e ler obras de autores que o influenciariam, como Júlio Verne e Edgar Allan Poe, cujo detective Auguste Dupin foi uma das inspirações para Sherlock Holmes.

Após o regresso a Inglaterra, Conan Doyle apercebeu-se da situação financeira da família com a mãe a alugar quartos para sustentar a família. Um desses hóspedes, Bryan Charles Waller, um médico praticante e poeta com trabalhos publicados, ajudou Conan Doyle no exame de admissão para a Escola de Medicina de Edimburgo. Aqui conheceria, entre outros, o Professor Rutherford, cuja barba assíria, a voz prodigiosa, o peito amplo e as suas maneiras singulares serviriam, mais tarde, de inspiração para o Professor George Edward Challenger de *The Lost World* (1912). Mas a relação mais próxima seria com o seu mentor, Dr. Joseph Bell, no qual, Conan Doyle encontrou as capacidades fantásticas de dedução que viria a utilizar na sua mais famosa personagem – Sherlock Holmes.

Para ganhar algum dinheiro extra, Doyle completou um ano de estudo em seis meses e trabalhou o resto do ano como assistente do Dr. Reginald

Hoare em Birmingham. Sem grandes responsabilidades, passou a maior parte do tempo lendo ou escrevendo alguma ficção. O *Chamber's Journal*, uma proeminente revista de Edimburgo, aceitou publicar a sua primeira história, “The Mystery of Sassara Valley”. Quando o editor da *London Society*, James Hogg publicou a segunda história de Doyle, “The American's Tale”, aconselhou-o a desistir da medicina e a fazer carreira na literatura. No entanto, as obras não venderam e regressou a Edimburgo para o terceiro ano de curso tal como partira, sem dinheiro.

Em Fevereiro de 1880 embarcou como médico assistente no baleeiro Hope, cuja tripulação capturava baleias e focas no Ártico. Durante a viagem, raramente utilizou as suas capacidades de médico; em vez disso, resolveu conflitos entre a população e conseguiu manter o capitão no comando do navio. Apesar de ter adoecido com malária, durante três semanas, participou na caça às baleias. Quando regressou ao porto de Liverpool era um homem novo: “I went on board the whaler a big straggling youth and I came off a powerful, well-grown man.” (Doyle 26-04-2005)

Conan Doyle terminou o curso de medicina e a especialidade de cirurgião em 1881. Marcou a ocasião com um desenho de si próprio a acenar o diploma onde podia ler-se “Licensed to kill”. Mas o título de Doutor só poderia ser adquirido com experiência e, em 1882, um colega de curso, George Turnavine Budd, convidou-o para uma parceria num consultório em Plymouth.

Nesta altura, a mãe e as irmãs tinham-se mudado para a propriedade da família do Dr. Waller, em Yorkshire. É aqui que Conan Doyle conhece Louisa Hawkins com quem casa em 1884 e de quem tem dois filhos, Mary e Kingsley. O casamento trouxe-lhe um novo sentido de responsabilidade e foi no primeiro ano de casamento que escreveu a obra que lhe traria notoriedade e uma base sólida para o seu trabalho futuro.

As relações entre Doyle e o colega de consultório não eram as melhores e ele acabaria por se mudar para Southsea onde, durante os

momentos mais calmos, escreveu a primeira história de Sherlock Holmes. Este é apresentado em *A Study in Scarlet* (1887) no *Benton's Christmas Annual*. Após o casamento, muda-se para Em Grove, em Portsmouth, onde abre o seu consultório, em casa. Decidido a testar as suas capacidades como escritor, escreve, em 1889, o romance histórico *Micah Clarke*. Embora este tenha sido um êxito, seriam os romances policiais a dar-lhe fama. *The White Company* (1891) foi a obra seguinte.

Em 1890, Conan Doyle sentiu necessidade de mudar tendo decidido estudar oftalmologia em Viena. Depressa desistiu do curso aproveitando para fazer umas pequenas férias e terminar de escrever *The Doings of Raffles Haw* (1892), considerado em conjunto com *The Mystery of Cloomber* (1888), um dos seus mais obscuros trabalhos. Apesar de não possuir quaisquer qualificações oficiais, Doyle resolve abrir um consultório de oftalmologia no número 2 da Upper Wimpole Street, em Londres, a pouca distância do local onde os mais prestigiados médicos exerciam. Mas Londres viria a revelar-se uma desilusão: “London already had plenty of eye specialists, and potencial patients were unlikely to entrust their vision to an unknown practitioner who could demonstrate so few qualifications.” (Stashower 118)

A *Strand Magazine* propôs-lhe que reavivasse o Sherlock Holmes das suas obras anteriores publicando uma série de aventuras do detective. O sucesso foi tal que o endereço de Sherlock Holmes na casa de Mrs. Hudson, 221B Baker Street, em Londres, se tornou o mais famoso da literatura. Para a audiência vitoriana do *fin-de-siècle*, Holmes é o *gentleman* perfeito e a sua popularidade cresceu com cada nova narrativa que surgia na *The Strand Magazine*. As narrativas são acompanhadas de ilustrações feitas por Sidney Paget que utilizou o seu irmão Walter para modelo de Holmes, de tal forma que Walter passou a ser reconhecido na rua. Paget acrescentou, ainda, “...Holmes's signature calabash pipe and deerstalker hat...” (Ho 26/04/05)

Conan Doyle alternava entre a escrita e a medicina, abandonando uma ou outra durante longos períodos. Finalmente, a exigência da profissão – praticando em hospitais ou no consultório – bem como, as noites passadas sem dormir a escrever, fizeram-se sentir. A saúde começou a faltar e Doyle foi forçado a abandonar a

medicina em 1891, regressando, somente, durante uma campanha num hospital durante a Guerra dos Boers.

Após duas séries de *short-stories* imensamente populares – *The adventures of Sherlock Holmes* e *The Memoirs of Sherlock Holmes*, o detective atingia um estatuto quase humano. Conan Doyle começava a tomar consciência da sua criação e decidiu pensar numa forma de o eliminar. Em Novembro de 1891, Doyle escreveu à mãe propondo-se acabar com Sherlock Holmes: “I think of slaying Holmes... and winding him up for good and all. He takes my mind from better things.” (Carr 148) A mãe responde-lhe que seria “...a beastly thing to do...” (*idem* 148-49) Na sua autobiografia confessa:

“The idea was in my mind when I went on holiday with my wife to Switzerland, in the course of which we saw the wonderful falls of Reichenbach, a terrible place, and one which I thought would make a worthy tomb for Sherlock, even if I buried my banking account with him.” (Doyle, *Memoirs and Adventures*, 157)

Em “The Final Problem” (1894), o Dr. Moriarty, seu eterno inimigo, empurra Holmes para as catacumbas, palco da sua morte. Quando esta narrativa surge em *The Strand*, em Dezembro de 1893, os cabeçalhos dos jornais noticiaram a morte de Holmes, os leitores vestiram-se de luto e a revista perdeu mais de vinte mil subscritores.

Na mesma altura, o autor é confrontado com a morte do pai, a cujo funeral não comparece devido ao estado de saúde de Touie. Na sua autobiografia Conan Doyle reconhece a importância que o pai teve na sua vida e que com o passar dos anos conseguiu olhá-lo com maior compaixão: “My father’s life was full of the tragedy of unfulfilled powers and of undeveloped gifts. He had his weakness, as all of us haveours, but he had also some very remarkable and outstanding virtues...” (Doyle, *Memories and Adventures*, 86)

Segundo Doyle, aquele tipo de escrita não lhe permitiria alcançar o estatuto que pretendia na literatura. Enquanto os leitores admiravam as suas

histórias de aventuras e o seu detective, Conan Doyle acalentava maiores ambições literárias.

A vida conjugal de Doyle foi marcada pela tuberculose que afectou a esposa. A doença desorganizaria a vida do casal, levando-os até ao Egipto em busca de uma melhoria da saúde de Touie. Os Doyles seguiram para o Cairo no Outono de 1895 e estas paisagens forneceram ao autor o cenário para uma nova narrativa, *The Tragedy of the Korosko*, que seria publicada em 1898. Foi durante esta visita que rebentou a guerra entre britânicos e Dervishes. Doyle aproveitou a oportunidade para trabalhar como correspondente de guerra da *The Westminster Gazette*. Com esta nova missão, dirigiu-se à frente de batalha para testemunhar, em primeira mão, todos os acontecimentos.

Com o fim da guerra, os Doyles regressaram a Inglaterra, mais precisamente a Hindhead, no Surrey, uma área por eles escolhida por acreditarem que os ares do campo seriam benéficos para a saúde de Touie. Neste período, Conan Doyle escreveu *Rodney Stone, A Duet with an Occasional Chorus* e *Uncle Bernac*.

Nos finais de Dezembro de 1899, envolve-se, novamente, com os problemas que os britânicos começam a sentir na África de Sul. Desejoso de servir a pátria, alista-se, mas o seu nome fica em lista de espera. Quase imediatamente é contactado por John Langman que iria enviar ajuda hospitalar à sua custa. Este pretendia que Doyle o ajudasse a seleccionar o pessoal, bem como a supervisionar toda a operação na África do Sul. Assim, a 21 de Março de 1900, o hospital chegava ao seu destino em Cape Town e seria aí que Doyle passaria os próximos seis meses.

Após a guerra, a conduta menos correcta dos britânicos correu mundo. Doyle sentiu necessidade de a defender, escrevendo um pequeno panfleto *The War in South Africa: Its Cause and Conduct*, trabalho pelo qual foi distinguido sendo-lhe atribuído o título de Sir, em 1902. Na altura, surgiram rumores de que o Rei Edward VII era um ávido leitor das aventuras de Sherlock Holmes e que esta teria sido uma forma de o encorajar a escrever.

Uma nova aventura de Sherlock Holmes, *The Hound of the Baskervilles*, surge em 1902, mas Doyle coloca-a, cronologicamente, antes da morte desta personagem, evitando ter de trazer o detective de volta à vida. No entanto, em 1903, sucumbe a uma oferta jamais feita a um escritor e “ressuscita” Sherlock Holmes em “The Empty House”, numa nova série de *short-stories* – *The return of Sherlock Holmes*.

“I moved my head to look at the cabinet behind me. When I turned again Sherlock Holmes was standing smiling at me across my study table. I rose to my feet, stared at him for some seconds in utter amazement, and then it appears that I must have fainted for the first and last time in my life.” (Doyle, *The Empty House* 485)

Conan Doyle concorreu ao Parlamento por duas vezes, em 1900 e 1906, mas nunca conseguiu vencer. Pouco tempo após a segunda tentativa, Louise morreu. Doyle entrou, então, num período de absoluta improdutividade. Um caso de injustiça chamar-lhe-ia, então, a atenção. A história de George Edalji começou em 1903 quando este foi acusado de pertencer a um grupo de criminosos que andava a matar gado no distrito onde George vivia. Uma carta anónima acusou-o de pertencer ao grupo e, apesar de não existirem provas conclusivas, o seu passado foi o suficiente para o condenar a sete anos de prisão. Os artigos de Doyle sobre o caso, bem como a investigação que levou a cabo, na tentativa de provar a inocência de Edalji causaram uma onda de indignação por todo o país, e após nova apreciação do caso, foi posto em liberdade.

Em 1907, Conan Doyle casou com Jean Leckie (dezassete anos mais nova), com quem mantinha uma respeitável amizade já desde o tempo de Touie. Com ela teve três filhos, Denis, Adrian e Jean. Christopher Roden refere que, apesar de se terem apaixonado logo que se conheceram, o respeito de Doyle por Touie, manteve a relação a nível platónico até ao casamento. Após o casamento, os Doyles mudaram-se para Crowborough, no Sussex, e aí

ficaram até ao fim das suas vidas. Deste casamento Doyle teve dois filhos e uma filha.

O nome de Conan Doyle viria novamente a ser citado num segundo caso de injustiça – desta vez relacionado com Oscar Slater, um judeu alemão, injustamente acusado de homicídio. O caso arrastou-se de 1910 a 1927, terminando com a libertação de Slater e uma compensação de 6000 libras. No final, um desentendimento devido ao dinheiro que Conan Doyle tinha gasto com todo o processo, pôs fim às relações entre ambos.

O próximo herói ficcional de Conan Doyle surge na forma do Brigadier Gerard, um oficial do exército de Napoleão. *Brigadier Gerard* (1910), uma obra em dois volumes, onde o corajoso e jovem soldado vence cada missão para que é enviado.

Em 1912, Conan Doyle apresenta o Professor George Challenger em *The Lost World*. Um cientista explorador pouco ortodoxo, Challenger chefia uma expedição à, então pouco conhecida, Amazónia em busca de animais pré-históricos. Doyle deu asas à sua fértil imaginação criando uma floresta exuberante onde criaturas pré-históricas viviam em plena liberdade. Um enorme sucesso, o arrebatador conto viria a inspirar um filme mudo, em 1925, e tendo inspirado, igualmente, clássicos como *King Kong*, *One Million B.C.* e *Planet of the Apes*.

O conto seguinte, *The Poison Belt* (1913), levaria Challenger e a sua tripulação a lutar contra um gaz que estava a liquidar o mundo. Segundo alguns críticos<sup>1</sup>, este era um artifício utilizado por Doyle para explorar o seu crescente interesse na (i)mortalidade.

Com a I Guerra Mundial, em 1914, Conan Doyle alista-se como simples soldado, e em 1916 já parte como responsável de uma missão na frente de ataque. Em 1915 começa a escrever a obra em seis volumes *The British Campaign in France and Flanders*, que completaria em 1920. Exercendo sempre as funções de repórter de guerra, descreve as frentes de batalha dos britânicos, franceses e italianos.

A partir de 1916 Conan Doyle abraça o Espiritualismo, um aspecto difícil de tratar, quer pelos seus biógrafos quer pelos seus leitores. Durante cerca de trinta anos Conan Doyle desenvolveu estudos e investigações nesta área. Aos 38 anos deu o passo definitivo e escreveu *The New Revelation* (1918) e *The Vital Message* (1919) onde se afirmava firmemente ligado ao Espiritualismo. A sua obra mais importante *The History of Spiritualism* (1926), em dois volumes, faz referência a personalidades e assuntos relacionados com espiritualismo na América e no Reino Unido.

Doyle considerou os seus romances históricos *Micah Clark* (1887), *The White Company* (1891) e *Sir Nigel* (1906) as suas melhores obras mas nenhuma delas atingiria a fama como as histórias de Sherlock Holmes e Dr. Watson. Escritas entre 1887 e 1927 foram publicadas quer como *short-stories* quer como *two-part novels*, em grande parte nas páginas da revista *The Strand*, na Grã-Bretanha e, em várias revistas nos Estados Unidos. As histórias foram, posteriormente, organizadas em antologias, por ordem cronológica: *A Study in Scarlet* (1887); *The Sign of Four* (1890); *The Adventures of Sherlock Holmes* (1894); *The Hound of the Baskervilles* (1902); *The Return of Sherlock Holmes* (1905); *The Valley of Fear* (1915); *His Last Bow* (1917) e *The Case-Book of Sherlock Holmes* (1927).

Se os seus romances históricos não lhe tinham permitido obter outra reputação, pelo menos, não encontrava obstáculos dos editores.

Quando em 1917 publicou *His Last Bow*, Conan Doyle pretendia que esta fosse a última aventura de Sherlock Holmes. Mas uma série de filmes sobre Sherlock Holmes, assim como a versão televisiva de *The Lost World* (1925), viriam a prender a atenção de uma nova audiência, e a partir de 1921, Doyle começou a produzir, periodicamente, novas aventuras de Holmes. Neste mesmo ano, a British Stoll Film Company produziu uma série de quinze filmes inspirados em obras suas que culminou com a versão de *The Hound of the Baskervilles*.

Em 1927, Doyle decidiu descansar, admitindo a sua fadiga criativa. Quando as últimas histórias foram compiladas em forma de livro em *The Case-Book of Sherlock Holmes*, acrescentou algumas palavras de despedida:

“I fear that Mr. Sherlock Holmes may have become like one of those tenors who, having outlived their time, are still tempted to make repeated farewell bows to their indulgent audiences. This must cease and he must go the way of all flesh, material or imaginary.” (Conan Doyle in *Stashower* 408)

Existe um grande número de estudos sobre Doyle e os seus trabalhos, incluindo biografias de escritores como Hesketh Pearson (cuja biografia nunca foi aceite pela família de Doyle), John Dickson Carr (considerada, pelos filhos do escritor, a mais fiel), Ronald Pearsall (com alguns erros factuais e demasiado subjectiva, na opinião da família de Conan Doyle), Julian Symons, Charles Higham (com demasiados erros factuais), Pierre Nordon (originalmente escrita em francês, considerada uma biografia séria, sem suposições do autor, limitando-se aos documentos que possuía), entre outros. Michael Hardwick produziu uma série de guias sobre as obras de Sherlock Holmes e R. L. Green editou uma colectânea de notícias de jornais que se debruçavam sobre o detective.

Numerosos filmes utilizaram as histórias de Holmes como base, e na televisão surgiram várias adaptações desta personagem. Existem tantas versões destas histórias que os entusiastas falam de “Sherlockania” e existem Sociedades e Associações de Sherlock Holmes por todo o mundo. Determinado a refutar Pearson, Adrian Doyle publicou, dois anos mais tarde, *The True Conan Doyle*. Este contra-ataque foi, todavia, mal recebido pelos críticos, pois seria impossível que a vida do seu pai pudesse ser isenta de críticas.

Doyle escreveu para os jornais sobre um leque variado de temas e o seu interesse pela fotografia permitiu-lhe escrever para *The British Journal of Photography*. Na opinião de Clive Bloom, Doyle era um homem de grande visão e que se interessava por temas bastante pertinentes da sua época. Apesar de não passar de um simples admirador das estéticas modernistas, T.S.Eliot era um dos seus leitores, chegando a incluir partes da história *The Musgrave Ritual* no seu texto dramático *Murder in the Cathedral*.

Na opinião de Clive Bloom, Doyle foi um homem peculiar, de grande visão e que se interessava por temas bastante pertinentes da sua época. Morreu, de doença do coração, a 7 de Julho de 1930, em casa, junto da família, aos 71 anos de idade. O funeral, como referia o *Daily News Chronicle* “...was unlike any other; there were no tears, no anguish, and hardly anything that savoured of death” (Stashower 440). O tributo mais elegante deverá ter vindo de Greenhough Smith que, nas páginas da revista *The Strand*, escreveu: “Doyle’s work is done, and in whatever sphere, it was well done.” (Stashower 441)

Em entrevistas a várias revistas Conan Doyle referiu que os seus autores favoritos eram James M. Barrie, Rudyard Kipling, Gilbert Parker, Hall Caine, Robert Louis Stevenson, Rider Haggard, George Moore e Israel Zangwill. Entre os escritores americanos destacava Eugene Field, Henry James, Hamlin Garland e Richard Harding Davies. O seu romance histórico favorito era *In the Valley*, de Harold Frederic.

Nas diversas obras de Conan Doyle podemos encontrar referências e influências de vários escritores. Foi fortemente influenciado por Edgar Allan Poe, considerando-se, aliás, que a própria personagem de Sherlock Holmes terá sido influenciada por algumas das suas obras. Segundo, Frank Coffman, com as histórias de Sherlock Holmes, Doyle adopta o modelo original de Poe através do detective Dupin, tendo transformado este género literário para sempre “with his inimitable blend of super sleuth, sidekick, setting, science, series structure, and sensibilities.” (Coffman 2)

As histórias de detectives têm as suas origens, segundo Kelvin Jones, nos romances góticos e nas histórias de terror. Poe, um dos marcos deste subgénero que se baseia no raciocínio lógico, confinou os dois, num dos seus primeiros contos intitulado “The Oblong Box”. Neste conto, o efeito sobrenatural da simulação de um corpo que sai do túmulo leva à confissão de um assassínio. Poe usou estas histórias, principalmente, para demonstrar a relação entre o conhecimento e a análise. Neste caso, a história de detectives tem a sua origem no terror e nas sensações, mas trata-se, na realidade, de um

artifício para manter a receptividade dos leitores. Quando Poe já ganhou a atenção dos leitores, permite que o detective desvende o mistério. As suas narrativas podem ser puras metáforas: invenções que o autor, através de um investigador, consegue trabalhar e, através de acontecimentos passados, mostra a causa do crime. Pegando na estratégia de dedução sistemática elaborada por Poe, Doyle apropriou-se deste método e tornou-o a principal característica de Holmes. Agora, em vez de um método, os leitores tinham um símbolo com que se identificar, e Doyle foi suficientemente cuidadoso para manter as partes que exigiam raciocínio a um nível fácil de acompanhar pelos leitores.

A primeira colectânea de Poe, publicada em 1840, denominou-se *Tales of the Grotesque and Arabesque*. Esta obra continha um dos seus contos mais famosos “The Fall of the House of Usher”. O trabalho de Poe, e a sua teoria de “pure poetry”, cedo foram reconhecidos, especialmente, em França, onde inspirou Júlio Verne, Charles Baudelaire, Paul Valéry e Stéphane Mallarmé. As suas obras influenciaram muitos escritores modernos, nomeadamente, nas histórias de detectives do século XIX. J. L. Borges, R. L. Stevenson e muitos leitores impressionaram-se com os criptogramas e mistérios das histórias do detective Dupin (“The Murders in the Rue Morgue” e “The Purloined Letter”) e a mórbida especulação metafísica de *The Facts in the Case of M. Waldemar*. Na ficção sobrenatural, Poe, lida, normalmente, com a paranóia com fundo psicológico, enfraquecimento físico e mental, obsessões, fantasias febris, o cosmos como causa de terror e inspiração, não mostrando qualquer interesse com o fantástico e com seres sobrenaturais como fantasmas, lobisomens ou vampiros.<sup>2</sup>

Para além das semelhanças entre as narrativas de Poe e as de Conan Doyle, Pearsall sugere que este deve a Poe muitos dos temas das suas histórias “...an element of the awful and a hint of the supernatural...” que permitiu a realização de histórias poderosas e intrigantes, como *The Hound of The Baskervilles*.

A procura de influências no trabalho de Doyle é relevante, considerando-se, nomeadamente, que a personagem Sherlock Holmes foi influenciada por Poe e Gaboriau no que respeita aos paradigmas da história de detectives; Robert Louis Stevenson forneceu a atmosfera de aventuras que surgem no “fog” Londrino; o detective James Brooks, das histórias de Borlase, foi o modelo para Sherlock Holmes, enquanto a técnica subjacente aos enredos das narrativas de Sherlock Holmes teria sido influenciada pela obra de Melville, *Benito Cereno*.<sup>3</sup>

Na opinião de Kelvin Jones<sup>4</sup>, as aventuras de Sherlock Holmes atingiram tanto sucesso porque tinham as suas raízes no mundo real, fornecendo um realismo tal que fascinava e entretinha os leitores. O mundo criado nas histórias de Sherlock Holmes é tão parecido com a sociedade do século dezanove que os mais devotos às aventuras do detective, tentavam encontrar paralelo na vida real para as personagens e para os acontecimentos descritos.

Embora a saga de Holmes sugira uma estética realista, esta é ultrapassada, fornecendo diferentes imagens do mundo. Cada história permite entrar numa dimensão de certezas fixas e inalteráveis. A casa de *Baker Street* é o local onde o detective está mais à vontade, seguro, inquestionável, rodeado de pormenores pessoais que se tornam conhecidos do leitor e que sugerem uma certa nostalgia. Não será coincidência que os dois últimos volumes de *short stories* sejam uma retrospectiva. Conan Doyle via-se confrontado com alterações na sociedade, nomeadamente, os automóveis que se sobrepunham às carruagens, e o telefone que substituíra o telegrama, no entanto, o autor sabia que tinha de preservar a integridade estrutural desta saga, se quisesse manter o interesse dos seus leitores. As histórias passam-se numa série de expectativas fixas e inalteráveis, que o autor segue cuidadosamente. A caracterização dos elementos externos e convencionais impossibilita a existência de ambiguidades. O mesmo se passa em relação à tipologia das personagens cujas características são ou eufóricas ou disfóricas. O leitor

consegue identificá-las facilmente e pode concentrar-se na tarefa principal: a solução do problema, através das deduções e dos métodos de Sherlock Holmes.

Segundo Kelvin Jones, esta “manipulação” da realidade encontra paralelo, de certa forma, no trabalho de Charles Dickens. Existe a mesma concentração obsessiva nos detalhes externos, o mesmo gosto pela excentricidade de carácter e a exclusão dos aspectos menos agradáveis da narrativa. Para Jones, no entanto, a atracção das histórias de Sherlock Holmes é, exactamente, a capacidade de criar mitos. John Fowles faz uma observação interessante sobre a escrita de Doyle:

“The danger of Conan Doyle’s method is caricature, which is properly a weapon of humour or satire. That is why Holmes and Watson have been endlessly parodied, have been sent up in both senses – into the Pantheon of national archetypes as well as by countless teams of professional comedians. Watson was clearly conceived as a partly comic figure from the beginning; but Holmes has acquired a ludicrous aura that cannot have been intended. It is not just that he is too clever to be true, but rather that he is too true to pure caricature to be “clever” by the highest literary standards... In the Sherlock Holmes stories caricature becomes the end; it is not related to any significant truth or human folly. Of course this lack of any deeper content, never a deprivation ordinary man has conspicuously wept for, makes for easier entertainment, but raises other problems when it comes to an honest literary appraisal.” (Fowles, *The Hound of The Baskervilles* 176)

Outro biógrafo de Conan Doyle, Owen Dudley Edwards, em *The Quest for Sherlock Holmes*, considera Waller a figura mais importante na vida e também na obra de Doyle. Já, anteriormente, Nordon identifica Waller como o grande impulsionador da carreira médica de Doyle, bem como do agnosticismo que o levou a romper com a religião católica e, finalmente, a converter-se ao Espiritualismo<sup>5</sup>. Segundo Edwards, o escritor foi influenciado pelo estilo profissional e pela personalidade de Waller que forneceram o verdadeiro

modelo para Sherlock Holmes: “It was notable that Waller was born in July 1853, within months of the popularly presumed date of Holmes’ birth, January 6, 1854, and that young authors traditionally portray heroes who are just slightly older than they are themselves.” (Lellenberg 180)

Entre 1888 e a data da sua morte em 1930, Doyle escreveu *short stories*, textos dramáticos, poesia, dois romances, obras autobiográficas e vários trabalhos sobre espiritualismo. Escreveu, ainda, panfletos publicitários e reportagens sobre a guerra: “Of Doyle’s vast output what remains proves less in quality than might be expected.” (Chesterton, *A defense of Detective Stories from The Defendant* 3-4) Os contos que incluem *The Lost World* são hoje em dia vistos como obras de entretenimento. Clive Bloom considera ainda que as investidas de Doyle no sobrenatural não revelam a qualidade de Henry James nem conseguem transmitir a atmosfera dos trabalhos de M. R. James.

Conan Doyle escreveu ainda uma autobiografia *Memories and Adventures* (1924). Uma segunda edição, revista e actualizada, surgiu em 1930, pouco antes da sua morte.

## **1.2. A recepção crítica à obra de Conan Doyle e a ligação ao espiritualismo**

Logo no ano seguinte ao da criação de Sherlock Holmes, Conan Doyle publicou outra narrativa policial, o único em que não fez intervir aquele que hoje constitui o símbolo de todos os grandes detectives. Neste novo romance, que recebeu o título de *The Mystery of Cloomber* (1889), o nome de um castelo situado num recanto tranquilo da Escócia, onde um general e a família se escondem ameaçados por uma magia índia, Conan Doyle já demonstrava algum interesse pelo oculto. Em 1894, com *The Parasite* e a *short-story* “John Barrington Cowles”, o tema volta a surgir.

As experiências na área das ciências, bem como os dias infelizes passados com os Jesuítas, levaram o católico Conan Doyle a abandonar a sua

fé quando ainda jovem. Embora com uma capacidade de escrever com uma clareza invulgar sobre a lógica e a razão, Doyle desenvolveu um fascínio sobre o oculto, fazendo leituras sobre *séances* e procurando provas da comunicação com os mortos.

Entre 1885 e 1888 foi convidado a participar em encontros na casa de um dos seus pacientes, o general Drayson, professor na Escola Naval de Greenwich. Durante estes encontros tiveram lugar alguns fenómenos por ele considerados demasiado fantásticos, de tal forma que Doyle pôs em causa a honestidade e credibilidade do *medium*, bem como a inteligência dos participantes. No entanto, a sua curiosidade tinha sido instigada.

Pouco tempo depois, juntou-se à SPR (*Society for Physical Research*). Através de algumas experiências desenvolvidas por ele, Doyle convenceu-se que a telepatia era genuína mas a sua crença em *mediums* e ligações espíritas manteve-se inalterável até 1902, quando conheceu Sir Oliver Lodge.

O chamado Espiritualismo moderno começou nos Estados Unidos em meados do século XIX, mais especificamente no oeste do estado de Nova Iorque, uma região conhecida por historiadores sociais como sendo uma zona de fervor religioso particular e um terreno fértil para muitas seitas religiosas. O Espiritualismo era o termo utilizado por escritores e filósofos para denotar a oposição ao materialismo e também utilizado num sentido mais restrito, para descrever a crença de que as manifestações do mundo espiritual produziam efeitos no mundo físico, inexplicáveis pelas leis da natureza.

As religiões tradicionais pediam vida eterna mas numa era de ciência emergente muitos desejavam uma evidência tangível das alegações da religião. Essa aparente evidência teria surgido em Hydesville no estado de Nova Iorque, em 1848, numa casa modesta que tinha fama de ser assombrada. Ali ocorreu o evento que lançou o movimento conhecido como Espiritualismo moderno, para assim o distinguir de convicções históricas mais antigas sobre a vida após a morte.

A família Fox tinha três filhas adolescentes que afirmavam ouvir barulhos estranhos à noite. As raparigas pensaram que poderia ser um fantasma e tentaram comunicar com ele batendo as palmas. Rapidamente evoluíram para um código de comunicação que lhes permitiu afirmar tratar-se de um homem que ali havia sido assassinado. Um esqueleto achado, posteriormente, na cave, parecia confirmar a história. Naturalmente, o facto atraiu muita atenção. As raparigas tornaram-se célebres, evoluindo na comunicação com o espírito, passando, também, a utilizar a voz, enquanto o espírito começava a controlar uma das raparigas. Logo outros, agora conhecidos como *mediums*, as imitaram e começaram a afirmar comunicar com os mortos, cobrando pelos seus serviços.

Os cépticos consideravam que tudo não passava de uma fraude inteligente; no entanto, a crença na habilidade para comunicar com os mortos cresceu rapidamente, tornando-se uma religião organizada, que floresceu, persistindo ainda hoje.

As suspeitas de que os fenómenos destas sessões eram fraudulentos foram reforçadas quando Margaret Fox confessou a fraude. No dia 21 de Outubro de 1888, Margaret apareceu perante uma audiência de duas mil pessoas para demonstrar como tinha produzido os sons que dizia serem do espírito. Usando meias, numa plataforma de madeira, Margaret produziu estalos audíveis por todo o teatro estalando as nersas dos dedos dos pés. Margaret confessou que ela e as irmãs usaram este e outros métodos para produzir os estalos. Esta confissão mostrou que todo o movimento espiritualista estava fundado num evento fraudulento. Os espiritualistas sentiram-se ultrajados com a revelação de Margaret e recusaram-se a aceitar a sua validade. Henry J. Newton, o presidente da *The First Spiritual Society*, de Nova Iorque, disse:

“The idea of claiming that unseen ‘rappings’ can be produced with joints of the feet! If she says this, even with regard to her own manifestations, she lies! I and many other men of truth and position have witnessed the manifestations of herself and

her sisters many times under circumstances in which it was absolutely impossible for there to have been the least fraud.”  
(06/02/04)

Arthur Conan Doyle também não acreditou na confissão de Margaret: “Nothing that she could say in that regard would in the least change my opinion, nor would it that of any one else who had become profoundly convinced that there is an occult influence connecting us with an invisible world.” (06/02/04)

Quando o seu filho mais velho, Kingsley, o seu irmão, dois cunhados e dois sobrinhos morreram na I Guerra Mundial, Doyle tornou-se um defensor do Espiritualismo, acreditando que os vivos comunicavam com o espírito dos mortos. No final de 1916, Conan Doyle anunciou a sua conversão ao Espiritualismo num artigo na revista *Light*<sup>6</sup>. O escritor explicitava que as suas investigações psíquicas se mantinham desde 1880 e a sua crença representava o culminar de uma vida em busca de uma religião que substituísse a Católica com a qual se tinha desiludido. No Espiritualismo Doyle sentia ter encontrado a religião que lhe oferecia a prova física e racional do seu princípio central: “...that human personality survives death and can communicate with the living.” (*Light*, November 4, 1916)

Esta viria a tornar-se a razão da sua vida e cuja ardente devoção, bastante impopular, fê-lo ser considerado ridículo e excêntrico. Mas já antes da morte do filho, Doyle estava determinado a dar a conhecer a sua crença, escrevendo livros e fazendo palestras por todo o país:

“He allowed nothing to interfere with his self-appointed duty, and when his son Kingsley was dying he refused to cancel an engagement to speak at Nottingham, replying, when urged to do so, ‘No, under no circumstances would I break faith with the public’.” (Pearson 175)

Conan Doyle não acreditou nem pretendia que o espiritualismo ultrapassasse as formas de religião já estabelecidas. Tentou, inclusive, que se completassem:

“We come forward as allies (...) we have proved that life goes on after physical death, carrying with it a reasonable evolution of the human soul. That being so, if these people were not blind they would say to us. ‘Come and help us to fight the materialism of the world’.” (Conan Doyle in *Stashower* 342)

As esperanças de uma coexistência pacífica duraram pouco. Algum tempo depois, sob o título “Credulity Hard to Understand”, o *New York Times* escrevia:

“Admirers of Sir Arthur Conan Doyle as a writer of detective stories – a company about as numerous as readers of the English language – have reason for a peculiar grief because of the strange, the pathetic, thoroughness with which he has accepted as realities the ‘Spiritualistic’ interpretation of the phenomena of trance speaking and writing. There is little of the mysterious and nothing of the other world in these phenomena for modern psychologists, and yet this well-educated and intelligent man – with not a little of the scientific and the philosophic too, in his mental furnishings – talks much as did the followers of the Fox sisters fifty years ago.” (*Idem* 343)

Com a publicação de *The New Revelation* (1918) e *The Vital Message* (1919), Doyle passou a receber ataques mais frequentes por parte da imprensa. O *Times* de Londres, a propósito da obra *The New Revelation*, considerou Doyle de uma “incredible naiveté”. Por seu turno, *The Nation* assumiu tom idêntico: “The book leaves one with a rather poor opinion of the doctor’s critical abilities.” (*Ibidem* 343)

Um ano após a morte do filho, o escritor afirmou que falara com ele através de um *medium*: “It was his voice and he spoke of concerns unknown to

the medium.” (9/1/07) Pouco tempo depois afirmou ter visto a mãe e o sobrinho: “As plainly as I ever saw them in life!” (9/1/07)

Doyle acreditava que existiam pequenos seres a habitar o nosso planeta e gastou mais de um milhão de dólares nesta causa. As “fairy photographs” – fotografias de pequenas fadas a dançar no ar – causaram sensação a nível internacional quando Doyle apareceu a defender a sua autenticidade (anexo 1).

Em 1917, duas adolescentes do Yorkshire produziram umas fotos de fadas que tinham tirado no jardim. Elsie Wright, de seis anos, e a prima, Frances Giffiths, de dez anos, usaram uma simples máquina fotográfica afirmando não possuírem qualquer tipo de conhecimentos de fotografia ou truques fotográficos. Segundo elas, as fadas não podiam ser fotografadas quando alguém estava por perto. Somente uma testemunha independente, Geoffrey L. Hodson, assegurava ter visto as fadas e confirmava as declarações das raparigas. Conan Doyle não só aceitou estas fotos como sendo genuínas, como escreveu dois panfletos e um livro *The Coming of the Fairies*, onde, além de defender a autenticidade das fotografias, incluiu muitas outras histórias de fadas. Em 1922, o cabeçalho de um jornal referia “Poor Sherlock Holmes Hopelessly Crazy”, a respeito das declarações de Doyle segundo as quais as fotografias das fadas de Cottingley seriam verdadeiras.

Durante anos o mistério persistiu pois, apesar de poucos acreditarem nas fotos, não se encontrava explicação para a realização das mesmas. Já adultas, as raparigas foram entrevistadas mas as suas respostas revelaram-se evasivas. Em 1977, Fred Gettings deparou-se com uma prova que considerou evidente enquanto trabalhava num estudo sobre ilustrações de livros do início do século dezanove. Com efeito, descobriu, num livro de 1915, ao qual as jovens poderiam ter tido acesso, aquele que era, sem dúvida, o modelo das fadas que apareciam nas fotografias (anexo). O mais curioso é que neste mesmo livro, uma compilação de *short-stories* e poemas para crianças, surge uma história de Conan Doyle. Só em 1982 as raparigas admitiram ter falsificado as fotografias, confessando que tinham usado recortes de desenhos de fadas.

Entre os amigos de Conan Doyle encontrava-se Houdini, o qual o escritor acreditava possuir poderes sobrenaturais, características que o próprio Houdini refutava. Doyle dedicou um capítulo inteiro da sua obra *The Edge of the Unknown* (1930) para argumentar, em detalhe, que Houdini possuía poderes psíquicos genuínos, mas que não o admitia. Outro amigo do escritor era D.D. Home, o qual Doyle garantia que conseguia levitar: “He floated out of the bedroom and into the sitting room window, passing seventy feet above the street.” (05/02/03)

Pearson referiu:

“As with everything he undertook, from the writing of historical novels to the exposure of British justice, from the playing of golf to the handling of a rifle, he was very thorough, leaving no source of information untapped; and when his studies were completed he possessed one of the largest private libraries of spiritualist literature in the world.” (Pearson 172)

E, dirigindo-se aos seus críticos, escreveu em *The History of Spiritualism*, a sua mais importante obra sobre Espiritualismo:

“The sight of the world which was distraught with sorrow and which was eagerly asking for help and knowledge, did certainly affect my mind and cause me to understand that these psychic studies, which I had so long pursued, were of immense practical importance and could no longer be regarded as a mere intellectual hobby or fascinating pursuit of a novel research. It was this realization which, from early 1916, caused me and my wife to devote ourselves largely to this subject (...) As for the charge of credulity which is invariable directed by the unreceptive against anyone who forms a positive opinion upon this subject, I can solemnly aver that in the course of my long career as an investigator, I cannot recall one single case where it was clearly shown that I had been mistaken upon any serious point (...) A man who is credulous does not take twenty years of reading and experiment before he comes to his fixed conclusions.” (Doyle 233)

A percepção popular de que Conan Doyle se havia convertido ao Espiritualismo, devido à morte do filho Kingsley, não se afigura correcta, como já foi demonstrado – o escritor tornou esta convicção pública muito antes deste acontecimento. Não podemos, todavia, ignorar o facto de várias pessoas intimamente ligadas a Doyle estarem a morrer na guerra e de esta situação o poder ter levado a empreender o que ele considerou a Grande Cruzada: dar a conhecer a verdade sobre a existência de vida depois da morte e a confirmação de um Deus misericordioso.

Embora tivesse duvidado da existência de Deus durante anos, quando se converteu ao Espiritualismo, esta passou a ser uma verdade indiscutível, não deixando, contudo, que a sua criatividade fosse afectada.

Desde 1915 que Doyle não escrevia um romance, embora tivesse produzido várias obras, incluindo uma sobre a I Guerra Mundial, em seis volumes, e sete sobre espiritualismo, como explicou na sua biografia, tinha decidido abandonar o seu trabalho lucrativo (as *short-stories* e romances), em favor da causa espiritualista. Segundo ele próprio estimou, subsidiara o movimento espiritualista em mais de 250 000 libras, patrocinara a revista *Light* e contribuíra para o funcionamento da *Marylebone Spiritualist Association*. Com a abertura da “The Psychic Bookshop” perdeu cerca de 1500 libras, por ano, durante os quatro anos que se manteve aberta e suportou os custos de obras como *The History of Spiritualism* e *The Case for Spirit Photography*, que foram recusadas por vários editores. Em 1924, Conan Doyle considerava-se “... almost alone in the polemical arena...” e regressou à sua carreira na ficção, fazendo-o, indubitavelmente, numa perspectiva psíquica. Os temas relacionados com a morte, a vida depois da morte ou até acontecimentos sobrenaturais começam a fazer parte das obras de Conan Doyle.

Ao converter a personagem Professor Challenger ao Espiritualismo em *The Land of Mist*, pretendia utilizá-la para, através dela, reflectir o debate entre a ciência céptica e a fé espiritualista. A obra começou por ser serializada na revista *The Strand*, oferecendo, inicialmente, alguma credibilidade aos leitores

devido à personagem já conhecida. Doyle mostrava-se capaz de sacrificar triunfos passados em prol da sua fé. No entanto, nunca arriscou converter Sherlock Holmes, o que demonstrou grande discernimento, pois, os seus leitores, provavelmente, não iriam aceitar. A confirmação viria com “The Sussex Vampire” (1924): “This agency stands flat-footed upon the ground, and there it must remain. The world is big enough for us. No ghosts need apply.” (Doyle, *The Sussex Vampire*, 1034) Como atenta Lellenberg, esta posição demonstrava que, apesar das suas convicções, Doyle mantinha o discernimento.

As palestras sobre o Espiritualismo levaram-no à Austrália, América, Canadá e África do Sul. Foi presidente de várias organizações espiritualistas incluindo *The British College of Psychic Science*, *The London Spiritualist Alliance* e *The Spiritualist Community*. Em 1925, abriu uma livraria totalmente dedicada a este tema, a *Psychic Bookshop*, em Victoria Street. Gastou centenas de libras para manter a livraria aberta e nunca vacilou na sua crença.

Em Março de 1927, Conan Doyle escreveu a Oliver Lodge para discutir o fim do mundo. Durante cinco anos *mediums* de todo o mundo vaticinavam um apocalipse: “Conan Doyle had accumulated more than a hundred of these messages by 1927.” (Stashower 427) O tom urgente das mensagens e o aumento da actividade sísmica no mundo convenceram-no de que a crise era eminente:

“As with everything he undertook, from the writing of historical novels to the exposure of British justice, from the playing of golf to the handling of a rifle, he was very thorough, leaving no source of information untapped; and when his studies were completed he possessed one of the largest private libraries of spiritualist literature in the world.” (Pearson 172)

A sua crença era tal que, poucos dias antes de morrer escreveu: “The reader will judge that I have had many adventures. The greatest and most glorious of all awaits me now.” ( Stashower 439) Após a sua morte, o filho

Adrian afirmou: “There is no question that my father will often speak to us, just as he did before he passed over.” (Ho 26/04/05)

Uma semana mais tarde, realizou-se uma cerimónia espiritualista em memória de Conan Doyle, no Albert Hall, em Londres. Uma *medium* presente, Estelle Roberts, afirmou ver Doyle entrar e sentar-se numa cadeira ao lado da esposa, a qual tinha ficado vaga com esse propósito. Duas semanas depois, a própria Jean Doyle anunciou que o marido tinha comunicado com ela. Outros membros da família referiram o mesmo, acrescentando que o escritor lhes tinha dado conselhos acerca da saúde e de negócios. A este propósito, Ho referiu: “Like his revived hero Holmes, Conan Doyle too, it seems, got a second chance.” (*Idem* 26/04/05)

Durante cerca de 30 anos, Doyle continuou os seus estudos e investigações nesta área e com, aproximadamente, 58 anos deu um passo importante ao escrever *The New Revelation* e *The Vital Message*, afirmando-se firmemente ligado ao Espiritualismo.

Os seus críticos atribuíram esta nova fé ao sofrimento infligido durante a guerra, nomeadamente, a morte do seu filho com pneumonia, o que Doyle negou veementemente. Um ano após a morte do filho, o escritor afirmou que falara com ele através de um *medium*: “It was his voice and he spoke of concerns unknown to the medium”. Pouco tempo depois, viu a mãe e o sobrinho: “As plainly as I ever saw them in life!” Os membros da *First Spiritual Temple* manifestaram-se da seguinte forma:

“The cynic would call his jump to Spiritualism nothing more than a manifestation of grief. The clear-headed thinker would see this as an answer to his prayers and worries. Thank God for us all that Sir Arthur was a clear-headed thinker.” (Roden 13/07/07)

Ao acreditar que a comunicação com os mortos era possível, propagar esta mensagem passou a ser a missão mais importante da sua vida. O público britânico mostrava a sua incredulidade conforme ele passava de um patamar para outro dentro da *realm* espiritualista. Na América, onde estas notícias

chegavam com menos frequência, as audiências mantinham alguma tolerância perante o facto, mas na Grã-Bretanha o público leitor não era tão tolerante.

A promulgação da sua crença teve, no entanto, um preço, talvez demasiado elevado. Doyle despendeu muita da sua energia física e emocional e, tendo havido um declínio na sua produção literária que se traduziu numa perda de cerca de \$200,000, um montante demasiado elevado para a época. Conan Doyle também não se livrou de alguns conflitos nesta área. Durante 1922, quando a *Society for Psychical Research* se envolveu num escândalo, por causa do fotógrafo espírita, William Hope, Doyle tomou o partido deste. Esta posição resultou num antagonismo com a *Society for Psychical Research* levando à sua demissão. Com ele, muitos outros membros se demitiram. Os muitos trabalhos sobre espiritualismo raramente foram tidos em conta pelos estudiosos ou pelos leitores: "...are usually dealt with in embarrassed tones by biographies and ignored by literary critics as intractable." (Bloom 47)

Oliver Lodge, cientista e grande amigo de Doyle disse após a sua morte:

"... he lacked the wisdom of a serpent, and this was true now and then in his encounters with blasphemous fake mediums; but one can only marvel at his sense of wonder, the purity and almost childlike inquisitiveness of his approach to experience, characteristic also of the fellow Irishman William Butler Yeats, who similarly loved stories about ghosts and fairies." (Higham 302)

Higham, o seu segundo biógrafo a lidar com o tópico do Espiritualismo, considera que o interesse de Doyle começou cedo, na sua juventude, afirmando que este foi influenciado, em parte, pela fascinação do pai pelo sobrenatural, e, como tal, não foi só uma reacção ao vazio religioso da sua vida. O materialismo científico da sua carreira médica não conseguiu substituir o abandono da religião Católica, mas os problemas pessoais na sua vida também tiveram um papel importante, opinião esta corroborada por Ronald Pearsall:

“... it is significant that at this time (1894), following his father’s death and his wife’s death sentence, and given the fact that the husband of a tubercular woman was then condemned to sexual abstinence, Conan Doyle reverted to an interest in other worlds.” (Blau and Lellenberg, *A search for emotional peace*, 155)

Conan Doyle começou a impressionar-se com o interesse nesta religião demonstrado por figuras ligadas ao mundo da ciência: “Conan Doyle did not understand that scientists can be unscientific in matters affecting them emotionally. (*idem* 155) mas Higham considera que o Sherlock Holmes que existia em Doyle também se interessava pelo Espiritualismo, o que influenciou o desenvolvimento do cânon Holmes: “The idea of the survival of the personality excited Conan Doyle as much as cocaine excited Holmes (...) It seems charmingly appropriate that Conan Doyle should have brought Holmes back from the dead in this period [circa 1903] of hope and reverie.” (Higham 305)

Em 1902, a *Cambridge Review*, em Inglaterra e a *Bookman*, na América, começaram a tratar Sherlock Holmes como se de uma pessoa real se tratasse, ao analisarem *The Hound of the Baskervilles* como uma realidade e não como uma ficção.

Segundo Lellenberg, Conan Doyle começou a ser levado a sério quando Sherlock Holmes provou ser intemporal, devido, nomeadamente, ao reconhecimento e ao impacto obtidos pelos seus trabalhos, na América e em Inglaterra.

Para surpresa de muitos, Conan Doyle e Sherlock Holmes passaram a ser objecto de diversos estudos por parte de críticos e estudiosos:

“... the range of life – of people, settings, ideas – that Holmes encounters or reflects upon in that time is extraordinarily wide... the canon as a whole – with its observant, analytical hero who comes into professional contact with all strata of urban and rural society from kings to beggars – offers an unrivalled and largely

overlooked source for study of late-Victorian ideas, attitudes and culture.” (Clausen 106)

No entanto, e como argumenta Clausen, a sua crença no Espiritualismo e até, em fadas, chocou os leitores tendo gorado as hipóteses de ser levado a sério, enquanto escritor, durante décadas. Ironicamente, Conan Doyle é, hoje em dia, reconhecido pela comunidade académica, exactamente pela ficção que alguns consideravam menos relevante.

A propósito de *A Study in Scarlet*, Jonh Payn, da *Cornhill Magazine*, referiu: “...it’s clumsy in construction, with a format copied from Poe and investigative techniques lifted verbatim from Gaboriau.” (Lellenberg 48) Esta opinião não é, todavia, corroborada por Richard Green<sup>7</sup>, segundo o qual a obra de Doyle é muito superior a qualquer trabalho de Poe ou Gaboriau. Doyle acrescentou-lhe mais características e transferiu os métodos de diagnóstico médico para a detecção e criou um cosmos/cenário onde um banal médico poderia viver. Conan Doyle atribui o mérito a Joseph Bell (o seu professor universitário) que o inspirou e treinou para se aperceber das peculiaridades que distinguem uma pessoa da outra.

As histórias de detectives têm sido criticadas e rotuladas como literatura popular, denegridas por críticos como Q. D. Leavis, consideradas *low-brow*, servindo um público que procura relaxe mental, mantendo-se muito longe de uma literatura mais intelectual – *high-brow* – que procura “enrich the quality of living, by extending, deepening, refining, (...) and coordinating experience”. (Leavis 43) Segundo Coffman, as histórias de Sherlock Holmes fazem tudo isto e muito mais. Na sua opinião, ninguém se pronunciou mais eloquentemente em relação à forma que G. K. Chesterton (cujas narrativas de *Father Brown* se incluem no modelo clássico definido por Poe e redefinido por Doyle) e, contrastando com as noções de Leavis sobre a literatura *low-brow*, Chesterton refere:

“It is not true...that the populace prefer bad literature to good, and accept detective stories because they are bad literature. The mere absence of artistic subtlety does not make a book popular... The trouble in this matter is that many people do not realize that there is such a thing as a good detective story; it is to them like speaking of a good devil.” (Leavis, *Fiction and the reading public* 50)

Por seu turno, Raymond Chandler considera: “...the mystery writer is looked down upon as a sub-literary being merely because he is a mystery writer rather than a writer of social significance twaddle.” (MacShane 10) Chandler acrescenta que, quando uma obra, independentemente do género, atinge uma certa intensidade artística, deve ser concebida como texto literário.

Don Cox, na obra *Arthur Conan Doyle* (1985) defende que Doyle não é estudado nos meios académicos como muitos outros porque nas suas obras não há sub-texto:

“One does not usually finish a Holmes story and ask what it ‘means’ for the story that is presented overtly is the meaning: there is essentially no covert theme to be teased out of the characters and the action. *Moby Dick* is a novel about a whale that is really not a whale; *The Hound of the Baskervilles* (...) is about a dog that in the end is really just a dog after all.” (Cox 233)

Ainda segundo Cox, a maioria dos críticos relegaria a obra para uma categoria de sublitteratura “...because it merely entertains and does not broaden our understanding of the human condition.” (*Idem* 234)

Ainda que as obras de Sherlock Holmes não sejam reconhecidas como objectos literários e sejam um sucesso popular, o facto é que nelas se desvendam muitos traços da era vitoriana: “There are no better records of the profoundly normal addity of Victorian England, nor more humane ones, than the detective tales of Conan Doyle.” (Rexroth, *Saturday Review*, April 27, 1968) Pierre Nordon considera Sherlock Holmes o produto de uma sociedade que acreditava nos seus próprios valores, recursos e futuro.

Doyle nunca compreendeu o apelo universal das suas histórias – estas eram simples “police romances” que escrevia sem grandes dificuldades e nada comparadas com os seus romances históricos que exigiam grande pesquisa.

A explicação para a popularidade de Holmes é entendida por Pearsall da seguinte forma: “Doyle had done more than find a formula – he had popped a needle into the vein of the public, introducing an antibiotic against ills of the fin de siècle. He gave the reading public an archetype, a hero figure who was absolutely new and unique.” (Pearsall 86)

Pierre Nordon considera que, sem Sherlock Holmes, teria sido muito mais fácil encontrar um lugar na literatura para Conan Doyle e, apesar da análise crítica que conferiu à sua obra e a si próprio em *Memoirs and Adventures*, os seus biógrafos não pouparam críticas aos romances históricos que o escritor tanto prezava.

Lellenberg sugere que se Conan Doyle não reclamou qualquer tipo de honra na sua autobiografia, deixou transparecer muito de si através das histórias de Sherlock Holmes. Persiste a dúvida se Doyle criou Holmes, sem aparente conexão face a si ou à sua personalidade.

Das biografias realizadas sobre Doyle, duas foram impressas nos Estados Unidos: a de Higham, *The Adventures of Conan Doyle* (1931) e a de Carr, *The Life of Sir Artur Conan Doyle* (1949). Higham considera Doyle, mais do que o simples produto da sua época, um homem cujas experiências pessoais e emocionais, fora do comum, tornaram um “natural storytelling” num escritor de impressionante imaginação e capacidades narrativas. Mais do que a personagem Sherlock Holmes, Higham interessou-se com as histórias de horror: “He was at his best in the horror story” (Higham 318), as quais representaram, na perfeição, “...the state of Conan Doyle’s psyche through his life” (*Idem* 152). O ensaísta descreve Doyle da seguinte forma:

“...swaying anxiously between gloomy pessimism about the purposelessness of nature and Victorian optimism about progress and empire, plagued by emotional distress over first his father’s

institutionalization and then his wife's protracted illness and eventual death, complicated by his ten-year unsatisfied love for Jean Leckie." (*Ibidem* 152-53)

Higham defende que Doyle utiliza nas suas narrativas de terror os pesadelos que o assaltam, e que funcionam como catarses do conflito psicológico do autor perante tragédias pessoais e religiosas.

O biógrafo Ronald Pearsall, cujo interesse em Conan Doyle se centrava na opinião de que o escritor transmitia de tópicos importantes do dia-a-dia de um típico vitoriano ou eduardino, sugere que Doyle sofria de um sentimento de inferioridade demonstrado, por exemplo, pela sua antipatia pelos “tipos literários”:

“Doyle was both proud of being a writer and ashamed of it. He had the ordinary man's aversion to artiness, and was at pains to dissociate himself from aestheticism (...) He liked to have about him plain man who spoke their minds, and who would not overawe him with long words. This possibly arose from a sense of inferiority, and his life-long interest in sport from a need to compensate.” (Pearsall 165 )

Pearsall reconhece aquelas que considera serem as características fascinantes do carácter de Doyle: a coragem das suas convicções, o sentido de honra e a lealdade à família, bem como a sua coragem física. No entanto, não lhe concede uma visão do mundo singular: as suas opiniões eram as do público em geral, a sua atitude perante a guerra também e o seu entusiasmo missionário assemelha-se ao dos Jesuítas.

Lellenberg critica Pearsall acrescentando:

“Pearsall never suggests that while some Victorians may have glamorized war and some have believed in Spiritualism, few, perhaps, did both. Taken singly, Conan Doyle's beliefs and attitudes may not have been remarkable; taken together, they very possibly were.” (Lellenberg 164)

Conan Doyle declarou que de bom grado sacrificaria a sua reputação literária se tal lhe trouxesse uma maior aceitação da mensagem espiritualista. Na opinião do crítico Sherman Yellan, Doyle sacrificou-se sem, todavia, atingir o seu objectivo: "... Conan Doyle had made his greatest sacrifice to his Spiritualist beliefs: he had relinquished his literary power to it." (Stashower xiii)

Como atenta Anthony Burgess: "No other character in our literature has so taken over a complete location and convinced the unliterary that he had a historical existence." (Burgess 27) Coloca, além disso, a questão que até hoje está por responder: "If Conan Doyle was not great what was he?" (*Idem* 27)

## Notas

---

<sup>1</sup> Cf. Richard K. Ho. The Role of Science in Nineteenth Century Detective Literature.

<sup>2</sup> <http://members.aol.com/MG4273/doyleera.htm>

<sup>3</sup> Kelvin Jones, *The Mythic Hound*, 3

<sup>4</sup> Kelvin Jones, *The Mythic Hound*, 3

<sup>5</sup> Não se entende como é que Waller foi tão pouco discutido em biografias anteriores, apesar de Nordon o ter referido na sua edição original, em francês, o que não aconteceu na tradução inglesa.

<sup>6</sup> O artigo com o título “A New Revelation: Spiritualism nad Religion” referia, ainda: “...I am also one of the oldest members of the Physical Research Society (...) I cannot be accused of having sprung hastily to my conclusions.”

<sup>7</sup> Richrad Lancelyn Green. *His Final Tale of Chivalry*, in Jon Lellenberg, *The Quest for Sir Arthur Conan Doyle*, 48-9

## 2. Contextualização sociocultural e literária

Como referimos no início, este segundo capítulo da dissertação visa contextualizar a obra de Conan Doyle, fazendo uma retrospectiva a nível cultural, social e literário do período que antecedeu o aparecimento do autor de Sherlock Holmes. Tendo em conta que a nossa dissertação se centra em duas obras que focam o sobrenatural e o vampirismo, não poderíamos deixar de fazer uma breve abordagem à tradição narrativa gótica, ao seu aparecimento e ao que lhe está subjacente. Esta pequena viagem permitir-nos-á, ainda, encontrar pontos de confluência entre as obras de Doyle e o período em que o autor viveu.

Numa primeira fase reflectiremos sobre a época vitoriana e sobre as mudanças sociais e literárias que decorreram neste período, não podendo deixar de falar no romance, a forma literária predominante nesta época. Numa segunda fase abordaremos a ficção fantástica, então relevante, e que participa do estilo Gótico, nomeadamente, o romance gótico.

Embora as origens da ficção gótica remontem ao século XVIII, o Gótico nas suas mutações mais recentes tornou-se uma das características das formas literárias que antecipam o modernismo, veículo de uma subjectividade moderna, fragmentada e geminada. O Gótico, poder-se-á dizer, que é uma forma híbrida, que assimila fragmentos de outras formas. Acima de tudo, está relacionado com os sentimentos”... from its inception it has been concerned to depict and explore feeling in character, but also (perhaps mainly) to create feeling or affect in the reader.” (*The Gothic Genre*, 27/07/06)

Abordaremos, ainda, as narrativas de detectives e as *short-stories* que conheceram, então, o seu apogeu, destacando-se, como é óbvio, Sherlock Holmes, a personagem mais famosa deste género na literatura britânica.

## 2.1. A sociedade vitoriana e as artes

Em 1824, Carlyle descrevia da seguinte forma Birmingham, então uma cidade industrializada:

“Torrents of thick smoke, with ever and anon a burst of dingy flame, are issuing from a thousand funnels... You hear the clank of innumerable team-engines, the rumbling of cars and vans, and the hum of men interrupted by the sharper rattle of some canal-boat loading or disloading...” (Froude 232)

O impacto da Revolução Industrial, iniciada no século XVIII, na sociedade vitoriana do século XIX, embora significasse um maior desenvolvimento económico, não deixou de produzir consequências negativas, nomeadamente o excesso de população nas cidades, devido ao êxodo da população rural, a degradação das condições de vida para as classes trabalhadoras e a maquinização que tornava o espaço urbano mais cinzento: “Victorians (...) lamented a world that turned flesh into senseless metal.” (Terpenning 10)

Liderando todo o processo da era industrial estava o desejo de substituir o trabalho manual pelas máquinas levando, conseqüentemente, os campos de algodão, não mecanizados, a tornarem-se obsoletos, o que, por seu turno, originava a concentração da mão-de-obra em zonas onde as máquinas predominavam. Ao abandonarem os meios rurais, onde sempre tinham vivido, homens e mulheres, agora empobrecidos, procuravam uma nova forma de vida. Para trás ficavam a atmosfera, os sons e o ritmo da natureza, agora substituídos pelo barulho das máquinas. Formavam-se bairros constituídos unicamente por trabalhadores das fábricas onde emergia uma nova classe social com uma orgânica própria: “Within these working-class districts there existed a range of status and of economic well-being – from the skilled artisan and mechanic, to the unskilled laborer...” (Sussman 244)

As mudanças demográficas foram dramáticas, tendo a população quadruplicado entre 1801 e 1911. A existência de uma cultura artística e intelectual distinta nesta classe trabalhadora começava a ganhar corpo. Embora só a partir de 1870 fosse possível a frequência numa escola pública, dois em cada três trabalhadores sabia ler e escrever “... with near universal literacy achieved by the end of the century.” (*Idem* 247) Através de leituras individuais e do aumento de iniciativas educacionais para os trabalhadores, afirmava-se uma cultura específica da classe trabalhadora:

“There were working-class newspapers, literary periodicals for factory girls, politically radical fiction, a theatre, poetry often in the form of broadsides and ballads, and at the close of the century, a wealth of working-class autobiographies.” (*Idem* 247)

Esta classe trabalhadora opunha-se a outra classe social, igualmente sem precedentes, os donos das fábricas. O seu poder derivava da riqueza aí produzida e não da descendência aristocrática, das suas fábricas e não da herança de propriedades, surgindo uma forma de poder que desafiava a sociedade hierárquica tradicional de onde a maioria provinha. Erguiam-se bairros suburbanos formados por uma nova classe média que sentia necessidade de se distinguir da classe trabalhadora. O aparecimento de uma nova forma literária reflecte estas mudanças:

“From the need of the bourgeoisie to comprehend and mitigate industrialism, (...) to control the workers and justify their own power, there emerged from this early industrial moment a new literary form, the industrial novel. Industrial novels by middle-class authors for middle-class readers ...” (*Ibidem* 248)

O período entre 1830 e 1901 demonstrou o grande interesse dos britânicos pelas artes, o qual era visível num diverso número de áreas, por exemplo, a fundação de instituições nacionais de arte como a *National Gallery* ou o *Victoria and Albert Museum*; no incremento de publicações populares e na

fundação de muitas bibliotecas públicas (que em conjunto levaram à associação da leitura com os tempos livres); na introdução formal do estudo da literatura e das artes nos currículos universitários, e no sucesso da *Great Exhibition*, no Crystal Palace, em 1851. Cumulativamente, as novas oportunidades de viajar e a expansão colonial permitiram o aumento do interesse na arte de países estrangeiros e de civilizações antigas. Segundo Josephine Guy, os interesses variavam do entusiasmo pela Itália Renascentista à obsessão, em 1890, pelo *Japonisme* “particularly the collecting of Japanese prints and blue China.” (Guy 313)

Esta participação do público nas artes é facilmente explicada pois, como referimos, a economia britânica cresceu rapidamente durante o século XIX e permitiu o aparecimento de novos mercados, nas artes, nomeadamente entre a classe média sendo considerada por esta uma forma de ascensão social.

Na época vitoriana, no que tocava a gostos literários e artísticos, predominava o ponto de vista das classes média e alta, maioritariamente masculina e de raça branca. A função principal da arte era a de socializar, inculcando valores morais da sua cultura. Tal ambição exigia, sem dúvida, a necessidade de tornar a arte acessível para que a sua mensagem moral passasse, de forma clara e inequívoca, para o maior número possível de pessoas. Não será, por isso, surpresa que, ao definir os critérios dos valores estéticos de um romance ou de um quadro, fossem tidas em conta a sua verosimilhança ou a sua capacidade de representar a vida real:

“It followed from such a view that realism was the mode of writing or pictorial art which the Victorians valued most, and that the novel and narrative painting were their most popular art-forms.” (*Idem* 315)

Como atesta Josephine Guy, a arte era definida segundo o seu valor moral, o que constituía uma forma de controlar o gosto do público: “Theatre, fiction-writing, and to some extent pictorial art were all subject to various forms of public or self-censorship.” (*Ibidem* 316)

De alguma forma como reacção a esta postura, surge o esteticismo nos finais de 1860, valorizando a “Art for Art’s sake”, e opondo-se à visão normativa da arte enquanto difusora dos valores morais de uma cultura. O objectivo principal deste movimento é definido nas palavras de Walter Pater: “Art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments’ sake” (*Ibidem* 320). Tal como os seus antecessores, estes defendiam a importância da criatividade singular individual, bem como a fidelidade artística da sua própria experiência. Uma boa obra, como defendia Pater, devia encontrar “the just transcript of that peculiar phase of soul which he alone knew, precisely as he knew it.” (Pater 300)

A suspeição de que o esteticismo era anti-social, nomeadamente considerando que vidas pessoais dos seus mais proeminentes defensores – Swinborne, Pater e Wilde – de uma forma ou outra escandalizaram as suas audiências e todos foram objecto de alegações de categoria sexual, fez com que este movimento fosse considerado “... as a self-serving apology for an amoral, selfish hedonism – for an attitude to life (and lifestyle) which threatened the very basis of civil society.” (Guy 318).

Na última década do século, este tipo de suspeições que eram, muitas vezes apelidadas de tendências mórbidas do movimento esteta, resultaram naquela que hoje é chamada *English Decadence*. Este movimento, centrado num grupo de poetas para quem a vida e a arte estavam intrinsecamente ligados, incluíam a experiência de actividades ilícitas, tais como “the affiliation of sexual desire with children, with death and with what were then euphemistically called “light loves”.” (*Idem* 319) Estas tendências entravam em oposição directa com o simbolismo dos românticos e dos seus pares vitorianos.

William Morris, defensor da reintegração da arte e da vida real, considerava que só a verdadeira arte popular era “by the people and for the people” (Morris 23) No final do século XIX, o elemento comercial das

produções literárias e artísticas predominava, sendo motivo de revolta para Morris e outros, como por exemplo, Wilde. Josephine Guy considera que o sucesso literário deste último e de outros seus contemporâneos, na década de 1890, poderia ser explicado “... in terms of a very modern appreciation of consumerism.” (Guy 323)

Segundo Michael Wheeler<sup>8</sup>, a época vitoriana não só foi a mais longa mas também a mais grandiosa na história da ficção inglesa: “It was an age of the novel in the same sense that the Restoration was an age of drama and the Romantic period an age of poetry.” (Wheeler 1) A grandeza desta época a nível da ficção não é só qualitativa, mas também quantitativa. No entanto, a quantidade, neste contexto, teve um lado naturalmente negativo, pois muitos dos romances publicados durante o reinado da Rainha Vitória estão, inquestionavelmente, hoje em dia, esquecidos. Como atesta Wheeler, estes romances são exemplo da literatura de menor qualidade escrita apenas para cumprir uma função de entretenimento dos leitores. A este aspecto deve ser aduzido o da mudança na estrutura social inglesa, a qual se associa ao aumento do público leitor. Enquanto que durante o século XVII os escritores iam ao encontro de um apertado círculo aristocrata, o aparecimento de uma classe-média mercantil e o aumento dos centros urbanos significou o aparecimento de outros potenciais escritores e uma expansão considerável do público leitor.

Raymond Williams refere que o aumento do número de tipografias em Londres, foi de 75, em 1724, para 200, em 1757. Embora as gráficas fizessem todo o tipo de trabalhos, Ian Watt atesta que o aumento de trabalhos na área da ficção contribuiu para esta mudança:

“The annual production of works of fiction, which had averaged only about seven in the years between 1740 and 1770, rose to an average of about twenty in three decades following 1740, and the out put was doubled in the period from 1770 to 1800.” (Watt 330)

A grande mudança em termos da expansão das gráficas e das vendas de romances terá ocorrido por volta de 1740, sendo precisamente nesta década que surgem as maiores alterações nos hábitos de leitura, nomeadamente, devido ao aumento das bibliotecas e bibliotecas itinerantes que emprestavam livros a um sócio, geralmente, ao preço de “a guinea a year” (Wheeler 205). As bibliotecas itinerantes tinham duas grandes vantagens: permitiam que a classe média acesse a livros que de outra forma não conseguiria, e permitia-lhe acesso a leituras diversificadas. Apesar destas mudanças – a alteração do público leitor, o aumento das vendas de livros e o aumento das bibliotecas itinerantes – é importante referir que os preços dos livros continuavam proibitivos.

Durante o século XVIII os preços aumentaram ainda mais, no caso dos textos góticos, em especial *The Castle of Athlin and Dunbayne* ou *Mysteries of Udolpho*, ambos de Ann Radcliffe, ou *Monk*, de Lewis, obras constituídas por mais de um volume, o que tornava inoportável a sua compra pelas classes mais baixas:

“Labourers and domestic servants might be in a position, rarely, to acquire small penny romances, or certain kinds of ephemeral and periodical literature; they would never been able to afford the novels of Radcliff or Lewis.” (Punter 23)

Ainda que tivessem acesso às obras dos seus patrões, seria também pouco provável que percebessem o seu conteúdo, uma vez que não se assemelhavam ao estilo mais disseminado pelas camadas populares.

Como atesta Watt, o público leitor da classe média desenvolveu o gosto por um género de leitura que, apesar de tratar de temas e acontecimentos irreais, se movimentava num mundo facilmente reconhecível, ao contrário dos países remotos e idealizados do chamado *romance*. Esta forma literária distingue-se da *novel* (romance, em português) por se centrar no fantástico, enquanto esta se centra no real. É neste contexto que surgem as condições

necessárias para a produção em larga escala de romances, visto que a Revolução Industrial tinha permitido a expansão e consolidação da classe média que constituía a maioria do público leitor. Os efeitos da rápida expansão das manufacturas, do comércio e da exportação de bens aceleraram o movimento da população para as cidades. Por seu turno, os avanços no sistema de transportes contribuíram para a ascensão e mobilidade desta classe que também era um dos temas favoritos dos romancistas. Na opinião de R. K. Webb, “... a vigorous working-class sub-culture, also the product of urbanization, supplied the needs of a social group which was less illiterate than is often imagined.” (Webb 206)

Com o alargar da literacia, a escrita estava acessível à classe-média, incluindo, especialmente, a nível dos romances, as mulheres, como refere Norton: “It is noteworthy in this period that the best-selling author of the genre (Ann Radcliffe), the author of its most enduring novel (Mary Shelley), and the author of its most effective send up (Jane Austen) were all women.” (Beer 3) A forma de encarar as limitações e a opressão da vida das mulheres, o contraste entre as esferas masculina e feminina, e entre o seu mundo público e privado, oferecia inúmeras atracções às historiadoras femininas, uma vez que, as mulheres se mantinham invisíveis nas representações na economia política e nos estados modernos do século XIX.

O romance inglês, segundo Richard Chase, “...has been a kind of imperial enterprise, an appropriation of reality with the high purpose of bringing order to disorder.” (Chase 4) Ao tentar defini-lo, Chase refere:

“...the word must signify, besides the more obvious qualities of the picturesque and heroic, an assumed freedom from the ordinary novelistic requirements of verisimilitude, development, and continuity; a tendency towards melodrama and idyl, a more or less formal abstractness and, on the other hand, a tendency to plunge into the underside of consciousness; a willingness to abandon moral questions or to ignore the spectacle of man in society, or to consider these things only indirectly or abstractly.” (Chase IX)

O romance da época reflecte, deste modo, os valores partilhados por esta classe-média. Estes valores, preconceitos e convicções encontram-se, de forma mais vincada, nos sub-géneros da ficção victoriana, tais como, as chamadas *sensation novels*, *school stories* e *utopian fiction*. Como esta foi também uma época de alguma crise social e de conflitos entre classes, não deixa assim de ser natural o aparecimento da chamada *social-problem novel*.

Como atesta Michael Wheeler, na época denominada *High Victorian*, os escritores tornaram-se mais ambiciosos intelectualmente, e os romances tornaram-se mais complexos, sendo os valores vitorianos tratados de forma mais céptica. Surgem, assim, vários sub-géneros que exploram o potencial do romance, sendo levados mais a sério pelas publicações literárias, bem como, naturalmente, por uma classe-média leitora: *the sensation novel*, *the historical novel*, *the school novel*, *the fantasy novel* e *the religious novel*.

Embora a influência real na vida nacional tenha diminuído após a morte do Príncipe Albert em 1861, a moral dominante durante o reinado da Rainha Victoria persistiu nas artes e na literatura nos anos que se seguiram. A nova década, no entanto, revelou notáveis diferenças tanto a nível cultural, em geral, como literário, em particular. A *sensation novel* surge explorando o lado negro, por vezes proibido, do ser humano, retomando tópicos da *Gothic novel* dos finais do século XVIII e início do século XIX, e evocando as obras de Poe e as de Víctor Hugo, entre outros. Escritores como Wilkie Collins e Mrs. Henry Wood, produzem romances que vendem em grandes quantidades sendo considerados não só inovadores mas também subversivos. É nesta época que o papel da mulher começa a tornar-se socialmente relevante e se começa a discutir temas como o controlo da natalidade. No entanto, a mudança mais profunda na vida da população britânica terá sido, provavelmente, o *Foster's Education Act*, de 1870, que levou ao aparecimento da primeira geração de letrados saídos das escolas públicas.

Por seu turno, o jornalismo responde, rapidamente, à necessidade dos novos leitores e, em 1880, George Newnes surge com o *Tit-Bits*, um jornal que custava um *penny*, condenando assim, os romances de três volumes. O renascer do romance na década de 1880 deu-se, nomeadamente, após a publicação de *Treasure Island*, de Robert Louis Stevenson, num só volume.

Segundo David Stevens, só por volta de 1870 se chegou a algum consenso entre leitores, críticos, livreiros e escritores no sentido de encarar o romance como forma literária. No século XVIII, a maioria das ficções em prosa eram consideradas histórias, memórias ou *romances*, enquanto o romance era um pequeno conto. Apesar disso, é no período compreendido entre o século XVII e meados do século XVIII, que se dá a ascensão do romance. Enquanto novo género, não foi determinado pelos seus precedentes: a forma não tinha regras rigidamente definidas, nem uma pesada herança de escritores. Tanto os escritores como os leitores estavam livres das expectativas do que era possível ou permitido, ao contrário de outros géneros como a poesia ou o drama. Para alguns, o romance parecia rejeitar as regras e convenções das formas anteriores, preterindo os velhos enredos em detrimento de histórias inovadoras retiradas de um quotidiano reconhecível de notícias, mexericos e escândalos. Em consequência, a escrita dos romances não parecia difícil, de alguma forma sugerindo a existência de poucas barreiras para os escritores. Apelando a um vasto público, o romance surge, igualmente, associado à consciência do nascimento e da relevância de uma cultura popular.

Afirmar que o gótico foi difundido na era vitoriana e declinou na ficção barata dos “penny dreadful” poderá, à partida, ser apenas uma perspectiva; no entanto, é uma verdade incontestável que o gótico entrava agora na sua fase mais criativa. Os trabalhos deste período são antecipados pelas obras de Edgar Allan Poe, entre as quais se destaca, *Fall of the House of Usher* (1839), por aquilo que reflecte a nível da decadência da aristocracia, com o seu revisitar da morte e da loucura. Anos mais tarde, em 1872, Le Fanu surge com uma colecção de *short-stories*, *In a Glass Darkly*, onde se inclui o conto vampírico “Carmila”,

demonstrando que este género não está acabado. Charles Dickens também foi fortemente influenciado por este género, utilizando a atmosfera sombria e melodramática nos seus trabalhos, e adaptando-a a um período mais moderno e a um cenário urbano. A utilização de terras longínquas, aterrorizadora para a audiência vitoriana, é um efeito chave, embora o romance vitoriano não tenha grande necessidade de ruínas, paisagens selvagens ou castelos labirínticos, pois a nova paisagem é a da cidade, o espaço urbano, enquanto fonte de desolação e/ou de ameaça.

Em finais do século XIX, o romance passou a ser identificado com atitudes e costumes tendo-lhe sido atribuído o nome “victorian”: “... primarily to do with sexual repression, stultifying middle-class, family life, and cramped vistas for women’s lives...” (David 1) Como afirma Deirdre David, o romance vitoriano participaria, energicamente, na construção da identidade individual e nacional “... in the making of powerful ideologies of gender, sexuality, and race...” (*Idem* 2), passando a ser considerado: “... generous, expansive, and always deeply entertaining.” (*Ibidem* 2)

O romance vitoriano é notavelmente, ambicioso, no seu desejo de abarcar temas diversificados: “... from probate law to doll’s dressmaking, from cosmopolitan financier to working-class river dredger...” (*ibidem* 3) O seu poder era tal que “... Victorian reading public dislodged from religious certainty by scientific discovery, found consolation in a novelistic power that both resembled divine omniscience and accepted responsibility for creation.” (*ibidem* 3) No entanto, segundo David, o romance vitoriano, possuía algo de “monstrous”, imperfeito ou mesmo deformado, relacionado com os seus temas:

“... provincial politics, ecclesiastical infighting, city squalor, repressed sexuality, making money, losing Money, imperial adventure, angels in the house, frightening New Women, scientific challenges to establish religious beliefs, the value and function of the aesthetic life in a materialistic society.” (*Ibidem* 5)

A época vitoriana foi, com efeito, uma era de grandes contradições. Uma panóplia de movimentos sociais relacionados com o aumento da moralidade pública coexistia com um sistema de classes que obrigava a difíceis condições de vida para muitos. A aparente contradição entre um culto generalizado de dignidade e comedimento, e a prevalência de um fenómeno social que incluía a prostituição, o trabalho infantil e uma economia colonizadora imperialista, conviviam lado a lado. (*The Victorian Web* 27/07/06)

Ian Watt, na sua obra *The Rise of the Novel* (1957), considera que o fácil acesso dos escritores a esta nova forma de escrita, e o facto de esta ser endereçada a uma audiência nova e popular, contribuiu para a ascendência da classe-média da Grã-Bretanha do século XVIII. Segundo ele, a característica principal que, claramente, identificou o romance como uma forma nova, foi a estética realista. As técnicas de realismo formal partilhavam o método empírico das ciências naturais baseando-se na observação dos factos da vida quotidiana. Já em 1785, Clara Reeve referia que no romance, os factos, deviam aparecer tal como os factos da vida real:

“The Novel is a picture of real life and manners, and of the times in which it is written. (...) The novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend, or to ourselves; and the perfection of it, is to represent each scene, in so easy and natural a manner, as to make them so probable, as to deceive us into persuasion (at least while we are reading) that all is real, until we are affected by the joys or distresses, of the persons in the story, as if they were our own.” (Reeve 41)

De facto, a principal diferença residia na forma como a realidade era transmitida. O romance mostrava uma realidade de perto e com grande detalhe. As personagens, inseridas num determinado cenário real, podiam ser vistas na sua relação com a natureza, com a sua classe social, o seu passado ou

nas relações entre si. A personagem afirmava-se mais importante do que a acção ou o enredo:

“Doubtless the main difference between the novel and the romance is in the way in which they view reality. The novel renders reality closely and in comprehensive detail. (...) By contrast the romance, following distantly the medieval example, feels free to render reality in less volume and detail.” (Chase 12)

Valorizando a experiência dos indivíduos, e privilegiando as informações fornecidas através dos sentidos, o romance ajudou a formular um novo conceito de “eu”. O peso da experiência no romance permitiu o acesso a pensamentos íntimos e estados emocionais que deram espaço a deliberações e sentimentos, difíceis de demonstrar, muitas vezes, envoltos em dilemas morais. Enquanto espaço textual de experiência de comportamentos, o romance teve um papel importante na definição das preocupações e da moralidade da classe média emergente. O tema genérico principal do romance vitoriano seria afinal o da relação entre o “eu” e a sociedade, um tópico explorado de várias formas. Segundo Linda Shires, apesar de o romance se centrar “... on self and individualism that characterizes the Romantic period...” (Shires 61), começa a surgir uma grande pressão que resulta numa mudança radical na forma do romance vitoriano.

Respondendo às mudanças na realidade e ao aumento do poder da ideologia capitalista, como forma de espelhar a cultura, os romances tomam como tema as dificuldades das pessoas, enquanto seres individuais, de se integrarem num mundo onde já não há segurança. De acordo com esta linha de pensamento, *Dracula*, de Bram Stoker, pode funcionar como exemplo do modo como as personagens – que representam várias instituições da sociedade – necessitam de se juntar para defender essa segurança. Tornam-se, assim, uma corporação de seres individuais no combate a um perigo não só para eles, mas para a nação.

Segundo Clara Reeve, apesar de o *romance* ter um lugar na história que remonta aos séculos XIV e XV, no século XVIII estava em declínio, daí a facilidade de o romance se impor como alternativa. O *romance* medieval localizava-se, convencionalmente, a uma grande distância da vida contemporânea, numa sociedade remota (nomeadamente nobre e aristocrata), num passado distante e em locais exóticos, falando de histórias bem conhecidas: “Romance characterisation, tending towards idealisation of particular traits, expressed the essence of its heroes and villains in generalised portraits depicted in the most profuse and sensuous detail.” (Reeve 111 )

No entanto, o *romance* não desaparece em meados do século XVIII, nomeadamente devido ao facto de continuar a haver o gosto pelo *romance* medieval. Aliás, nos finais do século XVIII surge um “renascer” das características do *romance*, das quais a *gothic novel* é um exemplo. Alguns críticos como William Beatty Warner e Homer Obed Brown consideram que a ascensão do romance não se deveu a nenhuma técnica de escrita superior, mas à activa intervenção de alguns escritores que se revelariam fundamentais a este nível. Richardson defendeu que *Pamela* (1740-1) foi “a new species of writing” (Richardson 41) e Fielding referiu que a sua obra *Joseph Andrews* (1742) foi “a kind of writing, which I do not remember to have seen hitherto attempted in our language”. Richardson considerou ainda que esta forma de escrita

“...might possibly turn young people into a course of reading different from the pomp and parade of romance-writing, and dismissing the improbable and marvellous, with which novels generally abound.” (Richardson 78)

Esta estratégia de escrita sobrepunha a acção às personagens, sendo mais livre na descrição da realidade e encontrando, aqui, menos resistência. As personagens, na generalidade “two-dimensional types”, não estão relacionadas entre si, ou com a sociedade, de forma complexa.

Ficções populares de Aphra Behn, Daniel Defoe, Delarivier Manley e Eliza Heywood, por exemplo, foram denegridas por serem consideradas esteticamente fracas e femininas, e associadas ao descrédito do *romance*. Menos comprometido com a realidade, o *romance*, volta-se para formas míticas, alegóricas e simbólicas.

Desde o seu nascimento, na Grã-Bretanha, a *Gothic Novel*, foi um privilégio das classes altas: quando um volume de uma obra custava mais que o salário de uma semana de um operário, o acesso estava-lhes, naturalmente, vedado devido ao preço. No entanto, a mecanização da imprensa, no início do século XIX possibilitou a produção de ficção popular mais barata, de modo a satisfazer a procura da população mais pobre, mas cada vez mais letrada. Esta não era de forma alguma ficção literária, pelo menos, não de acordo com o cânone romântico e com os temas típicos dos contos góticos então conhecidos; longas passagens descritivas abriam caminho a uma sucessão de acontecimentos sensacionais descritos em termos lúridos e com excessivas hipérboles que reflectiam cenas populares quotidianas. Estas histórias apareciam em séries, quer nas colunas dos jornais burgueses, quer em separado, em intermináveis publicações semanais ilustradas que, devido ao preço e aos temas tratados, deu origem à designação *Penny Dreadful*. A mudança dos interesses populares, quer em termos de estilo, quer de temas, levou ao seu desaparecimento, tendo, apesar disso, sobrevivido até 1890, diluindo o excesso de sangue e terror e adaptando-se a um público mais juvenil. O romance exercia uma influência potencialmente grande nos leitores mais jovens, especialmente, devido à empatia que estes estabeleciam com os seus heróis: "... and old-fashioned virtues could be inculcated upon readers in this way." (Wheeler 162)

Dickens, entre outros, apercebeu-se de que os romances e os contos em revistas estavam entre as mais populares formas literárias de 1830 e que, para atingir uma grande audiência, teria de se aproveitar das vantagens que estas formas literárias tinham sobre a imaginação do público leitor. O tema do

sobrenatural, do terror e as histórias de fantasmas surgem, então, mas contadas no presente, em cenas do cotidiano, num cenário vitoriano. A ligação do romance aos temas da vida real e da vida adulta influenciou uma geração de críticos. Stevenson defendia: “... fiction is to the grown man what play is to the child.” (Stevenson 213) Em oposição aos novos realistas, incluindo Stevenson, surgem Haggard, Henty, Doyle e Marie Corelli que consideravam a realidade mundana contemporânea o assunto essencial da ficção.

## 2.2. O sobrenatural, o gótico e os elementos da novela gótica

Embora de uma forma elíptica, devemos recordar que, historicamente, os Godos – Goths – foram um dos muitos povos que contribuíram para a desintegração do Império Romano, no século IV. Nos séculos seguintes, foram considerados quase genericamente como todos os Germânicos, incluindo os Anglo-Saxões que se estabeleceram nas Ilhas Britânicas. A partir deste pressuposto, os historiadores puderam proclamar “a native freedom-loving gothic tradition” dentro da cultura Britânica, em oposição ao imperialismo estrangeiro, como seria o caso da invasão Normanda de 1066. Assim surge um poderoso mito, cujos principais elementos podem ser encontrados em lendas como a de Robin Hood, celebrizando a luta dos Anglo-Saxões contra a tirania Normanda.

No século XVIII, quando a agitação por uma reforma política e social ganhava força, esta interpretação da história teve muitos seguidores entre aqueles que viam o autoritarismo monárquico como um anacronismo. Esta luta pela reforma política foi comparada à luta dos Godos pela liberdade. James Thomson, por exemplo, no seu poema *Liberty* (1735-36), glorificou os originais Godos:

“...untamed  
 To the refining subtleties of slaves,  
 They brought a happy government along;  
 Formed by that freedom which, with secret voice,  
 Impartial nature teaches all her sons.”

(Thomson iv 680-684)

Apesar da versão bastante simplificada da história, estas ideias encontraram um campo fértil, no cenário político do século XVIII e ajudaram a propagar o gótico. O crítico Victor Sage defende: “...the term “Gothick” itself is an ambiguous one, incorporating many shades and combinations of association. For the 18<sup>th</sup> century reader, it was an almost unpredictable intersection of religious belief, of aesthetic taste and political inclination.” (Sage 89)

A História enquanto narrativa, ao contrário da ciência, permite aos seus intérpretes percorrer épocas e lugares sem se preocuparem muito com a exactidão factual. Em meados do século XVIII, o termo *gothic* (ou *gothick* como frequentemente aparecia) tornou-se comum, tendo sido abraçado pelos proponentes à recuperação do estilo gótico do século XVIII, um cursor, entre outros, do romantismo. Por seu lado, a *Gothic revival architecture*, muito popular no século XIX, foi uma reacção à arquitectura clássica, à marca do Racionalismo. David Stevens refere que muitas das manifestações iniciais daquilo que viria a designar-se gótico, não se relacionavam com a literatura, mas com o mundo das artes, nomeadamente, a arquitectura. Estas formas de arte forneceram o contexto para a literatura, sendo, claro, mais visíveis e mais dispendiosas, concentrando-se, por isso, na aristocracia.

Da mesma forma que os revivalistas do estilo gótico rejeitaram o racionalismo do estilo neoclássico do Iluminismo, o termo *Gothic* apareceu ligado à procura de emoções fortes, à emoção pelo desconhecido e ao temor do sublime.

As ruínas góticas deram origem a várias emoções que representavam a decadência e o colapso das criações humanas. O termo veio a ser aplicado ao género literário, precisamente por este género tratar estas emoções extremas e temas sombrios, e também porque os cenários se centravam neste estilo de construção – castelos, mosteiros, ruínas. O fascínio por este tipo de arquitectura e pela arte a ela relacionada influencia a primeira vaga de romancistas góticos. A obra de Horace Walpole, *The Castle of Otranto* (1764), será considerada o primeiro romance gótico. O subtítulo, *A Gothic Novel*, explicita o período em que decorre a acção: época medieval. Este pequeno romance tinha como ingredientes um castelo assombrado, um vilão, mortes misteriosas, aparições sobrenaturais, um retrato ancestral que soltava sons, uma dama em perigo e “violent emotions of terror, anguish and love.” (*Oxford Companion to English Literature* 159)

Como acima referido, no final do século XVIII, a Inglaterra encontrava-se numa grande tensão a nível social. Numa atmosfera onde as contradições num tecido social em que os interesses individuais e os colectivos eram recíprocos e as condições políticas e económicas se tornavam favoráveis, surge o romance gótico “... a new and fearful genre for a new and fearful time.” (27-07-2006)

Existem tantas associações semânticas a nível do gótico que o conceito pode tornar-se algo indefinido e elusivo. Com efeito, alguns desses significados só tangencialmente se relacionam com o “original” gótico. No entanto, emergindo deste frequentemente enganador campo semântico, surge um significado de gótico como renovador de uma tradição que valorizava os sentimentos e a sensibilidade, o qual foi usurpado pelo domínio da razão como chave para todos os problemas humanos. A razão e a racionalidade surgem como características fundamentais do fenómeno histórico conhecido como Iluminismo, o qual, por seu turno, pode funcionar como reacção às superstições e a uma passiva aceitação da tradição. O século XVIII foi o ponto alto do Iluminismo, em particular, na Grã-Bretanha. Também o progresso

social, confiando cada vez mais numa organização política e social baseada na racionalidade e em várias invenções científicas e tecnológicas, facilitava a construção de fantasias irracionais. David Stevens, na sua obra *The Gothic Tradition*, refere o seguinte:

“Middle class readers, safely tucked into their stable and unthreatened social positions, could feel secure enough to cultivate imaginary fears and fantasies, in the same way that a child may do, reading horror stories and experiencing the delicious thrill while apparently immune from real danger.”  
(Stevens 10)

Na opinião de Leonard Wolf a violência é um tema recorrente na história da literatura, pelo que o tratamento estético do medo não começou com o género gótico que emergiu no século XVIII em Inglaterra. Como atesta o escritor:

“Gothic fiction, an early manifestation of the Romantic Movement, appeared in England after nearly 150 years of the Neoclassical Age, when decorum and right reason, formality balance, and the heroic couplet held sway, and when the Word “enthusiasm” had the force of an accusation.” (Wolf 74)

Ainda segundo Wolf, o que distingue a ficção gótica da maioria da literatura é o facto de agradar aos leitores, ao mesmo tempo que os assusta. Devido à sua atmosfera sombria, o romance gótico tornou-se o motivo “... under which every unspeakable human actor fantasy could be swept.” (*Idem* 76) Atrocidades de todos os géneros – incestos, assassinatos, tortura, violações – predominam na ficção gótica. Esta é utilizada, ainda, de uma forma abrangente, para referir a própria ficção de terror, e aqui surge um claro elemento histórico: muitos dos mais conhecidos escritores de ficção sobrenatural, como Blackwood e Lovecraft- colheram do gótico original as suas técnicas e sentido de arcaico, para além de muitos dos símbolos do sobrenatural que foram retirados desses escritores. Logo, os fantasmas

existem, a magia negra pratica-se, e Satanás, ou os seus seguidores, cruzam-se com os humanos. Para Wolf estas obras conseguiam a atenção dos leitores devido à aproximação aos contos de fadas e ao folclore das histórias de infância. Inclusive, os cenários e o enredo, de alguma forma, poderiam facilitar esta aproximação: na maioria dos casos uma jovem em perigo era salva de um destino terrível pelo providencial aparecimento de um rapaz bem parecido, vivendo, em seguida, felizes para sempre.

Punter defende que nem todos os escritores de contos de terror do século XX têm as suas raízes no gótico, mas, segundo ele, uma grande parte baseou-se em temas e estilos com mais de um século, devendo-se a Ann Radcliffe a criação do romance gótico na sua forma *canónica* ao introduzir a figura do vilão. Posteriormente, surgiram, ainda neste âmbito, obras de Stevenson e Oscar Wilde. O mais famoso dos vilões góticos apareceria, porém, em *Dracula* (1897), de Bram Stoker.

*Frankenstein*, de Mary Shelley (1818), marcou, no início do século, um afastamento do enredo original e habitual da ficção gótica. Embora mantenha a jovem que corre perigo e que se torna vítima do vilão, de uma criatura maligna, esta criatura, no final, acaba por representar o sofrimento da humanidade. Da mesma forma, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Stevenson, não pode participar, propriamente, desta discussão, pelo simples facto de que existia uma figura feminina em perigo.

Um outro elemento da ficção gótica, que é predominantemente britânico, são os cenários onde a acção decorre. A paisagem campestre da Grã-Bretanha subsiste no imaginário colectivo associada a uma floresta agradável e a extensos prados verdes; contudo, num plano mais elevado surge uma paisagem algo selvagem – “the moor”: “Little thrives in any moor’s windy, rainy climate, leaving a rolling expanse of infertile wetlands dominated by tenacious gorse and grasses.” (26-07-2006) O clima pouco hospitaleiro, bem como as paisagens assustadoras, constituíram um terreno fértil para escritores como Thomas Hardy, Emily Brontë, Agatha Christie ou Conan

Doyle, de tal forma que D. H. Lawrence lhe chamou “the real stuff of tragedy”.

Podemos, ainda, encontrar romances cujos elementos parecem ser universais, como a aparente presença de fantasmas, muitas vezes explicada através de meios não sobrenaturais, membros da aristocracia, castelos e um enredo amoroso que, geralmente, domina a acção.

Embora as origens da ficção gótica remontem ao século XVIII, o Gótico, nas suas mutações mais recentes, tornar-se-ia, inclusive, como acima referimos, uma das características de formas literárias modernistas, nomeadamente enquanto veículo de uma subjectividade moderna fragmentada. O Gótico, poder-se-á dizer, é uma forma híbrida, formada por segmentos de outras formas. Acima de tudo, o Gótico relacionar-se-á com os sentimentos: “... from its inception it has been concerned to depict and explore feelings in character, but also (perhaps mainly) to create feeling or affect in the reader.” (Cox xv)

Por volta de 1970, parecia haver consenso no que dizia respeito à forma estética dominante do romance do século XIX, o chamado “classic realist text”:

“... a conservative literay form conserved to reinscribe a commonsense view of things as they are, whose formal and ideological characteristics were adumbrated (and frequently castigated) by a host of critics bent on a radical critique of literature and its institutions.” (Pyckett 192)

No entanto, alguns textos, como os romances sensacionalistas e um grande número de narrativas fantásticas do *fin-de-siècle* não se confinavam aos parâmetros estabelecidos, passando a ser considerados à margem e tratados como aberrantes. Durante o período vitoriano, as formas do fantástico proliferaram “... into a range of fictional genres and sub-genres, many of which originated in the various strands of late eighteenth-century gothic romance.” (*Idem* 192) Na verdade e, como atesta Pyckett, o Gótico poderia ser

descrito como a forma paradigmática do fantástico na ficção vitoriana. Nas suas várias formas, a sua presença significativa manteve-se no romance do século XIX. “Gothic traces” estavam embebidos em diversos géneros de ficções populares:

“ ... in crime novels in the 1830s and 1840s; in the ghost story from the 1840s to the end of the period; in the sensation novel which dominated the bestseller lists and critical columns in the early 1860s; in the rise of the modern detective story (...); in a range of fin-de-siècle degenerationist fantasies and imperial romances, and in what H. G. Wells called the scientific romance.”  
(*Ibidem* 193)

A forma como a literatura fantástica estava enraizada na ficção vitoriana pode ser vista no sucesso de romancistas como Charles Dickens, Wilkie Collins ou Elizabeth Gaskell que escreveram histórias de fantasmas e contos de terror e de sobrenatural. Inclusive, George Eliot, autora de uma estética realista, produziu um conto sobrenatural “The Lifted Veil” (1859). Ainda que os fantasmas desaparecessem dos textos, não significava que a sua presença estivesse esquecida. Com efeito, quase todos os escritores góticos usaram o medo do sobrenatural com algum propósito. A mais antiga e forte emoção do ser humano é o medo e o maior medo é o desconhecido.

Para muitos críticos a existência do fantástico na ficção vitoriana é uma forma de inconsciência pessoal e política, o retorno do que está reprimido em que “... subconscious psychic energy bursts out from the restraints of the conscious ego” (*Idem* 194), ou, ainda, o erguer de grupos sociais invisíveis e subjugados que se revoltam contra as instituições sociais ou contra as forças que tentam negá-los. A literatura fantástica é “all that is not said, all that is unsayable, through realistic forms”. (*Ibidem* 194)

Uma das características do Gótico é o hábito pela distorção “... as if looking through a badly made window.” (Punter 200). Esta poderia ser, afinal, o reflexo da distância entre as várias classes e grupos sociais. Principalmente,

Dickens e Collins, em certa medida, contribuíram para a democratização do romance gótico, embora de diferentes formas:

“...in the later years of the nineteenth century, in some of the Works of Stevenson and Wilde and, of course, Sotker, there is a conscious interest in decadence which makes their relation to a mass audience oblique.” (*Idem* 200)

Segundo Pykett, a literatura fantástica confronta tabus; está associada a excessos, ao irracional, ao não-racional ou sobrenatural e à desordem. O espectro da revolução social manifesta-se no sobrenatural e a perda de identidade social britânica é transferida para a busca da identidade do herói gótico. Este tipo de literatura confronta modelos de realidade opostos e, nas suas várias subtilezas, problematiza ou interroga a percepção, a linguagem, o tempo, o espaço e quebra a narrativa linear. Se temos dificuldade em delimitar as fronteiras entre o fantástico e o realismo:

“ ... [it] is because the fantastic is itself a liminal and transgressive mode, concerned with and moving between borderlands and boundaries: the boundaries of the conscious and the unconscious; the rational and the irracional; the ‘civilized’ and the ‘primitive’; the religious and secular; the material and the numinous; the natural and supernatural; the self and the not-self.” (*Idem* 195)

Se o final do século XVIII era considerado a época da razão, então, a rejeição da magia e do sobrenatural – considerados a origem do culto do terror gótico – seria algo de natural. A ciência, ou filosofia natural, funcionava como modelo preferido do progresso iluminista. A ciência, o seu método racional e facilmente verificável, representaria, deste modo, a mais alta expressão da modernidade. A ciência iluminista deveria revelar, progressivamente, as leis essenciais da natureza, oferecendo explicações cada vez mais fiáveis sobre a natureza. Ora, Marilyn Gaul considera o Gótico “... a

sudden dislocation, challenge to, or loss of faith in the theological interpretation of nature before there was a scientific one to replace it.” (Gaul 5). Existe, assim, a noção de que este estilo emana de um período de transição espiritual e de mudanças dramáticas na forma de encarar a religião.

O Iluminismo científico reflectiu uma profunda transformação cultural através da crença no poder humano para resolver os problemas existenciais e na rejeição da religião. Apesar destas teorias anti-góticas – substituindo a superstição pelo conhecimento – os escritores do género encontraram uma oportunidade na ciência. Não obstante a coerência da visão materialista do mundo, os leitores encontravam nas obras góticas uma alternativa à sua vida organizada, e alguns escritores reconheciam no sobrenatural o potencial criativo para manter o interesse emocional dos seus leitores e explorá-los de uma forma que brincava com a credulidade tanto como com o cepticismo.

Segundo Cannon Schmitt, o gótico do *fin-de-siècle* demonstra um sentimento de alternância da subjectividade “... destabilizes a coherent sense of self. It threatens to undermine a containment of meaning and allows for diversity and fragmentation.” (Wolfreys xviii) Abrem-se, então, novas possibilidades de discursos e promessas de heterogeneidade. A forma provocadora como altera noções rígidas como género, classe ou nação, instalando a instabilidade, tornam o gótico de *fin-de-siècle* algo de único. Como atesta Schmitt, o género é subversivo: “The sexuality, chaos, confusion, and terror the novels feature are read as the emergence of what has been forbidden.” (Schmitt 9)

### **2.3. As histórias de detectives, as *short-stories* e Sherlock Holmes**

Durante cerca de duas décadas, personagens como C. Auguste Dupin e Sherlock Holmes prenderam a atenção dos leitores devido ao seu intelecto sem paralelo e à sua capacidade para resolver crimes. Como referimos, o

subgênero do romance de crime surgiu durante o século XIX, numa época de grande desenvolvimento intelectual. Devido às influências do Iluminismo e da Revolução Industrial, os avanços na ciência, na tecnologia e no pensamento racional começaram a ecoar na literatura contemporânea. Escritores como Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle incorporaram estas influências nos seus trabalhos de ficção, permitindo a credibilidade da ciência nas práticas de detecção e investigação criminal. Estava assim estabelecido o modelo do cientista-detective.

Poe, com a já mencionada *short-story* “The Murders in the Rue Morgue” (1841), apresentava ao mundo o brilhante mas introvertido Dupin, e Conan Dyle com *A Study in Scarlet* (1887), inaugurava as aventuras do famoso Sherlock Holmes. Cada detective apresenta características notáveis a nível da observação, análise e dedução lógica, e cada um decidiu aplicar essas suas qualidades na luta contra o crime. Estas duas personagens foram, deste modo, pioneiras na abertura do caminho para a convergência da ciência, da criminologia e da literatura: “The face of science in English popular literature of the nineteenth century was na inevitable one. The craft of Daedulus seemed inherently united with the folly of Icarus.” (Van Dover 240)

As obras de Poe e Conan Doyle podem, assim, ser consideradas no âmbito de uma inovação intelectual decorrente do Iluminismo e da Revolução Industrial que, inevitavelmente, começou a encontrar expressão na literatura vitoriana do século XIX. Escritores Iluministas como Voltaire e Rousseau popularizaram a aplicação da razão e do pensamento racional, enquanto a Revolução Industrial permitia avanços em todos os aspectos do conhecimento científico, da tecnologia à medicina ou à química.

No início, a reacção literária a esta onda de desenvolvimento científico e intelectual foi de cepticismo, ou mesmo, de rejeição. Quando Charles Darwin publica a sua obra *The Origin of Species* (1859), pondo em causa a crença na origem bíblica da criação do Homem e sugerindo que os mistérios do mundo físico podiam ser explicados pela ciência, o mundo ocidental

começou a conhecer uma profunda e irreversível transformação. Estas suas teorias, assim como as de outros cientistas, consideradas revolucionárias, foram atacadas por muitos como uma afronta aos enraizados dogmas do Cristianismo: "... devotion to an empirical method meant abandonment of traditional pieties." (*Idem* 37) Esta aversão baseava-se, em parte, no medo das consequências da ciência na simples noção de humanidade. Aos olhos dos religiosos, os avanços na ciência e na medicina eram encarados como uma tentativa de desafiar a autoridade de Deus, e só poderiam ter consequências desastrosas.

Escritores como Mary Shelley e Robert L. Stevenson aproveitaram estes medos e incertezas e deram-lhes expressão em trabalhos como *Frankenstein* (1818) e *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). Estas obras foram extremamente populares, em parte, porque "...they reflected an understandable suspicion of a way of thinking that had, within the century, first refuted the biblical time scale and then contradicted Genesis's account of the origin of species." (Van Dover 37) A criação de monstros tornou-se uma manifestação literária dos perigos inerentes à procura dos conhecimentos proibidos. Cada cientista responsável por estas monstruosidades era caracterizado como "... an anti-humanist heretic, obsessive, unstable and misguided." (*Idem* 37)

Estes sentimentos não eram, obviamente, universais e o incremento do pensamento científico no século XIX ganhava força e aceitação. Os medos dos meados do século transformaram-se em "... utilitarian confidence in the powers of man...." (*Ibidem* 37-8) à medida que os avanços tecnológicos e da medicina começavam a ter perceptíveis impactos positivos na vida diária. A representação do cientista louco da literatura popular foi, gradualmente, substituída pela do cientista herói e protagonista, que reflecte a tendência para uma sociedade mais cerebral:

"In the modern world, when the days of hand-to-hand combat, of monsters and dragons have passed (...) the problems

confronting human beings are increasingly those of knowledge and cognition, the appropriate hero would seem to be the analyst, the detective, the individual who is able to penetrate deceptive appearances and to cut through reams of contradictory evidence and conflicting testimony to arrive at the truth.” (Nygaard 226)

Contudo, enquanto uma nova concepção do cientista ficcional tomava forma, a literatura deste período mostrava-se relutante em aceitar a importância da ciência: “Victorian novelists generally failed to celebrate the accomplishments of the scientists and few – George Eliot being the outstanding exception – even attempted to understand and to portray their methods and their motives.” (Van Dover 38)

Devemos, deste modo, recordar que, durante anos, Sherlock Holmes surge como modelo, por excelência, de herói cientista ficcional. No entanto, já em 1820, Washington Irving, em *The Legend of Sleepy Hollow* relata a história de um detective, Ichabod Crane, cuja crença na razão e nos métodos científicos, não lhe permitem aceitar a existência de um cavaleiro sem cabeça, que volta do inferno para assombrar a pequena aldeia de Sleepy Hollow.

Com as suas aplicações práticas da observação e dedução à causa da investigação Sherlock Holmes fornece a contrapartida perfeita para a aversão à ciência que envolvia o início da época vitoriana e, provava que “... science is not the begetter of monsters or of fantastic heresies; it is a normal instrument routinely applied in the moral crises of everyday life.” (*Idem* 38-9) De facto, a moralidade parecia ter grande importância na motivação de Holmes – enquanto o herói de Poe se entusiasmava pela procura da verdade pura e abstracta, Holmes é conduzido pelo desejo de revelar o que está errado e fazer o que está certo. Na realidade, Holmes proclamava uma nova dimensão moral da abordagem da ciência.

Pouco se sabe sobre as origens de Sherlock Holmes, considerado o mais famoso detective de Inglaterra. Embora o Doutor Watson, o seu eterno biógrafo, tivesse registado mais de sessenta das suas famosas aventuras,

Holmes continua um verdadeiro desconhecido. Apesar de várias tentativas para precisar o ano e o dia do seu nascimento, não se consegue adiantar mais do que as datas entre 1852 e 1854. Os biógrafos foram deixados com uma série de episódios incompletos que, ajudados por vários estudiosos, tentaram adivinhar ou debateram teorias concebidas por outros: "... all this makes the task of the biographer that much more challenging. The life of Sherlock Holmes becomes as much an 'abstruse cryptogram' and an 'intricate analysis' as we could hope for." (Jones 1) Vários historiadores, como Kelvin Jones, tentaram, através das obras de Conan Doyle, construir o seu passado genealógico, conseguindo, de alguma forma, dar-lhe um estatuto quase real. De tal forma que, como acima referimos, Conan Doyle passou a ser confundido com Sherlock Holmes.

Embora Conan Doyle tenha escrito sobre Holmes durante um período de cerca de quarenta anos, percorrendo três épocas distintas da História britânica (*Victorian, Edwardian e Georgian*), as histórias de Holmes decorrem sempre na época vitoriana. O próprio Holmes representa os valores desta época sendo considerado por muitos como "the perfect hero for his age" (Ho 20-06-06).

Considerado um homem que acreditava na razão acima de tudo, Holmes era a personagem ideal para esta época, em que a ciência punha em causa crenças antigas e o *status quo* era ameaçado por mudanças sociais e económicas. Através desta personagem popularizou, de forma brilhante, a confiança nas leis científicas que permitiam, a um observador treinado, deduzir causas e efeitos.

As relações filosóficas entre a ficção e a ciência estavam directamente relacionadas com as conexões formais ou epistemológicas entre as duas. Em ambos os casos, romancistas e cientistas estavam preocupados com a correspondência da ordem natural na sociedade humana. Um sem número de ideias científicas manteve os escritores afastados "... from naive assumptions

about representation.” (Kucich 218), enquanto fornecia princípios morais ou epistemológicos nos seus trabalhos.

No sentido de dar ênfase ao processo da descoberta na narrativa, ou à produção de sistemas tipológicos, os romancistas, envolviam-se, por vezes, em verdadeiras “cruzadas” na busca de leis naturais, sociológicas ou psicológicas em oposição a factos empíricos. Para escritores como Collins ou Doyle, a metáfora de controlo metodológico era a detenção.

O realismo vitoriano foi, como argumenta Kucich “... the first literary aesthetic to be comprehensively shaped by the methods, the procedures, and the analytical goals of science, and to make a sophisticated awareness of scientific epistemology the basis for formal ordering.” (*Idem* 219)

Na verdade, quando Holmes e Watson surgem pela primeira vez em *A Study in Scarlet* (1887), Holmes está ocupado no seu laboratório onde acabou de descobrir “an infallible test for blood stains.” (Doyle, *A Study in Scarlet* 17) Não será coincidência que no mesmo ano em que *The Hound of the Baskervilles* apareceu pela primeira vez na revista *The Strand*, a Scotland Yard tenha adoptado a impressão digital nos seus métodos de investigação. O racionalismo científico emergia e Sherlock Holmes era o seu pioneiro.

Uma figura misteriosa, vestindo um sobretudo preto, chega à cena de um crime. Nos seus bolsos duas peças fundamentais: uma fita métrica e uma lupa. A sua outra única ferramenta é o seu próprio cérebro. Caminhando à volta do quarto, o estranho procura, silenciosamente, pistas invisíveis entre pó e sujidade: “... trotted noiselessly about the room, sometimes stopping, occasionally kneeling, and once lying flat upon his face, with nothing but a tape measure and a large round magnifying glass in hand.” (*Idem* 32) A visão, o olfacto, o tacto, todos os seus sentidos, são chamados, nada negligenciando. Todas as suas faculdades são devotadas à observação e à assimilação. A forma confiante como conduz as suas investigações sugere um intelecto intenso, quase obsessivo.

As provas são por ele reunidas e sistematicamente analisadas sendo a sua técnica infalível. O resultado é inevitável. Na hora certa, o caso é resolvido. O crime impossível é solucionado. O misterioso estranho revela a solução com um sorriso triunfante, abandonando, rapidamente, a cena, e conseguindo que a própria polícia não entenda a sua forma de trabalhar. Esta poderia ser a descrição de qualquer cena das histórias de Sherlock Holmes.

Como acima referimos, esta personagem parece derivar de várias pessoas com quem Conan Doyle, de uma forma ou de outra, se cruzou. No entanto, o famoso detective, em muitos aspectos, evoca o seu predecessor Dupin. À semelhança do herói de Poe, Holmes utiliza o poder do método científico nos seus esforços contra o crime. Contudo, ao contrário de Dupin – que era descrito como tendo uma mente científica – o detective de Conan Doyle parece possuir um maior conhecimento científico puro, embora muito dele seja obtido como um amador. Como Stanford (interveniente das histórias de Sherlock Holmes) afirma a Watson: “His studies are very desultory and eccentric, but he has amassed a lot of out-of-the-way knowledge which would astonish his professors.” (*Ibidem* 7)

A esta base de conhecimento, Holmes junta um genuíno amor pela ciência “... a passion for definite and exact knowledge.” (*Ibidem* 8) Alguns críticos acrescentam: “[Conan Doyle] ... deliberately introduced his hero in an explicitly scientific setting (...) in the laboratory of St. Bartholomew’s Hospital... [surrounded by] ... retorts, test-tubs, and little Bunsen lamps.” (Van Dover 40-1) Na verdade, a primeira impressão de Holmes no leitor é a de um químico estático que fez uma grande descoberta – o entusiasmo com que expõe a sua descoberta, que descreve como “... the most practical medico-legal discovery for years” (*Idem* 8), é quer humorística quer contagiante. Mesmo num momento de triunfo pessoal, o seu pensamento dirige-se para a sua tarefa principal – a detecção do crime: “Had this test been invented, there are hundreds of men now walking the earth who would long ago have paid the penalty of their crimes.” (*Idem* 9-10).

Os seus conhecimentos no campo forense são significativos e têm validade mesmo fora do campo literário: “Indeed, modern forensic scientists often admit Holmes’s influence upon their profession.” (Van Dover 42). Muitos críticos apontam as capacidades desta personagem no campo da química como o elemento mais proeminente do discurso científico na história:

“It is the clearest witness to his proficiency in a hard science, and Conan Doyle carefully cultivates a sense of Holmes’s mastery here. Repeated references to the laboratory bench which Holmes maintains at 221B Baker Street serve this end.” (*Idem* 41)

Com tais alusões à ciência do mundo não ficcional, a natureza científica do trabalho de Holmes tem grande credibilidade. As conclusões parecem, igualmente, válidas, quando as suas declarações se afiguram tão lógicas:

“When a fact appears to be opposed to a long train of deductions, it invariably proves to be capable of bearing some other interpretation.” (Doyle, *A Study in Scarlet*, 62)

“... by the method of exclusion, I had arrived at the result, for no other hypothesis would meet the facts.” (*Idem* 124)

“... it is a mistake to confound strangeness with mystery. The most common place crime is often the most mysterious, because it presents no new or special features from which deductions may be drawn...” (*Ibidem* 63)

Para chegar a estas conclusões, Holmes combina observação e dedução. Num artigo de revista intitulado “The Book of Life”, Holmes explica, em detalhe, como uma pessoa observadora pode descodificar, através de um exame sistemático e cuidadoso, tudo com que se depara. A personagem chama a este método de investigação “Science of Deduction” e na sua explicação invoca a noção familiar de “chain of causality”, composta de ligações individuais e interligadas: “So all life is a chain, the nature of which is known whenever we are shown a single link of it.” (*Idem* 18-9)

Nas suas observações, dependia exclusivamente das faculdades da sua mente, mas a simplicidade do seu método era enganadora, pois “Sherlock Holmes’s smallest actions were all directed towards some definite and practical end.” (*Idem* 38) Nenhum detalhe escapava aos seus olhos e cada detalhe constitui uma importante prova.

Contudo, Sherlock Holmes deve grande parte da sua popularidade às suas imperfeições e particularidades pessoais, bem como ao seu memorável carácter excêntrico: “He has a cranky side which reveals itself whenever the discussion turns towards his inferior colleagues in the detective business.” (Van Dover 50), tal como Gregson e Lestrade. Referindo-se a estes, Holmes diz: “Gregson is the smartest of the Scotland Yarders (...) he and Lestrade are the pick of a bad lot.” (Doyle, *A Study in Scarlet*, 24) O seu desdém pelas falhas destes detectives pode ser interpretado como um sinal de arrogância, mas, neste caso, a confiança em si próprio é, certamente, justificada. As suas capacidades não têm paralelo e ele lamenta a falta de grandes desafios para o seu intelecto:

“No man lives or has lived who has brought the same amount of study and of natural talent to the detection of crime which I have done. And what is the result? There is no crime to detect or, at most, some bungling villainy with a motive so transparent that even a Scotland Yard official can see through it.” (*Idem* 22)

Alguns críticos defendem que Conan Doyle conseguiu inserir em Holmes a crítica de Dupin no que diz respeito à incompetência. Quando Watson de uma forma aparentemente inocente afirma, “You remind me of Edgar Allan Poe’s Dupin (...) I had no idea that such individuals did exist outside of stories.” (Doyle 21) Holmes refuta a comparação:

“... in my opinion, Dupin was a very inferior fellow. That trick of his of breaking in on his friends’ thoughts with an apropos remark after a quarter of an hour’s silence is really very showy and superficial. He had some analytical genius, no doubt; but he

was by no means such a phenomenon as Poe appeared to imagine.” (*Idem* 21)

No entanto, devemos ter em atenção que esta crítica não se refere à técnica utilizada por Dupin – Holmes refere-se meramente à aplicação superficial da indução para impressionar Watson. Na verdade, esta passagem parece ser feita em tom irónico. Enquanto que os métodos dos dois detectives são distintos – Dupin usa a indução e a intuição criativa, e Holmes utiliza a observação empírica e a dedução – Conan Doyle respeita a criação de Poe, bem como a posição do seu herói na literatura. Doyle, inclusive, considera Poe como “the supreme original short story writer of all times...”, e Dupin como o grande originador de Holmes: “After all, mental acuteness is the one quality which can be ascribed to the ideal detective, and when that has once been admirably done, succeeding writers must necessarily be content for all times to follow in the same main track.” (Doyle, *Through the Magic Door*, 117-8)

Doyle parecia gostar da ideia “...of a well-ordered ‘brain-attic’ workshop with reference library in the background.” (Hodgson 31) Holmes recorre constantemente às suas enciclopédias, bem como ao seu livro de casos, onde encontra referências e material para as suas investigações. Um desses exemplos é “The Sussex Vampire”, onde procura a entrada referente a *Vampires*.

O seu carácter excêntrico apresenta outras características únicas. Embora não seja uma criatura nocturna como Dupin, tem momentos de isolamento e reflexão. O seu laboratório é um refúgio, o local onde pode explorar as possibilidades ilimitadas das suas experiências científicas. No entanto, não é uma personagem com um espírito excessivamente científico. Possui, aliás, dois hábitos normalmente não relacionados com um cientista - a sua dependência da cocaína e o seu amor pelo violino:

“Within the walls of his famous suite at 221B Baker Street, he balances his laboratory bench with bohemian furnishings, his precise methodology with negligent habits (...) Holmes’s bohemian habits concretize him as na individual – he is not simply a type of scientist – and they argue that even na extreme advocate of the empirical scientific method need not be consumed by the pursuit of his profession.” (Van Dover 48)

Estes dois hábitos pouco relacionados com a concepção comum de um cientista, tornam Holmes uma personagem mais verosímil e humana até. Aliás, nas cerca de sessenta histórias, esta personagem evolui, tornando-se cada vez mais humana, contribuindo para o facto o seu envolvimento com uma personagem feminina – Irene Adler. Por outro lado, a sua dependência da cocaína poderá ainda funcionar como metonímia do lado negro vitoriano.

Vários críticos têm posto em causa a validade absoluta da ciência que surge nas histórias de Sherlock Holmes. Alguns consideram que as referências às suas capacidades científicas – a sua habilidade para seguir pegadas, a capacidade de distinguir provas – aparecem sem uma verdadeira discussão sobre a sua implementação: “These scientific achievements exist more as assertions than as practices. Conan Doyle does not devote pages of technical dissertation to the original and verifiable methods of his scientific detective. (*Idem* 42) Muitas das suas conclusões são só pseudo-científicas – como quando deduz o grau de inteligência pelo tamanho do chapéu – apesar de no século XIX, a Frenologia (estudo da estrutura do crânio de modo a determinar o carácter da pessoa e a sua capacidade mental) ter sido bastante popular. Em *The Hound of the Baskervilles*, o Dr. James Mortimer, refere-se ao tamanho do cérebro de Homes, demonstrando a sua admiração: “I had hardly expected so dolichocephalic a skull or such well-marked supraorbital development. Would you have any objection to my running my finger along your parietal fissure?” (Doyle 5) No entanto, estes mesmos críticos defendem que as referências à ciência são suficientes para o propósito com que foram escritas estas histórias que, basicamente, pretendiam entreter os leitores.

As histórias de detectives centram-se na resolução de crimes, embora a ciência, enquanto instrumento dos detectives como Holmes, não necessite de ser o fulcro da história. À parte a especificidade das suas realizações científicas, Holmes conseguiu, com sucesso, derrubar as barreiras impostas por Victor Frankenstein e Henry Jekyll surgindo como “...the anti-type of the anti-heroic type of the scientist in nineteenth century literature.” (*Ibidem* 49)

Erik Routley argumenta que o seu sucesso se deve, essencialmente, ao espaço em que se move – o qual difere dos romances e contos tradicionais da época, cujas paisagens exóticas estavam demasiado distantes da realidade: “It is not in spatial travel that romance is really situated.” (Routley 45) Estes cenários familiares são, segundo Franklin Coffman, uma das fontes do seu sucesso perante os leitores.

Montague Rhodes James, autor de *A Thin Ghost and Others* (1919) entre outros contos de fantasmas e de sobrenatural, considerou esta contemporaneidade e proximidade geográfica, elementos essenciais como cenários de histórias de sobrenatural. James defende que os leitores não ficariam tão assustados se as histórias se passassem num local distante geográfica e temporalmente. Ter todos os elementos aterrorizantes perto de nós, no tempo e no espaço, produzia um efeito fortíssimo.

Sherlock Holmes surge, ainda, como o retrato de um artista, agora na pele de um detective: as drogas, os seus segredos e solidão, os seus ataques de depressão são, com efeito, reconhecidos traços românticos - Holmes representa, em certa medida, a figura dos poetas do século XIX.

Routley sugere que outra característica das histórias de Holmes é conseguir suprir a necessidade de aventura que os vitorianos sentiam “...within a circle of security.” (*Idem* 36) Estas histórias apelavam aos leitores da classe-média e burguesia. Sendo Holmes um membro deste grupo, mais facilmente conseguiu aceitação: “Sherlock Holmes (...) appeared as the great protector of burgeois society, and he was made more attractive by the fact his personal life in some respects outraged burgeois standards.” (Symons 24)

Certamente, um dos grandes apelos do *cânone* Holmes, para os leitores vitorianos, era a sua utilização da tecnologia e ciência, encarada, por muitos, como o caminho para o desenvolvimento da sociedade. Doyle referiu nas suas memórias que as obras de ficção o desapontavam porque os detectives dependiam muito da sorte para solucionar os crimes “...so the overtechniques of science, the careful collection and rational analysis of information, were realised in Sherlock Holmes.” (Knight 175-6)

Como atesta Brooks, as histórias de detectives constituem o exemplo mais puro do outro extremo da narrativa que é o de fazer perguntas que exigem uma resposta. A este extremo, Roland Barthes, chama hermenêutica. O trabalho do detective passa a ser o de seguir e repetir os passos do seu predecessor, o criminoso.

Quanto a este aspecto, Gian Paolo Caprettini<sup>9</sup> refere que os poderes de Holmes, no que respeita à dedução, são imprecisos. O método por ele utilizado não é dedutivo, nem indutivo, mas *abductive*, uma formulação de hipótese. Como um bom cientista, Holmes faz conjecturas e lança hipóteses. As hipóteses precisam de ser experimentadas, necessitando ser modificadas ou postas de parte. Em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco (1980), o protagonista, um frade franciscano, Guilherme (William) de Baskerville, tenta desvendar um crime utilizando os métodos de Sherlock Holmes. O próprio nome Baskerville, insinua esta relação.

Não esqueçamos que a disciplina de Ciências não era ensinada nas universidades inglesas, sendo transmitida através de um processo de “...emulation and repetition ...” (Ellis 122) sendo essencialmente autodidáctica: aprendia-se pela experiência e os resultados eram considerados lei. As experiências não se realizavam em ambientes académicos e os resultados obtidos eram veiculados não só nas revistas e jornais especializados, mas em todo o tipo de publicações. As descobertas científicas eram consideradas uma cultura popular e qualquer pessoa podia ser considerada um perito, desde que demonstrasse a sua “invenção”. Era fácil

para o leitor comum sentir-se próximo de Holmes, fazendo com que o fascínio pela personagem aumentasse, ao mesmo tempo que o leitor tentava acompanhar, ou até ultrapassar, o raciocínio do detective.

Caprettini compara Holmes a uma enciclopédia por duas razões: raramente erra nas suas hipóteses e revela uma variedade impressionante de conhecimentos. Quando não possui o conhecimento, sabe onde encontrá-lo. Assim, a memória funciona como um mecanismo que produz provas circunstanciais. Na desconstrução das narrativas de detectives e nas de Doyle, em especial, podemos verificar que é necessário reconstruir a história do crime, "... which will offer just those features necessary to the thematic coherence we call a solution, while claiming, of course, that the solution has been made necessary by the crime." (Brooks 323)

Julian Symons refere que, como a reverência pela ciência era muito forte nesta época, qualquer detective que utilizasse métodos científicos para a resolução de um crime, teria uma audiência a aguardá-lo. Peter Nordon vai ainda mais longe, acrescentando que o mundo ao qual a personagem Sherlock Holmes pertencia, esperava dele o que o mundo real desejava num cientista: maior clareza e mais justiça.

Provavelmente, a mais importante característica das suas histórias, sendo também a principal deste género de ficção, era o triunfo da ordem sobre o caos e a noção generalizada de que tudo faz sentido no final: "The detective story is not a lover of violence but a lover of order." (Coffman in Winks, 176) Defendendo esta posição, Margery Allingham referiu que este género de ficção surgia como um sinal do instinto popular pela ordem, num período de súbitas e caóticas mudanças a todos os níveis.

Coffman sugere que as histórias de detectives são uma narrativa sobre a narrativa em si. O escritor desenvolve uma charada que tem de ser resolvida e o leitor torna-se o detective, participando da descoberta e juntando pistas para resolver o mistério.

John Cawelti discute a importância das fórmulas na cultura e na arte literária, considerando que Doyle descobriu essa fórmula e a pôs em prática nas histórias de Holmes: "... formulas become collective cultural products because they successfully articulate a pattern of fantasy that is at least acceptable to if not preferred by the cultural groups who enjoy them." (Cawelti 34)

O sucesso da criação de Doyle foi tal que, como acima referimos, Holmes, uma personagem ficcional, atingiu o estatuto de quase ser humano, tal a verosimilhança que o autor conseguiu: "To become a best-seller like that a writer of crime stories has to embody in the detective a set of values which the audience finds convincing, forces which they can believe will work to contain disorders of crime." (Knight 175) Para os vitorianos Holmes era: "[a] knight errant of a reborn sense of chivalry, order, morality, law, and government." (Coffman, 11-02-2005)

Afinal, Doyle transfere símbolos e significados da Inglaterra vitoriana, através de uma série de contos que têm o poder do mito sobre nós – Holmes torna-se o super herói da época. Passa a ser visto como uma unidade nuclear, uma fórmula utilizada em quase todas as histórias, cada uma funcionando como uma micro narrativa, que se encaixa num cenário universal. Por outro lado, Holmes é sobre-humano nos seus poderes de observação e percepção, demonstrando que, o aparentemente insolúvel, pode ser resolvido através da razão.

Martin Priestman, na sua obra *Detective Fiction and Literature* (1990), examina as implicações a nível social, estrutural e psicológica deste subgénero como um contexto para reconsiderar a sua relação com "a serious literature". Segundo Priestman, a grande diferença entre Doyle e Gaboriau ou Poe, é a utilização da série para o seu trabalho.

A serialização é, por definição, indeterminada ao longo da *axis* que liga as diferentes narrativas ou *short-stories*. Devemos, todavia, ter em conta a *axis* em que cada narrativa, separadamente, é determinada e tem um fim. A

estrutura da série como um todo onde um indeterminado *axis*, repetidamente, atravessa uma unidade, é também vital na estrutura, tal como é o tema de cada história, individualmente.

A indeterminação da série pode incluir o anonimato, a generalidade e a reprodutividade. No entanto, as histórias mais memoráveis e características são-no, precisamente, pela forma como conjugam o anonimato com o indivíduo, a generalidade com o pormenor e a reprodutividade com a singularidade (*uniqueness*). Nas narrativas de Holmes, a estrutura do final, em que as personagens independentes, o criminoso e o detective, se confrontam, representa a luta pela singularidade do final. Ao ser preso, o criminoso perde o estatuto de personagem singular, passando a pertencer a um grupo com as mesmas características e deixando o anonimato.

Como sugere Ivor Brown<sup>10</sup>, a popularidade das histórias de Sherlock Holmes deve-se, em parte, à perspicácia de Doyle em verificar que os leitores gostavam de acompanhar uma mesma personagem numa série de *short-stories*. Brown refere ainda que Conan Doyle conseguia comprimir um romance inteiro numa *short-story*, sem as descrições, por vezes, inúteis que caracterizavam os romances de crime e mistério da época vitoriana.

Normalmente consideradas uma invenção do século XIX, as *short-stories* têm sido descritas como uma narrativa em prosa, destinadas a fornecer uma resposta emocional única. Assim, os críticos estabeleceram distinções formais entre a *short-story* eo seu predecessor genérico, o conto – uma curta narrativa, muitas vezes de origem oral. O sucesso da *short-story* coincidiu com a rápida proliferação dos periódicos nas nações industrializadas.

Inovações neste género surgiram na escrita de escritores como Walter Scott ou Allan Poe. Este último desenhou as principais características do género, defendendo que as *short-stories* deveriam ser lidas “in one sitting” e o seu efeito “similar to that of Lyric poetry” (*the Victorian Web* 23-01-07) devia ser singular e total, e provocar uma reacção emocional ao leitor.

Em Inglaterra, os autores destas *short-stories* eram conhecidos romancistas como Charles Dickens ou George Elliot, o que facilitava a expansão desta forma de escrita. A criação de romances condensados destinada a produzir uma resposta emocional imediata, era cada vez mais usual. É durante este período que começam a surgir, nas revistas literárias britânicas, os contos de terror difundidos por escritores como Edward-Lytton e Sheridan Le Fanu. A atenção dos leitores é captada e a *short-story* atinge o seu auge com as publicações realistas de Kipling e de Robert Louis Stevenson, as quais decorriam em locais exóticos. Doyle, produto de todas estas tradições, consegue reunir, de forma soberbe, todas estas características nas *short-stories* de Sherlock Holmes. Lellenberg descreve, desta forma, a criação de Doyle:

“...Conan Doyle did not merely add one more memorable but insignificant character to English fiction’s repertoire. He created a moral hero vividly real in his given time and place, but able to transcend that time and place as well, in whose reality countless numbers of people have actually believed, many others have wanted to believe, and still others consciously will themselves to believe – an unequalled triumph of literary art over the normal limitations of its power to attract and sway and persuade.”  
(Lellenberg 204)

Sherlock Holmes, já com estatuto de quase mito, ultrapassa as barreiras da forma a conseguir captar o seu público através dos romances, como são exemplo as obras *A Study in Scarlet* e *The Hound of the Baskervilles*. Contudo, não podemos esquecer que o detective ficou conhecido, inicialmente, através da serialização, e que, provavelmente, de outra forma, não teria atingido a mesma popularidade.

Após uma análise cuidada da evolução da sociedade vitoriana podemos descortinar a necessidade de uma personagem com as características de Sherlock Holmes. Com o aumento da literacia e a necessidade de respostas para uma sociedade em vias de colapso, Doyle fornecia aos seus leitores o escape ideal ao quotidiano. Revelando os perigos dessa mesma sociedade,

conseguiu criar uma super personagem com características humanas mas com poderes sobre-humanos.

Como referimos, a ciência representava a mais forte expressão de modernidade, oferecendo explicações racionais para todos os factos naturais.

A crença no poder do Homem para resolver os problemas existenciais e a rejeição das ideias religiosas revelaram uma profunda transformação cultural. Em *The Dialectic of Enlightenment* (1944), Horkheimer e Adorno consideraram esta época uma libertação dos medos do Homem. Embora a ciência pudesse parecer anti-gótica, muitos escritores góticos encontraram nela uma oportunidade criativa. Apesar da coerência do mundo racional materialista, nas narrativas góticas oferecia-se ao leitor a possibilidade de acreditar ou não: “This enchantment occurs within the happy confines of fiction, where anything may happen, without mattering if it does.” (Ellis 122) Alguns escritores góticos encontraram no sobrenatural um potencial criativo que entusiasmava os leitores, ao mesmo tempo que explorava a sua credulidade ou cepticismo.

Doyle, envolvido nesta teia de transformações culturais e literárias, conseguiu utilizar Sherlock Holmes, colocando-o em cenários góticos, oferecendo aos seus leitores novas perspectivas de leitura..

## Notas

---

<sup>8</sup> Michael Wheeler, *English Fiction of the Victorian Period 1830-1890*, Longman Literature in English Series

<sup>9</sup> Cf. Gian Paolo Caprettini. "Sherlock Holmes: Ethics, Logic and the Mask, in *Sherlock Holmes, The Major Stories with Contemporary Critical Essays*".

<sup>10</sup> Escreveu sobre Shakespeare e Dickens e fez um artigo ocasional sobre Sherlock Holmes

### 3. O Vampirismo e o sobrenatural nas histórias de Sherlock Holmes: análise das obras *The Hound of the Baskervilles* (1901) e “The Adventure of The Sussex Vampire” (1924) – breve leitura comparada com *Dracula* (1897) de Bram Stoker

O terceiro e último capítulo do presente estudo visa, na sequência de perspectivas enfatizadas nos dois capítulos anteriores, analisar até que ponto algumas aventuras de Sherlock Holmes podem ser consideradas góticas e de que forma este cursor da racionalidade se encaixa num espaço marcado pelo sobrenatural.

Assim, o presente capítulo dividir-se-á em três secções. Na primeira proceder-se-á ao levantamento e análise dos elementos míticos presentes em *The Hound of the Baskervilles*.<sup>11</sup> Na segunda secção será desenvolvido o tema do vampiro, explorando o seu papel no folclore e na literatura europeia, uma vez que se trata do tema central das duas obras que se pretende analisar. Na última secção deste capítulo proceder-se-á a uma breve leitura comparada do conto “The Adventure of the Sussex Vampire”<sup>12</sup>, de Conan Doyle, e *Dracula*, de Bram Stoker, tentando perspectivar pontos de contacto e afastamento entre os textos.

*Dracula* foi publicado em 1897 e é a obra mais lida de Stoker. Embora tenha surgido cem anos após a ascensão do género Gótico, é reconhecidamente, um romance gótico. Em “The Sussex Vampire”, Conan Doyle satiriza de forma agradável a obra de Stoker, pondo em questão a existência de vampiros. A forma como o autor, agora um Espiritualista, lida com o oculto será de grande relevância atendendo às características essenciais da personagem Holmes.

### 3.1. Elementos míticos em *The Hound of The Baskervilles*

*The Hound of the Baskervilles* é único entre os sessenta títulos das aventuras de Sherlock Holmes. Esta história destaca-se pela atmosfera singular que cria, sendo, na sua maioria, centrada no espaço rural. Nesta narrativa Doyle utiliza de forma eloquente a sua capacidade de escrita, de tal forma que consegue evocar no seu texto a paisagem árida de Dartmoor, local perfeito para o cenário de uma história cujo tema parece ser o sobrenatural:

“A dull and foggy day with a drizzle of rain. The house is banked in with rolling clouds, which rise now and then to show the dreary curves of the moor, with thin, silver veins upon the sides of the hills, and the distant boulders gleaming where the light strikes upon their wet faces. It is melancholy outside and in.” (Doyle 41)

Durante toda a obra o ambiente do *moor* é utilizado para criar uma atmosfera arrepiante que influencia todos os momentos de maior *suspense*.

Normalmente, o leitor associa a paisagem rural inglesa a campos cultivados e a grandes florestas, delimitadas por bonitas sebes e jardins cuidados. Mas, como acima referimos, em locais mais elevados surge uma paisagem mais selvagem – *the moor*. Palco de obras como *The Return of the Native*, *Tess of the D’Urbervilles* e inúmeros outros romances, levaram D. H. Lawrence a considerá-lo “The real stuff of tragedy”. A atmosfera e a paisagem desoladora deste local evoca o mistério e a tragédia, tal como acontece em *The Hound*.

Catherine Wynne defende que muitas das obras de Doyle consideradas góticas estão, intimamente, ligadas à paisagem irlandesa. Em *The Hound*, como referimos, Doyle teve a especial preocupação de localizar a narrativa num local húmido, desolado e perigoso, funcionando o próprio espaço como um monstro gótico, uma entidade instável, tal como o contexto literário e histórico da Irlanda do século XIX – *The moor* - ameaça manter o passado e, ao mesmo tempo, permitir um futuro libertador.

Em Inglaterra, o século XX trouxe grandes alterações. Enquanto Londres era atingida pela luz eléctrica e pelo motor de combustão interna, Dartmoor parecia-se

com o Wild West americano "... bleak, inhospitable and lawless." (Ho 26-04-2006)  
A descrição de Watson quando se dirigia ao Dartmoor não poderia ser mais realista:

"Rolling pasture lands curved upward on either side of us, and old gabled houses peeped out from the thick green foliage but behind the peaceful and sunlit countryside there rose ever, dark against the evening sky, the long, gloomy curve of the moor, broken by the jagged and sinister hills." (Doyle 40)

Watson também descreve enormes rochas conhecidas como *goyals*, as quais podem ser encontradas por todo o Dartmoor. Estas possuem a sua carga de folclore e eram consideradas sagradas pelos seus habitantes. Daí que muitas das lendas de Dartmoor incluam relatos de pedras que se transformavam em pessoas e se moviam em certas alturas da noite.

Em Dartmoor, Arthur Conan Doyle descobriu as raízes e o cenário para uma das suas mais famosas histórias. Modificando os nomes das localidades e alterando alguns espaços para poder utilizar este local, ainda hoje, os fãs de Sherlock Holmes tentam situar ao certo esta história. A paisagem, nesta narrativa, opera como uma força inexplicável. Stapleton, o vilão de *The Hound*, teme e, ao mesmo tempo, sente fascínio pelo "moor": "You never tire of the moor. You cannot think the wonderful secrets which it contains. It is so vast, and so barren, and so mysterious." (Doyle 48) A paisagem exerce uma perigosa atracção hipnotizadora. Ao mesmo tempo que é um local com fauna e flora como qualquer outro, é também o abrigo do cão monstruoso responsável pela morte de Sir Charles.

Sir Henry ficou, igualmente, fascinado pelo "moor" e pela perspectiva de se encontrar com Beryl Stapleton nesse local – a sexualidade feminina insinua-se neste local. Os piores receios de Sir Henry tornam-se realidade quando este é perseguido pelo fantasmagórico cão e, por pouco, escapa com vida. A paisagem outrora sedutora e atraente, esconde uma instabilidade que ameaça, quer física, quer psicologicamente, aqueles que se atrevem a ultrapassar as suas fronteiras.

Doyle ouviu falar dos "hounds of hell" de Dartmoor, durante umas férias em Norfolk, em Março de 1901, pelo seu amigo jornalista Bertram Fletcher Robinson. Também terá sido ele a falar-lhe de um cão fantasmagórico, grande como um

bezerro, com olhos que cuspiam fogo e que costumava caçar nos campos de Norfolk. Esta era, com efeito, uma das muitas histórias da obra *The East Anglian Black Shuck*. Uma destas lendas remontava ao século XVII e contava que Richard Cabell, suspeitando da infidelidade da esposa, a tinha morto num ataque de ciúmes “... when she fled across the moor with her faithful hound...” (*idem* 23-04-06) O cão ter-se-á virado contra ele despedaçando-lhe a garganta mas acabando por morrer devido aos ferimentos da faca que o homem trazia. Contava a lenda que o cão atacava cada nova geração da família.

O *Black Dog* representa a ligação entre vivos e mortos, ecoando um mito Nórdico e Celta. A crença dos Celtas em que certos animais possuíam poderes sobrenaturais é bastante intensa. Numa fase inicial, o Totemismo representava a protecção mágica de um grupo ou tribo através da veneração a um animal. Ann Ross (*Pagan Celtic Britain*), refere neste estudo da mitologia celta que o cão tinha um papel deveras importante. Figura em inúmeros contextos iconográficos e na literatura celta. Referência à divindade deste animal ocorreu, maioritariamente, na literatura irlandesa e é interessante verificar que a palavra “hound” é utilizada em vez de “dog”. Na Europa Central, o *Black Dog*, foi, durante séculos, considerado “...a harvest spirit”. (Jones, *The Mythology of the Hound of the Baskervilles* 5) Este cão era visto como o divino guardião de todas as paisagens selvagens, confirmando o seu papel de protector da tribo. Sempre que as fronteiras eram ultrapassadas, o cão aparecia para se vingar.

*The Hound* tem todas as características que o identificam com os arquétipos celtas e com o folclore inglês. O tamanho, a cor, os olhos flamejantes e os dentes afiados do cão correspondem a descrições idênticas de áreas como East Anglia, Yorkshire, Lancashire, ou Gales, ou até das Ilhas do Canal.

Na Idade Média, o *Black Dog* estava associado à bruxaria. Tal como o *Black Man* surgia como vingador do Demónio, também o *Black Dog* era considerado um seu servidor, sendo esta uma forma possível para a transformação de uma bruxa. Em Somerset, o *Black Dog* era o guardião de um tesouro. Em Wales havia o relato de uma enorme aparição de um cão entre duas rochas conhecidas por “Devil’s Nags”. Segundo Kelvin Jones, Doyle escreveu esta narrativa enquanto procurava

uma saída para o impasse que criara com a morte de Sherlock Holmes. Os mitos de Dartmoor prenderam-lhe, então, a atenção e despertaram a sua imaginação.

Em *The Hound*, a rapariga raptada por Hugo Baskerville, a qual era virgem, era considerada o fruto proibido. Ao raptá-la Hugo ultrapassou as fronteiras e foi amaldiçoado e castigado pelo cão que cumpriu a maldição ou a profecia. É com base nesta lenda que Holmes é contactado pelo Dr. Mortimer, o qual se mostra preocupado com a misteriosa morte do seu amigo Charles Baskerville, atribuída à lenda existente na família:

“Such is the tale (...) of the coming of the hound which is said to have plagued the family (...) Nor can it be denied that many of the family have been unhappy in their deaths, which have been sudden, bloody, and mysterious.” (Doyle 9)

Com base num manuscrito de 1742, e nas histórias passadas de geração em geração, o Dr. Moritmer dá a conhecer a lenda dos Baskervilles. Segundo esta, na noite em que Hugo raptou a rapariga, esta conseguiu fugir pela janela. Quando este verificou o seu desaparecimento, terá evocado os poderes do Mal, ao mesmo tempo que libertava os seus cães em perseguição da rapariga. Esta foi encontrada morta atrás de duas grandes pedras. No mesmo local, abocanhando a garganta de Hugo Baskerville estava uma besta negra, enorme com forma de cão, mas de um tamanho nunca visto:

“...there stood a foul thing, a great, black beast, shaped like a hound, yet larger then any hound that ever mortal eye has rested upon (...) the thing tore the throat out of Hugo Baskerville, on which as it turned its blazing eyes and dripping jaws...” (Idem 9)

Quando o novo herdeiro, Henry Baskerville, regressa do Canadá para tomar posse da sua herança, surgem pormenores estranhos como o desaparecimento das suas botas, o ser seguido por uma estranha personagem e receber bilhetes anónimos ameaçadores.

Holmes declara não poder ausentar-se de Londres mas envia o seu companheiro, Dr. Watson, para o manter informado dos acontecimentos. Após

vários episódios, Holmes, que afinal tinha estado sempre perto de Watson, aparece e, através de uma combinação de dedução e detecção, identifica Stapleton, um dos vizinhos de Charles Baskerville, como o assassino. Este pretendia vingar o pai, um Baskerville deserdado que morrera na miséria.

Na estrutura de *The Hound* podemos identificar os elementos góticos que predominaram na literatura do século XIX. Esta ambiguidade relacionada com as paisagens e as diversas superstições adjacentes, impregnaram toda a ficção gótica da época. Mas não podemos esquecer que uma das razões para o sucesso de Holmes era as suas aventuras serem tão firmemente assentes no mundo real. O cenário social, o fascínio com o trivial e a ênfase nos lugares comuns, forneceram-lhe uma base psicológica que fascinava e entretinha o leitor. Este era o mundo dos burgueses do século XIX que tentavam a todo o custo identificar nas personagens das histórias de Doyle figuras contemporâneas ou acontecimentos onde tivessem participado.

Como acontecera em *The Empty House*, também Holmes se ausenta de cena, levando Watson e os leitores, a pensar que estaria em Londres, quando afinal está tão perto.

Há um conflito por resolver em *The Hound of the Baskervilles* que não aparece em mais nenhuma história de Holmes, com excepção, talvez, em “The Sussex Vampire”. O racionalismo vacila perante as provas, apesar de Holmes nunca o admitir perante os leitores. No entanto, conforme a acção avança, o leitor é cada vez mais tentado a acreditar na superstição, uma vez que as explicações lógicas não surgem; pelo contrário, os desenvolvimentos apontam para a lenda e para um afastamento da explicação lógica e racional. É o *romance* a prevalecer sobre a *novel*. A família Baskerville está encurralada na sua própria herança. É visível que a saúde mental de Sir Henry Baskerville está afectada pela lenda e esta ganha maior poder num ambiente tão afastado da civilização: “And yet it was one thing to laugh about it in London, and it is another to stand out here in the darkness of the moor and to hear such a cry as that”. (Doyle 46)

Nesta história, Doyle tentou combinar dois tipos literários: as histórias de detectives e os contos de sobrenatural. Doyle utilizou muito do que aprendeu com Wilkie Collins. *The Moonstone*, um dos grandes clássicos das histórias de detectives, conseguiu sucesso ao juntar uma atmosfera gótica ao método de investigação das

histórias de detectives. A atmosfera assustadora e a sensação de maldição pura que existe neste romance só poderão ser comparadas, talvez, com *Turn of the Screw*, de Henry James. Esta capacidade de conseguir momentos de notável *suspense*, de personagens ameaçadas por um agente invisível e maléfico, foi atingida, na perfeição, por Doyle em *The Hound of the Baskervilles*.

Contudo, para John Fowles, se esta história fosse analisada a um nível literal, o enredo não pareceria nada assustador. Desde o momento em que o Dr. Mortimer chega a Baker Street com o manuscrito, até ao clímax final, em que surge o cão de carne e osso, Fowles considera que se poderia tratar de outro tipo de narrativa, não fosse a atmosfera gótica que Doyle conseguiu criar. Logo no primeiro capítulo surge uma cena doméstica igual a tantas outras:

“Mr. Sherlock Holmes, who was usually very late in the mornings, save upon those not infrequent occasions when he stayed up all night, was seated at the breakfast table. I stood upon the hearth-rug and picked up the stick which our visitor had left behind him the night before. It was a fine, thick piece of wood ...” (Doyle 1)

Esta cena banal poderia surgir em qualquer história de Sherlock Holmes, o que sugere que o leitor é confrontado com uma aventura comum e familiar. O detective é chamado a resolver um caso e a nossa atenção centra-se na solução do problema. Para além disto, existem os diálogos entre Holmes e o seu companheiro, Watson, com os quais o leitor já está familiarizado.

O segundo capítulo predispõe o leitor a acreditar e aceitar aquilo que o documento relata, passando a ser o fulcro da intriga. Por entre uma atmosfera de racionalidade científica, Holmes e Mortimer discutem a validade do conteúdo do documento. O que emerge é um conto de sangue, violência, tentativa de rapto e morte. Aqui surge um contraste entre as certezas da racionalidade e uma narrativa obscura, de uma violência brutal, onde o subconsciente pode comandar o raciocínio. Como atesta Cox, “... we can see in *The Hound of the Baskervilles* a touch of naturalism, a hint of symbolism, the suggestion of a philosophical message (...). (Cox 234) Também Anderson, refere que, em *The Hound*, Conan Doyle mantém a história “viva” a três níveis:

“... the literal, the ironic and the mythic (...)By attending to the sense of place in those and other Holmes stories we come to understand on a literal level the characters who act upon these stages. On another, rather more ironic level, we learn about characters and plot from the actors’ feelings about and behaviour in their settings. And, most significantly, on a mythic level we feel the continual tension between the forces of disorder and the forces of order, between the forces of civilization and the forces of anarchy as they struggle for supremacy.” (Anderson, *The Baker Street Miscellanea*, n. 24)

A obsessão europeia com o demônio e a violência sexual são evidentes, bem como um vocabulário carregado de termos relacionados com violência e intenções ou desígnios malignos. O aparecimento do corpo da jovem entre as pedras sugere a realização de ritos e sacrifícios; a imagem fálica das pedras sugere o seu propósito original.

Nesta narrativa o leitor é confrontado com a natureza inquestionável do Mal como uma força sobrenatural mas totalmente credível. A partir daqui, o leitor procura uma solução para a morte de Sir. Charles Baskerville e, embora sabendo que Holmes não acredita no sobrenatural, todos os indícios apontam para o perpetuar da lenda:

“There was certainly no physical injury (...) they were the footprints of a gigantic hound. (...) before the terrible event occurred several people had seen a creature upon the moor which corresponds with this Baskerville demon, and which could not possibly be any animal known to science.” (Doyle 13)

O conflito entre a superstição e a explicação racional têm de ser mantidos durante todo o romance, uma tarefa a que Doyle estava habituado.

Em “The Adventure of the Empty House” (1903), preocupações espiritualistas e temas da tradição irlandesa convergem quando o filho de um nobre irlandês é, misteriosamente, assassinado num quarto que não permitia qualquer entrada pelo exterior e que se encontrava trancado pelo interior. Também em *The Parasite* (1894), Doyle expõe os limites da ciência convencional infligindo alguma tensão entre as fronteiras culturais e coloniais.

Segundo Lellenberg, podemos encontrar duas vertentes em *The Hound*: a preocupação de Sir Henry que se prendia com a causa do Mal propriamente dita: "Sir Henry was much interested (...) in the interference of the supernatural in the affairs of men..." (*Idem* 57) e a preocupação de Conan Doyle que se prendia com a situação moral e filosófica de um mal que se perpetuava numa sociedade moderna que, supostamente, avançava para um maior aperfeiçoamento. Apesar do triunfo da razão - afinal existia uma explicação lógica para o mítico cão - Watson demonstra alguma desconfiança perante os elementos naturais. A face não humana de Glimpsen Mire (*the moor*) mantém-se ameaçadora, embora o seu representante humano, Stapleton, tenha desaparecido:

"...never yet have we helped to hunt down a more dangerous man than he who is lying yonder (...) the huge mottled expanse of green-splotched bog which stretched away until it merged into the russet slopes of the moor." (*Ibidem* 116)

Podemos concluir que o êxito de Doyle ao conceber esta narrativa residiu, essencialmente, na capacidade de explorar a tensão entre realismo e sobrenatural, conseguindo mover, com grande mestria, as personagens dentro do cenário que montou. Em momento algum a tensão deixa de existir, surgindo sempre um novo acontecimento, um pormenor, um momento dramático que não permite ao leitor desligar-se da atmosfera criada.

Doyle conseguiu criar um número de arquétipos que não desaparecem após a leitura da obra: a imagem do *Moor* como um ser animado, o cão como a manifestação do seu espírito e, finalmente, a sensação do Karma (destino), nas nossas acções, aliados a uma narrativa rica e densa. Watson, o imperturbável homem da razão, vacila perante a pressão psicológica do *moor*. Contrariamente à personagem que sempre encontrámos em todas as *short-stories*, Watson surge perturbado e confuso com os acontecimentos:

"I am conscious myself of a weight in my heart and a feeling of impending danger, which is the more terrible because I am unable to define it. (...) It is incredible, impossible, that it [the cries] should really be outside the ordinary laws of nature." (*Ibidem* 73)

Lado a lado com a estrutura gótica surgem duas relações amorosas destruídas. Por um lado, Sir Henry Baskerville apaixonou-se por Beryl Stapleton (apresentada como irmã de Stapleton), um factor que vem de encontro aos planos de Jack Stapleton, cuja única intenção é matar Sir Henry. Contudo, não tendo previsto que Beryl, na realidade sua mulher, viesse a apaixonar-se, vê a situação fugir-lhe de controlo.

Dever-se-á referir, ainda, a relação entre Stapleton e Mrs. Laura Lyons, uma mulher de quem Stapleton se serviu, forjando uma relação amorosa com o intuito de obter uma aliada nos seus planos. Em ambos os casos, o resultado é a decepção.

Esta obra contém uma das mais explícitas referências ao abuso sexual do homem em relação às mulheres. Este tema, bem como a exploração do ser humano, são temas recorrentes nas obras de Doyle. Daí, talvez, o seu empenho na reforma da Lei do Divórcio, uma entre muitas das “batalhas” que encetou. Em *The Hound*, Beryl Stapleton é encontrada amarrada e bastante mal-tratada:

“To this post a figure was tied, so swathed and muffled in sheets which had been used to secure it that one could not for the moment tell whether it was that of a man or a woman. One towel passed round the throat and was secured at the back of the pillar. Another covered the lower part of the face, and over it two dark eyes – eyes full of grief and shame and a dreadful questioning – stared back at us. In a minute we had torn off the gag, unswathed the bonds, and Mrs. Stapleton sank upon the floor in front of us. As her beautiful head fell upon her chest I saw the clear red weal of a whiplash across her neck.” (Doyle 113-114)

Podemos considerar *The Hound* como o ponto de viragem no ciclo Holmes, com este a assumir um papel mais imparcial e, muitas vezes, cínico. As *short-stories* seguintes tratam problemas de violência e abuso nas relações humanas, em particular, entre os sexos. É o caso de “The Adventure of Lady Frances Carfax”.

Apesar da explicação lógica para a existência do cão, não podemos negar o fascínio que a narrativa exerce junto do leitor que em *The Hound* reside na manipulação do sobrenatural que se sobrepõe à demonstração do método científico do detective. Na realidade, Holmes surge à margem de grande parte da acção, não fazendo grande uso das suas capacidades dedutivas.

O poder desta narrativa advém ainda da forma como Doyle manipula a origem mítica da história e da sua capacidade em demonstrar o lado destrutivo e repressivo da natureza humana. Este lado negro surge como parte integrante da natureza, conseguindo uma intensidade nunca antes atingida em nenhuma obra sua: “But the moor with its mysteries and its strange inhabitants remains as inscrutable as ever.” (Doyle, *The Hound* 73)

Kelvin Jones atesta que esta terá sido uma “prova de fogo”, a possibilidade de Doyle verificar se poderia levar os seus leitores a acreditar em algo que não se explica cientificamente: “Perhaps by the time that Conan Doyle penned his masterpiece he was already slipping into the world of the unseen which provided the focus for the remainder of his public career.” (Jones, *The Psychology of the Hound*)

Não será pois de admirar que, em outras narrativas e *short-stories*, posteriores a *The Hound*, Doyle aborde temas sobrenaturais ou superstições, como os vampiros, muito em voga nos finais do século XIX.

### 3.2. O Vampiro na Literatura

A atmosfera do Iluminismo encarava o vampirismo como um fenómeno a ser analisado embora não romantizado. Por volta de 1730, o termo “vampire” surgiu na literatura inglesa. O racionalismo dominante, não encontrou grande entusiasmo em mortos-vivos ou corpos andantes, pelo que este tipo de textos não era sequer reconhecido nos meios literários mais importantes. Só no século XVIII, quando os temas góticos e românticos se tornaram moda, como parte integrante do amor, da vida, da morte e do sobrenatural, o vampiro surge como elemento fundamental de inúmeras obras literárias.

Vindo dos poetas germânicos que se aperceberam do potencial que podia ter, este tema começa a ter grande impacto na poesia britânica, através de poetas como Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner* (1797), Robert Southey’s, *Thalaba The Destroyer* (1797) ou John Stagg, *The Vampyre* (1810).

Por volta de 1820, os grandes poetas românticos já utilizavam o potencial do vampiro nas suas obras. Uns utilizaram o vampiro masculino como elemento de

domínio, outros trabalharam com o vampiro feminino, para enfatizar a sedução feminina.

A imagem do vampiro mudou radicalmente, passando, então, de uma superstição transformando-se num veículo de expressão artística. A ligação entre o vampiro e o sonho é muito forte: ambos são fenómenos nocturnos que se desvanecem com a luz do dia; ambos são considerados, nos sistemas mitológicos, como fraquezas físicas. A questão do poder é central: para a vítima do vampiro, este parece todo-poderoso, assustador, hipnótico.

“O tema vampírico possui inúmeras ramificações que o aparentam tanto aos mortos-vivos como aos lobisomens, *goules*, *empouses*, demónios, ou ainda, aos ogres. De essência pagã, veio desabrochar no contexto cristão.” (Ronecker 10-11) Se alguns temas da mitologia pagã se cobriram, por vezes, com uma fina camada de verniz cristão, esse não foi o caso do vampiro. No entanto, se ele continua profundamente pagão, o seu simbolismo, em compensação, tingiu-se de cristianismo, especialmente, no cinema.

Pierre-Jean-Baptiste Benichou, em *Hourreur et épouvante* (1977), considerou que o vampiro é sempre vítima de uma maldição que o obriga a beber sangue fresco, na maior parte das vezes de jovens mulheres, para sobreviver e permanecer imortal. Mas esta imortalidade condena-o, sob pena de destruição, a nunca poder ver a luz do dia, considerada a emanção de Deus. Obrigado a ser um hóspede das trevas, isto é, do Inferno, e a dormir num caixão, a sua imortalidade transforma-se numa eternidade na morte.

No entanto, o receio dos vampiros e, mais geralmente, das almas do outro mundo, parece ser tão antigo quanto a Humanidade. Esse receio é o resultado do terror sentido relativamente à morte e ao mistério do além. Na Idade Média, o receio dos vampiros tomou proporções consideráveis. Contudo, os documentos em relação a este assunto continuam a ser raros. No século XVIII, por volta de 1730, há o relato de uma grande epidemia de vampirismo na Hungria, Grécia e Lorena, a qual volta a desaparecer em 1741. A 9 de Novembro de 1967, o *Mirror* de Londres contava que uma estranha e sedutora mulher vampiro assombrava uma praia perto da cidade brasileira de Manaus, capital do estado de Amazonas. O mesmo jornal, num artigo de 1969 relatava que os habitantes da aldeia de Korogwe, na África

Oriental, acreditavam que um vampiro roubava alguns deles, durante a noite. Em nenhum dos casos o presumível vampiro foi apanhado.

No entanto, este mito difundiu-se por todo o mundo, podendo ser encontrado, evidentemente, na Europa, mas também no Oriente, na América do Sul e na América Central. Existem várias tradições que lhe reconhecem a possibilidade de se transformar em animal, particularmente, em lobo, podendo ainda, metamorfosear-se em morcego ou insecto. Entre os Ameríndios encontramos uma espécie de vampiro que se alimenta do cérebro das suas vítimas introduzindo-lhes uma “tromba” no crânio.

As circunstâncias sócio-mitológicas em torno da origem do vampiro são relevantes, uma vez que apontam para crenças e concepções populares ligadas ao mundo e à natureza, resultando, como já referido, do medo do desconhecido. “O simbolismo do vampiro prende-se com o culto do sangue, força de vida e veículo de alma. O vampiro representa um apetite de viver insaciável, ainda que encarne, muitas vezes, a morte das suas vítimas...” (Ronecker 83)

O facto de muitos vampiros fugirem da luz do dia e apenas poderem viver de noite, é sintomático do terror popular em relação à noite. Nas tradições populares, a noite não pertencia aos vivos, sendo o reino incontestado dos espíritos e espectros, das fadas, bruxas e monstros de toda a espécie.

Se a noite, lugar de todos os medos, tem, desde sempre, sido temida, é porque esta não somente nos deixa desarmados, privando-nos de uma óptima utilização dos sentidos, como ainda evoca o desconhecido, a morte, os poderes infernais e os espectros. A noite acabou por se transformar na personificação do mistério e do perigo.

O caso dos vampiros é um pouco singular, porque tanto podiam ser vistos como defuntos ainda presos à terra, como podiam ser seres maléficos. Segundo Ronecker, se o vampiro se sacia com o sangue dos vivos, não é por malvadez, mas para poder sobreviver num mundo ao qual está acorrentado. Esta também poderá ser uma forma de vingança, pois os vivos podem desfrutar do eterno repouso que a ele é negado

No folclore existiam dois tipos de vampiros: aqueles que se tornavam após a morte (por maldição, ou por terem sido mordidos) e aqueles que nasciam assim. O

nome, a aparência, assim como os hábitos dos vampiros, variam de uma cultura para outra. Na China e na Malásia acreditava-se que atacavam, preferencialmente, as mulheres e os recém-nascidos. Na Birmânia, na Roménia e nos Balcãs, devoravam as almas. No México viviam nas florestas e dos seus covis, espiavam as suas presas do alto das árvores. O próprio termo “vampirismo”, apareceu em 1746, segundo Ronecker, através do beneditino Dom Calmet.

Poucas sociedades no passado não tiveram a sua versão de vampiro. O seu desaparecimento das superstições, em todo o mundo, deveu-se a vários factores, sendo a ciência um dos principais. Recorde-se que, devido à invenção da luz eléctrica, a noite a perdeu muito do seu mistério, segredos e medos.

O conceito de vampiro pode ser visto em duas perspectivas: a crença na vida depois da morte e o poder mágico do sangue. O poder biológico e mítico do sangue pode ser encontrado nas mais antigas comunidades – perdê-lo era morrer. Nesta época, ver sangue significava ver a morte, e aqui residia o seu grande poder exacerbado pelo medo: “The soul of a living creature lay within its veins. Blood was not only life; it was soul – and therefore an object of magic and taboo.” (Leatherdale 14) Surge, então, uma lógica perversa, se sangue era vida, então absorvê-lo era absorver vida e alma.

Existem vários registos da importância do sangue nas comunidades antigas: nas batalhas, os guerreiros bebiam o sangue quente dos inimigos, não só como gesto de domínio e posse mas acreditando que ao beber o sangue das vítimas, a força e a coragem destas lhe seriam transmitidas.

Acreditar nesta substância mágica era um requisito para a crença no vampirismo. Outro requisito era a morte; tão assustadora como o sangue. Segundo Anthony Masters, em *The Natural History of the Vampire* (1972), a morte tudo vence e reclama as suas vítimas, indiscriminadamente. Forças invisíveis foram, desde sempre, responsáveis por todas as mortes, violentas, ou não. Além disto, a “terra” dos mortos não pode ser penetrada pelos vivos, sendo regida pelas suas próprias regras. Uma vez quebrada alguma regra, a ira dos mortos cairia sobre os vivos. Estes medos instintivos pressupõem o mundo dos mortos-vivos.

Para a maioria das sociedades, era inconcebível que tudo acabasse com a morte, pois se o corpo deixava de funcionar, a alma deveria ter um local próprio. A

explicação habitual era de que a morte seria uma passagem para outro mundo, habitado por espíritos em vez de pessoas, mas não muito diferente da vida na terra – era o chamado reinos dos céus. Por outras palavras, iniciava-se outra forma de vida. A morte no mundo terreno era um requisito para voltar a nascer noutra dimensão.

Desde sempre o Homem se preocupou, de forma mórbida até, com a morte. Daí o surgir de ritos fúnebres que facilitassem a passagem para a arena celestial. Ornela Volta, em *The Vampyre*, considera que o sangue se tornou a ponte entre dois universos distintos. Para facilitar a comunicação entre estes dois mundos ou para pedir perdão “pelos pecados” praticados na vida, surge a prática de sacrifícios com sangue, humanos ou com animais. Os constituintes do vampirismo são visíveis: “The common belief that the dead can sustain life by imbibing the blood of the living is itself an expression of the vampiric process.” (Leatherdale 16)

A universalidade dos dois pressupostos – poder rejuvenescedor do sangue e a presunção da vida depois da morte – facilita a existência do vampiro. Relatos de mortos que regressavam à procura de sangue humano podem ser encontrados em quase todas as culturas, como Bram Stoker recorda em *Dracula*: “For, let me tell you, he [the vampire] is known everywhere that men has been. (Stoker 335)

Conseguir colocar, geográfica e cronologicamente, o vampiro é uma tarefa assaz complicada devido à distorção e ao exagero fornecidos através do folclore. No entanto, uma das teorias defendidas por Devendra Varma<sup>13</sup>, refere que a mais antiga fonte de crença nos vampiros surge no Oriente -Ásia e China- onde os contos e lendas falam de criaturas sugadoras de sangue, de cor verde e que brilhavam no escuro. O mais fantástico vampiro asiático foi o “Malaygian penanggalen”, formado por uma cabeça, estômago e as vísceras penduradas. Dava saltos pelo ar em perseguição das suas vítimas: bebês e mulheres grávidas.

O folclore africano também é rico em histórias de vampiros. O “Ashanti’s asambosam”, por exemplo, sugava o sangue dos dedos das pessoas que dormiam.

As civilizações clássicas da Europa desenvolveram as suas manifestações de actividades vampíricas de forma mais sofisticada. A literatura da Grécia Antiga e de Roma fala de “lamias” cursores de vampiros, espectros que emanavam de cadáveres e que retiravam a vida, em particular, a crianças. Na Idade Média, esta tradição adquiriu um cariz distintamente sexual: um espectro feminino seduzia um jovem

rapaz durante o sono e retirava-lhe os seus fluidos vitais no momento do clímax. Na versão masculina havia uma associação com o demónio e as vítimas femininas transformavam-se em bruxas. É por esta altura que o vampiro do folclore se transforma e passamos a ouvir relatos de fantasmas e espíritos do outro mundo em vez da personagem do vampiro.

São necessárias duas mudanças para o ressurgir do vampiro europeu: primeiro a aquisição de uma estrutura córpea; depois o desenvolvimento de gostos sexuais relacionados com o “lamia” e a sedução de uma mulher. Uma vez que os mortos habitavam um reino espiritual, o seu regresso ao mundo dos vivos exigia uma explicação psicológica, muitas vezes, relacionada com o terror. Inerente à dor da perda estava a projecção das emoções nos mortos. Quando não se conseguia esquecer um morto, os laços não se cortavam mantendo-se a ligação.

O amor, em particular, está intimamente ligado ao vampiro europeu. A separação de dois amantes, ou de pais e filhos facilitava a manifestação do vampirismo, resultando daí várias consequências: relacionava-se com aspectos sexuais, centrava-se numa família colocando-os em perigo e, produzia conflitos emocionais de atracção e repulsa: “... the yearning for a departed loved one, mixed with terror of contact with the dead.” (Leatherdale 19)

Outra importante alteração é a transformação do vampiro espectral em vampiro de carne e osso.

No Sudeste europeu podemos encontrar uma ligação entre “lycanthropy” (lobisomens) e vampirismo: um lobisomem em vida dava origem a um vampiro após a morte. A fusão de todas estas características deu origem ao vampiro da Europa Central e de Este que está documentado desde o século XV. Segundo Montague Summers “... the term ‘vampire’ stems from the Magyar *vampir* and Slavic derivatives: *vampir* in Bulgaria, *upuir* in Russia.” (Summers 18) A etimologia é confusa mas o sentido é “blood-sucker” ou “blood-drunkness”. (Leatherdale 20)

A teoria de que foi através da igreja cristã que o mito do vampiro proliferou é defendida por vários historiadores sendo a prova a crença em Jesus Cristo – um humano que depois de morto ressuscitou. A própria Bíblia influencia a superstição do vampiro e o Velho e o Novo Testamentos falam, constantemente, de sangue. Na eucaristia, “encena-se” a última ceia tomando o pão e o vinho que representam o

corpo e o sangue de Jesus Cristo. Ao absorver o sangue de Cristo opera-se uma transfusão regeneradora.

Ao falarmos do vampiro europeu convém distinguir entre as suas origens da superstição pagã “... which lay down their own, often conflicting, criteria for the undead, and distinctively Christian crimes and indiscretions.” (*idem* 24)

Talvez a maior capacidade do vampiro seja a transmutação, a capacidade de se transformar num lobo ou outro animal qualquer, ou ainda de se dissipar nas brumas. A associação moderna do vampiro ao morcego deriva da literatura e do cinema e não do folclore. O vampiro morcego não tem origem na Europa e surge no século XVII na América do Sul. A sua relação com o vampiro humano vislumbra-se por voltado século XIX com o aparecimento do vampiro literário. Como o morcego foi nomeado após o vampiro, este não tem quaisquer atributos do morcego, excepto na imaginação dos escritores de obras e filmes de terror.

Como outras figuras do “mal”, os vampiros são noctívagos e revigorados pela lua. Uma lua cheia será o cenário ideal para lhe reavivar os poderes sobrenaturais. O Sol, por seu lado, pode destruí-los ou privá-los dos seus poderes. Uma das tradições mais veiculadas era a de que o vampiro retinha, durante o dia, a forma que possuía ao nascer do sol. Os poderes do vampiro eram basicamente oculares: induziam hipnose nas vítimas e conseguiam ver, perfeitamente, durante a noite. Os seus ataques ocorriam de madrugada quando a resistência psicológica era mais fraca.

Através da igreja, o aspecto sexual do vampiro foi exacerbado, ameaçando os “imorais” com uma imortalidade indesejada. Dudley Wright atesta:

“The physical hallmarks of the vampire - sallow, lean, hairy, smelly – are typical of the Church’s conception of the promiscuous. (...) The preferred regions from which to suck enhance the sexual aspect. A predilection for the neck is frequently mentioned. Sucking blood from external jugular vein invites associations with the sado-sexual aspect of the love-bite.” (Wright 12)

Após a identificação do vampiro, a preocupação seguinte era a precaução. As superstições pagãs a respeito são enciclopédicas. Segundo Leatherdale, muitas delas

têm origem na ingenuidade humana. Desde tradições sobre como enterrar o corpo até poções consideradas potentes contra os espíritos maléficos várias são as formas de protecção contra os vampiros. De entre todas as ervas e plantas, o alho é o mais famoso devido às suas propriedades medicinais e insecticidas. Bernard Davies<sup>14</sup> defende que sendo o alho conhecido pelo seu cheiro activo, repelia os vampiros por ter um cheiro mais forte que o próprio vampiro: “For the purpose in hand, garlic would be applied to the vampire’s grave or likely victim’s home, smearing it around the necks of the occupants.” (Leatyherdale 32)

É frequente pensar-se que a utilização do alho contra os vampiros seria uma invenção literária ou cinematográfica. No entanto, já os antigos Egípcios se protegiam dos espíritos malignos com uma poção de alho misturado com mel. Segundo as tradições da América Central, um colar de flores de alho afastaria os vampiros, da mesma forma que um ramo de alho pendurado à cabeceira da cama. Por outro lado, a grinalda de dentes de alho é um contributo puramente literário e cinematográfico.

A crença em símbolos representativos da pureza e santidade como o branco, a água ou o sal, eram usados como protecção. Um destes exemplos surge em *Dracula* aquando da viagem do conde, por mar, para Inglaterra. Na sua forma “humana” não conseguiria atravessar o mar (salgado), daí a necessidade de se proteger na sua urna.

Outros meios eram também utilizados, mesmo após a contaminação: ingerir um pão embebido em sangue humano, engolir um pedaço de terra que cobrisse um cadáver suspeito de vampirismo ou, ainda, friccionar-se com o seu sangue.

Métodos para extinguir um vampiro (uma vez que não se podia matar, pois este já estava morto) dividiam-se em pagãos e não cristãos. Ambas as tradições defendiam que eram necessárias técnicas especiais. O mais consensual parecia ser o de matar duas vezes o vampiro: cravando-lhe uma estaca no coração, e queimando-o, em seguida, ou cobrindo-o com cal viva. O acto de deitar fogo ao corpo era uma técnica que ia contra a tradição cristã. Podia, ainda, ser-lhe espetado um prego ou uma agulha na cabeça, para destruir a alma que, supostamente, aí residia.

Montague Summers, em *The Vampire, his Kithand Kin*, (1928), refere que este morto-vivo tem um corpo que é o seu próprio corpo. Não é nem um morto nem

um vivo, mas um vivo na morte, não tendo nada a ver com o sedutor e elegante conde Dracula celebrado no cinema. Se este seduz as suas vítimas através do seu poder de sedução, tal não é o caso do vampiro mitológico. Descrito como uma criatura horripilante, de uma palidez mórbida.

O vampiro na cultura britânica – como por exemplo em Bram Stoker – é uma figura, fundamentalmente, anti-burguesa. Ele é elegante, veste bem, é um mestre de sedução, um cínico isento de princípios morais ou sociais. Toma o seu lugar, no entanto, ao lado de outras formas de vilões góticos, enquanto participante de um mito produzido pela classe média para explicar os seus próprios antecedentes e os seus medos. O vampiro necessita saciar-se e isto implica o desastre social “... as well as transgression of boundaries between the natural, the human and the divine.” (Punter 105)

O vampiro é uma “anomalia” e aparece repetidamente nos trabalhos dos românticos, curiosamente, na versão feminina. Na maior parte das obras, o vampiro surge como um vencedor e nunca consegue ser destruído. Com o passar do tempo, como na versão de Stoker, é derrotado pelas forças conjuntas da ciência, da razão e da ética.

Se o vampiro do folclore era difícil de definir, já os românticos haviam transformado os vampiros num meio e não num fim. A imagem do vampiro é alterada, passando de monstro assustador para uma figura “...to entertain and enlighten.” (Leatherdale 47)

Em pouco tempo, este tema passou da poesia para a prosa. Já em 1796, Mathew Lewis, em *The Monk*, apresenta uma freira que bebe o sangue do herói com um longo beijo. Em 1819, Polidori surge com *The Vampyre*, em que a personagem principal é um aristocrata, Lord Ruthven, o qual incorpora muitas das características do vampiro literário que marcou este género de literatura até aos nossos dias. Ruthven é um aristocrata, viajado, com boa aparência, frio e sem sentimentos, ao qual as jovens não resistem, sendo por ele corrompidas. Polidori consegue criar um vampiro com maior potencial literário, tornando-o menos estático, com qualidades eróticas e grande poder sobre as vítimas.

Leatherdale argumenta que Polidori, provavelmente, não pensou em termos vampíricos quando escreveu a sua obra – seria como uma variação do vilão gótico –

mas abriria, todavia, novos caminhos ao vampiro ficcional. *Dracula*, de Bram Stoker, seria a apoteose da tradição inaugurada por Polidori.

Entretanto, outros vampiros surgiam em meados do século XIX. A imagem do vampiro que suga o sangue da vítima podia não surgir nas obras, mas algumas personagens eram comparadas a vampiros, como em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, em que a personagem Bertha Rochester é comparada a um vampiro, ou em *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, em que os hábitos noctívagos e as atitudes de Heathcliff eram bastante sugestivos a este nível.

O final do século XIX assistiu, como já referimos, a um florescer do romance gótico. *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Stevenson e *Picture of Dorian Gray* (1891) de Oscar Wilde foram, talvez, em conjunto com *Dracula*, “...the most striking examples of this unexpected burst of symbolic energy.” (Leatherdale 52)

O vampiro tinha evoluído, transformando-se do folclore para o vampiro da literatura. O primeiro “real” e temido; o segundo ficcional e com a principal função de entreter o público leitor.

Enquanto o vampiro do folclore se restringia à sua família, estava relacionado, de alguma forma, com crenças religiosas, em que o aspecto sexual não era contemplado, o vampiro literário não tinha laços familiares e atacava onde e quem quisesse. O vampiro literário funciona, frequentemente, como expressão de transferência de energia, tanto psicológica como intravenosa. O tema central torna-se o amor e não o sangue, e as visitas nocturnas revestem-se de intenções terrenas mais do que espirituais. Os vestígios dos elementos sobrenaturais reduzem-se a um ente querido que regressa do mundo dos mortos, normalmente, para seguir a fonte do seu afecto.

O vampiro das superstições não estava morto há muito, e poderia ter adquirido a sua condição através de inúmeras causas, o que contrasta, drasticamente, com o vampiro ficcional que, morto há décadas, aproveitou o seu tempo para se actualizar e a sua origem é desconhecida ou é resultado de um pacto com o demónio.

Ainda que os textos apenas raramente o mencionem, o vampiro tem uma sexualidade desenvolvida, e possui uma “carga erótica” no imaginário humano.

A sexualidade brutal do vampiro aproxima-se da dos ogres dos contos. O simbolismo do ogre, tal como o do vampiro e do lobisomem, está ligado à animalidade e à morte. A fome insaciável do ogre e a sua animalidade brutal fazem eco aos instintos primários do ser humano, ligados, intimamente, à necessidade de se alimentar. Como atesta Ronecker, o verbo “comer” toma uma nítida acepção sexual estreitamente ligada ao instinto da alimentação. As agressões alimentares e sexuais unem-se e confundem-se.

Apesar das diferenças, Carlson defende que a destruição do vampiro literário tem sempre como base o folclore. O ritual clássico da destruição do vampiro é assim, bastante claro: uma estaca cravada no coração, local tradicional dos sentimentos.

A vaga de interesse da sociedade vitoriana nos contos de sobrenatural ajudou Stocker a construir uma personagem intemporal “...more evil than Carmilla and more substancial than Varney”<sup>15</sup> (Leatherdale 53)

### **3.3. Breve leitura comparada “The Adventure of the Sussex Vampire”, de Conan Doyle, e *Dracula*, de Bram Stoker**

Comparar “The Sussex Vampire” e *Dracula* pode parecer um pouco bizarro, uma vez que o primeiro é um pequeno conto de Conan Doyle em que Sherlock Holmes, com os seus métodos científicos, tenta explicar uma situação que não parece mais que um episódio de vampirismo, e em que todas as provas apontam nesse sentido. Uma mãe é apanhada com a boca no pescoço do filho bebé, quando este chora convulsivamente; a boca da mãe está suja de sangue e a criança tem duas pequenas marcas no pescoço: “...the lady, leaning over the baby and apparently biting his neck. There was a small wound in the neck from which a stream of blood had escaped.” (Doyle 1035) Esta mulher, suspeita de sugar sangue ao seu filho, na realidade, tenta salvá-lo de morrer envenenado com *curare*. O enteado ciumento “... I saw such jealousy, such cruel hatred, as I have seldom seen in a human face.” (*Idem* 1043) e demonstrando um afecto pelo pai que ronda a homossexualidade e o incesto, tenta matar o jovem irmão com uma seta envenenada. A mãe ao encobrir o acto do enteado acaba por ser acusada, injustamente, de vampirismo.

Por volta de 1860, a Inglaterra foi sacudida com um caso extraordinário em que uma jovem rapariga, Constance Kent, foi acusada de assassinar o seu meio-irmão bebé, fruto do casamento do pai com uma governanta por ela odiada. Saiu em liberdade por falta de provas e retirou-se para um convento. Anos mais tarde, confessou que tinha realmente assassinado o irmão. Muitos acreditaram que ela tentava proteger o verdadeiro assassino, o pai, que tinha sido apanhado a fazer amor com a ama do filho e o tinha sufocado com uma almofada. Embora esta história nunca tenha sido confirmada, poderá estar na origem deste conto.

Contrariamente a *Dracula* ou “The Devil’s Foot” (também de Doyle), em “The Sussex Vampire”, Holmes está convicto de que não se trata de algo sobrenatural ou relacionado com vampirismo. Tal como acontecia em *The Hound*, também aqui a acção se passa num local onde as lendas e mitos fazem parte da cultura popular e a vilã é encarada como uma estranha:

“It is full of old houses which are named after the men who built them centuries ago (...) the folks are forgotten but their names live in their houses.” (Doyle 1035)

“This gentleman married some five years ago a Peruvian lady (...) very beautiful but the fact of her foreign birth and of her alien religion always caused a separation of interests and of feelings between husband and wife...” (*Idem* 1035)

Em *Dracula* a história também parece simples, mas complica-se um pouco depois de iniciada. Um jovem solicitador, Jonathan Harker, viaja até um remoto castelo na Transilvânia para terminar um negócio com um nobre – Conde Dracula – sobre a venda de uma propriedade perto de Londres. Enquanto Harker é feito prisioneiro e deixado à sua sorte no castelo de Dracula, este viaja para Inglaterra, por mar, atracando em Whitby, onde encontra a sua primeira vítima na linda Lucy Westenra. Para infortúnio de Dracula, Lucy é bem relacionada; tem três pretendentes: Arthur Holmwood, Quincey Morris e o Dr. Seward, médico de um sanatório, o qual pede ajuda ao Professor Van Helsing, numa derradeira tentativa de salvar Lucy da sua terrível “doença”. Por sua vez, Jonathan Harker é o noivo de Mina, a melhor amiga de Lucy. Atraído por um paciente do Dr. Seward, Dracula faz várias *visitas* a Mina, não conseguindo, no entanto, matá-la, como aconteceu com

Lucy. Após várias perseguições, Dracula é morto quando se dirige para o seu castelo na tentativa de escapar aos seus perseguidores.

*Dracula* que continua a ser lido nos dias de hoje, foi o primeiro grande romance inteiramente dedicado a este tema, influenciando, o imaginário colectivo. A principal fonte de informações sobre Stoker é uma biografia de Henry Irving em dois volumes, na qual o autor é apresentado através de reminiscências acerca de si próprio. É através deste trabalho que os biógrafos Harry Ludlam, Daniel Farson e Barbara Belford procuram pistas sobre o autor.

Refira-se que, tal como com Conan Doyle, também a mãe de Stoker se destaca pela sua forte personalidade e investimento nos filhos. Devido a uma infância com pouca saúde, Stoker teve muito tempo para absorver os mitos e lendas irlandeses através das histórias que lhe eram contadas pela mãe. Com enorme talento literário, a maior dificuldade de Stoker seria decidir-se por uma área. Os seus bons conhecimentos sociais, ajudaram-no a conseguir fama e reconhecimento: “Bram Stoker – civil servant, drama critic, theatre manager, barrister, author – was inescapably a man of his time, a Victorian gentleman ...” (Leatherdale 75)

Embora conhecido por *Dracula*, durante toda a sua vida escreveu cerca de vinte obras e inúmeras *short-stories* e artigos: “...romances, non-fiction, fairy-tales, moralistic lectures, and, of course, horror.” (*Idem* 58) Ocupado a recolher informações para um romance sobre vampiros, não deixou de realizar outros trabalhos. Terá passado cerca de sete anos a pesquisar sobre vampiros e vampirismo, como se depreende das notas e pesquisas expostas no *Rosenbach Museum and Library* em Filadélfia. Segundo estas mesmas notas, Stoker terá conhecido cada local visitado pelo conde Dracula.

O ano de 1894 foi um dos mais ricos em termos de obras de terror, mas *Dracula* só surge em 1897, e pensa-se que poderá ter sido influenciado pelo vampiro de Joseph Sheridan Le Fanu em *Carmilla*, publicado em 1872. Segundo Leatherdale, em *Dracula: The Novel and The Legend* (2001) alguns críticos defendem que se *Dracula* tivesse sido publicado no início do século, teria tido um impacto maior. Numa época em que proliferava um clima de racionalismo científico e cepticismo, seria menor o seu êxito. Para além disso, *Dracula* não se situava, como num romance

gótico, num local longínquo no tempo e no espaço: o vampiro estava ali “... in the streets of late-Victorian London.” (*Ibidem* 69)

Comparações com *The Mysteries of Udolpho*, de Radcliff, *Frankenstein*, de Mary Shelley, *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, e *The Fall of the House of Usher*, de Poe, foram algumas das respostas dos críticos: “... his principal literary attribute was a quite exceptional imagination, and in *Dracula* this vision was harnessed to immense power of presentation.” (*Ibidem* 77) Podemos encontrar várias analogias com outras obras de ficção como *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Stevenson, nomeadamente devido à época em que se desenrola a acção, ou *The Picture of Dorian Grey* (1891) de Wilde, como sugere o crítico Edouard Roditi: “Dorian Grey is from one of the sources of the dracula myth.” (Roditi 115)

A este respeito, também Leatherdale defende que o romance *The Woman in White* (1860) pode ser revisto em *Dracula* a dois níveis: na estruturação da narrativa, ao dar a conhecer ao leitor pontos de vista individuais do mesmo episódio, o que imprime uma maior autenticidade à obra; e no facto de em ambas as obras o vilão ser um conde. A história de *Dracula* é-nos dada a conhecer através dos diários das várias personagens e da percepção de cada um.

Outra relação poderá ser estabelecida com *Macbeth* de Shakespeare. Ambas as obras se centram num castelo para onde um estranho é encaminhado e, depois “visitado” no seu sono. As obras focam a personificação do mal sobrenatural, e quer *Dracula*, quer *Macbeth* possuem uma imortalidade através de pactos com forças sobrenaturais. O Mal difundido em ambas as obras depende da cumplicidade entre agressor e vítima: “The victim must willingly accept the touch of evil/vampirism.” (Leatherdale 87)

De igual forma, as duas personagens, são motivadas não pela sede de sangue mas pelo poder e pela ambição. Apesar disso, o tema central das obras é o sangue, e na opinião de Leatherdale, as três bruxas que surgem em *Macbeth* poderão ser consideradas reincarnações em *Dracula*. Também ao nível do final das obras as conclusões são similares: o mundo está livre da maldição: “With the death of *Macbeth* the cry is ‘The time is free’. Following *Dracula*’s demise the response is ‘The curse has passed away’.” (*Idem* 87)

Embora a narrativa de Stoker lhe exigisse vários anos de pesquisa, alguns aspectos são postos em questão. A descrição da transfusão de sangue feita a Lucy é considerada incorrecta segundo o conhecimento moderno, apesar de Stoker ter três irmãos médicos, sendo um deles cirurgião na Royal Irish College of Surgeons. Também as descrições da Transilvânia que conseguiram convencer os leitores, na perfeição, são postas em causa.

*The Primrose Path* (1840) não poderá ser classificado como conto de terror mas nele podemos encontrar vários elementos utilizados em *Dracula*. Em *The Primrose Path*, “Jerry O’Sullivan, the central character (...) suffers horrid dreams, senses he is going mad, feels possessed by a demon force, laughs the herd, cold laugh of a demon, and attacks those dearest to him...” (*Stoker* 59) Todos estes temas são revisitados em *Dracula*.

Na opinião de Clive Leatherdale, de cada leitura de *Dracula* surgem novas interpretações, daí a sua beleza literária. Como este atesta, *Dracula* pode ser analisado sob vários níveis, tendo em conta as alegorias que transcendem os elementos básicos do vampiro, das suas vítimas e vingadores. *Dracula* pode ser considerado enquanto instrumento de repressão sexual, um testemunho do poder arbitrário de Cristo, homenageia o oculto e os mitos literários, e dá-nos uma visão geral das tensões sociais e políticas dos finais da época vitoriana.

Em *Dracula*, os elementos góticos são fáceis de distinguir. Para realçar as capacidades mágicas do Conde, Stoker situa-o numa atmosfera desagradável e estranha, descrevendo a Transilvânia desta forma: “...full of strangeness of the geologic and chemical world. There are deep caverns and fissures that reach none know whither(...) Doubtless there is something magnetic or electric in some of these combinations of occult forces which work for physical life in strange way. (*Idem* 436) No entanto, Stocker ignora a tradição de colocar a história numa terra remota e traz o seu Conde até à Inglaterra contemporânea, nomeadamente a Londres de 1890.

Na obra de Stoker, a vítima, para além de perder o sangue, perdia a sua alma e juntava-se a uma legião de condenados. Wolf, em *Dracula – The Connoisseur’s Guide* (1997) sugere que também para os leitores vitorianos, especialmente os homens, *Dracula* transmitia mensagens de pornografia, disfarçadas de ficção, como na cena

em que Harker é assediado por três mulheres vampiras, fazendo fervilhar a imaginação de qualquer vitoriano, numa época de repressão sexual.

Por seu turno, os receios da sociedade vitoriana, tanto a nível psicológico e físico, como a nível da degradação moral são apresentados em obras como *The Picture of Dorian Grey*, de Oscar Wilde ou *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de Stevenson. Neste tipo de ficção era perceptível a degradação, contínua e repetida, do ser humano na sociedade. As fronteiras do que era socialmente aceitável ou não, eram exploradas de forma a serem utilizadas no romance gótico. Também o tema da loucura, nomeadamente nos romances onde existia uma personagem masculina, estável e racional, é proeminente. Normalmente, esta personagem masculina demonstrava sinais de histeria e loucura após um grande susto, como no caso de Harker, após ter estado preso: “... he sometimes starts out of his sleep in a sudden way and awakes all trumbling”. (Stoker 283) Já Poe conseguira, através da exploração do medo, colocar o estilo gótico “... to the subjective examination of mental breakdown” (Small 155), introduzindo novas possibilidades para escrever sobre a loucura.

As ameaças impostas aos protagonistas não são, meramente, físicas mas também espirituais. Para um público que devido às suas convicções e crenças era levado a acreditar na vida após a morte, este tipo de ameaças deveriam parecer horríveis. As descrições que Stoker faz para caracterizar Dracula, levadas ao extremo e utilizando comparações, em particular entre este e um animal, atribuem-lhe a repugnância e o terror que ele causa. Harker descreve um desses momentos no seu diário: “But my very feelings changed to repulsion and fear when I saw the whole man slowly emerge from the window and begin to crawl down the castle wall over that dreadful abyss, face down (...) just as a lizard moves along a wall” (Stoker 47) Dracula é, ele próprio, uma personagem sobrenatural, opondo-se, claramente, às leis da natureza.

Como já mencionámos, o sobrenatural é a chave para o incremento do terror nos romances góticos, mostrando a união perversa entre paixão e morte, sob forma de vampirismo. As personagens femininas são temidas e, em vez de representarem pureza e bondade, são suspeitas de necrofilia. Segundo Regina Barreca, em *Sex and Death in Victorian Literature*, se o romance gótico se baseava no terror psicológico, os romances vampíricos baseavam-se no medo físico,

especificamente, na sexualidade para aumentar o medo. A dualidade da identidade sexual, em especial a sexualidade feminina, volta a sentir-se quando Lucy passa a estar “possuída” por Dracula: “The sweetness was turned to adamantine, heartless cruelty and the purity to voluptuous wantonness.” (*Idem* 99) Parte do terror destas imagens refere-se à inversão dos ideais femininos e do desejo onde não deveriam existir.

Na realidade, não é só a sexualidade feminina que é posta em evidência pelo vampiro: o terror leva o desejo aos seus limites, revelando o que deveria ser ocultado. Como atesta Leatherdale: “It is necessary only to substitute intercourse for kisses, and semen for blood to be left with a novel as sexually explicit as any of the time.” (Leatherdale 159) Ainda na sua opinião, e uma vez que os mortos não poderiam, logicamente, entregar-se aos prazeres do sexo, Stoker não poderia ser acusado de difundir erotismo na sua narrativa. No entanto: “... *Dracula* has been seen as the great submerged force of Victorian libido breaking out to punish the repressive society which imprisoned it..” (Pirie in Leatherdale 159).

Na opinião de Raymond McNally, em *Dracula was a Woman* (1984), o beijo do vampiro é um eufemismo da intimidade e, Stoker refere-se aos beijos do vampiro em vez de mordidas como quando Harker é assediado por três vampiras: “He is young and strong; there are kisses for us all.” (Stoker 80) Quando estas tentam seduzir Harker, o momento é marcado pela ambivalência de sentimentos: por um lado sente-se atraído, por outro lado, sente repulsa perante as acções animais das mulheres: “There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive, and as she arched her neck she actually licked her lips like an animal.” (*Idem* 81)

Na verdade, as estranhas sensações que Harker experiencia no castelo de Dracula estão relacionadas com o ressurgir geral de ideias reprimidas familiar e culturalmente. Ao atravessar e perturbar todas as fronteiras que separam civilizados de bárbaros, libertando o lado irracional, paixões e desejos proibidos pela moralidade e tabus vitorianos, os vampiros libertam energias naturais reprimidas.

Estas associações à sexualidade e o retorno ao sangue do corpo derrubam as barreiras que distinguem o Homem da besta. *Dracula* lida com o tabu, ultrapassando a barreira entre o Homem e a besta, o Homem e Deus – com uma força e poderes

sobrenaturais e uma longevidade anormal – e ainda, entre homem e mulher, revelando a paixão feminina mas encobrendo uma forma demoníaca.

A perturbação e incerteza das fronteiras, a obliteração das distinções mais sólidas entre vida e morte, humanos e animais, relacionam o terror e o “uncanny”, na maior parte da ficção de finais do século XIX. Dracula, de todas as figuras góticas, é o seu melhor exemplo. A confusão entre vida e morte, “the uncanniness of the undead” (Ellis 196), é um dos aspectos da sua natureza: “But to fail here is not mere life or death. It is that we become as him; that we henceforward become foul things of the night like him – without heart or conscience (...) a blot on the face of God’s sunshine; an arrow in the side of Him who died for man.” (*Ibidem* 284)

O terror do vampiro, a sua estranheza e, ao mesmo tempo, familiaridade, o seu reconhecimento “canino”, resulta da sua semelhança com aqueles em cujas casas entra, de forma que transmite uma natureza lúgubre e desconhecida a um mundo socialmente decadente. Segundo Fred Botting, em *Gothic* (1995), os homens têm de tornar-se caçadores, como o Conde, para poderem expulsá-lo das suas próprias casas.

A perseguição a uma entidade maligna, a sua representação em forma animal, e a natureza letal e sexual de que não conseguem libertar-se ou proteger-se, é recorrente na ficção gótica e nas histórias de fantasmas. A natureza humana é considerada instável, sensível à degeneração, sendo a corrupção física um sinal de declínio moral ou espiritual.

Animalidade e sexualidade juntam-se para envolver a forma humana, tal como a conhecemos, com as características regressivas que podemos encontrar nas formas não humanas. A junção da forma humana com características animais evoca terror: surge um ser que recusa manter-se num local simbólico e estável, e alternando entre a forma humana e animal, transforma em confusão o que deveria ser uma distinção definitiva e absoluta. Este ultrapassar das fronteiras ameaça a segurança da identidade humana e é, normalmente, atribuída a uma causa diabólica.

No século XIX, a libertação do mal está intimamente relacionada com a experiência científica. Em *Dracula*, o vampiro é explicado em termos religiosos como um agente diabólico e os seus poderes são apresentados como algo para além

da compreensão e conhecimento científicos: “What is horrible is not simply supernatural, but distinctly, disturbingly natural.” (Miller 13/08/2005)

Ao dar a conhecer a sua linhagem a Harker, Dracula fá-lo de forma, deliberadamente, obscura, fundindo diferentes figuras históricas num objectivo comum – a liberdade. A casa dos Dracula representa uma longa tradição aristocrática de heróis e cavaleiros. Ao falar da história da Transilvânia, Dracula fala como se tivesse estado presente em todas as batalhas e acontecimentos mais relevantes: “In his speaking of things and people, and especially of battles, he spoke as if he had been present at them all. (Stoker 40) Esta casa já havia resistido aos Turcos bem como aos Húngaros e ele recorda a capacidade de manter a liberdade como se de uma linha de sangue se tratasse – representado o espírito da liberdade *Wallachian* no clã Dracula. O conde refere uma relação de sangue com o guerreiro *Wallachian* (ou *Voïvode*), agora conhecido como *Vlad, the Impaler*.

“When was redeemed that great shame of my nation, the shame of Cassova, when the flags of the Wallach and the Magyar went down beneath the Crescent; who was it but one of my own race who as Voivode crossed the Danube and beat the Turk on his own ground! This was a Dracula indeed.” (*Idem* 42-2)

Os acontecimentos que a personagem descrevia a Harker ocorreram, na realidade, em 1640, quando o *Voïvode* Dracula instigou uma rebelião contra o governo Turco. Perante uma maioria das forças inimigas, teve de retirar, mas manteve os ataques. As suas incursões eram caracterizadas pelo uso do terror como arma. O método de execução favorito de Vlad era o empalamento de pessoas vivas e muitos dos seus ataques visavam não combatentes. A sua fama espalhou-se rapidamente e manteve-se mesmo após a sua captura.

A resposta à questão sobre quem teria sido Dracula mantém-se até hoje sem resposta. No entanto, são muitas as teorias e hipóteses levantadas. Na língua *Wallachian* Dracula significava demónio e o governo Voïvode era caracterizado pela defesa heróica da liberdade, mas também pelas atrocidades sanguinárias. A figura histórica do Voïvode Dracula não era a de um vampiro, apesar do seu reinado de terror. Christopher Frayling afirma que Stoker foi o primeiro a “confundir” o cruel

guerreiro com o vampiro do folclore e, ao fazê-lo, reavivou a longínqua relação entre o vampiro e o tirano.

A concepção para esta figura passa, então, a ser erudita. Segundo Ellis, em *The History of Gothic Fiction* (2000), a personagem do Professor Van Helsing dá a conhecer às restantes personagens “na caça ao vampiro”, bem como aos leitores, até que ponto a tradição e a superstição podem estar ligadas. De repente, as características do vampiro do folclore já são eruditas e ficamos com a certeza de que Dracula é ambos, o vampiro e o Voivode Dracula: “This vampire which is amongst us is of himself so strong in person as twenty men; he is of cunning more than mortal, for his cunning be the growth of ages; he have still the aids of necromancy, which is, as his etymology imply, the divination by the dead, and all the dead that he can come nigh to are for him at command (...) he is devil (...) and in any forms that are to him. (*Ibidem* 283)

É, além disso, possível discernir em *Dracula* elementos não vampíricos da superstição irlandesa, nomeadamente, o Demónio disfarçado de humano, símbolo deste folclore, em oposição às grotescas representações animais da Europa ou aos espíritos de Este. Doyle, de origem irlandesa, também terá sido influenciado por todas estas tradições tentando transmiti-las em inúmeras obras, como já verificámos. Na sua *short-story* Doyle demonstra que a modernidade científica, tecnológica e social, se opõe ao sobrenaturalismo do vampiro.

Também, em *Dracula* a batalha entre a razão e o sobrenatural, a ciência e o folclore, levam à derrota do vampiro, mas só através do recurso a métodos do folclore (a estaca cravada no coração do vampiro) a vitória é possível. Neste caso, a estaca foi substituída por uma faca: “I shrieked as I saw it shear through the throat; whilst at the same moment Mr. Morris’ bowie knife plunged in the heart (...) the whole body crumbled into dust and passed from our sight. (*Ibidem* 447)

Embora utilizando a dedução lógica e racional para descobrir o paradeiro do conde, e recorrendo a ajudas modernas como o comboio ou armas, a modernidade é ultrapassada e o discurso sobrenatural do folclore vence: “... I wished I had a gun or some lethal weapon, that I might destroy him; but I fear that no weapon wrought alone by man’s hand would have any effect on him.” (*Ibidem* 64) Em *The Sussex Vampire*, Holmes faz questão de se afastar das explicações sobrenaturais: “It has

been a case for intellectual deduction (...) [it] has merely been observation and confirmation.” Doyle 1042)

Em *The Sussex Vampire*, o aparente vampiro é a mulher, e a vítima, uma criança, aliás, o seu próprio filho. Por todas estas razões verificamos que não existe um padrão, ou outro elemento que nos leve a pensar tratar-se de um conto vampírico. No entanto, ao longo da narrativa, Conan Doyle tenta levar os leitores a pensar que se trata, efectivamente, de vampirismo, e na realidade, podemos encontrar pontos de contacto entre as duas narrativas se considerarmos a relação entre mãe e filho como incestuosa. Como referimos anteriormente, as visitas do vampiro do folclore confinavam-se à família: “Incest, therefore, is written into the very expression of vampirism. (Leatherdale 176-7) Também, como já verificámos, a mordidela do vampiro era considerada um beijo. A figura da mãe do bebé, com os sintomas que apresenta, febre alta e o estado cataléptico, poderá ser entendida como uma descrição reportada às vítimas de ataques vampíricos, como consta das culturas antigas da Europa Ocidental e de Leste:

“On the bed a woman was lying who was clearly in high fever. She was only half conscious, but as I entered she raised a pair of frightened eyes (...) I took her pulse and temperature. Both were high, and yet my impression was that the condition was rather that of mental and nervous excitement than of any actual seizure.” (Doyle 1040)

Em *Dracula*, o uso de metáforas referentes à família, bem como a relação entre todas as personagens principais, sugere uma ligação quase familiar, como no caso das transfusões de sangue de Lucy, ou nas aproximações do vampiro a Mina: “Come, sister” (Dracula 497).

Quando Holmes procura no seu compêndio a letra V, surge “O Vampiro na Hungria” e “Vampiros na Transilvânia”, admitindo a possibilidade de existência de tais seres. Contudo a personagem mantém as suas convicções: “Rubbish, Watson, rubbish! What have we to do with walking corpses who can only be held in their grave by stakes driven through their hearts? It’s pure lunacy.” (Doyle 1034)

Apesar de negar, constantemente, ao longo das suas aventuras, a existência ou crença em superstições, Holmes assume atitudes idênticas às descritas nas

tradições das civilizações antigas, tais como, as vigílias nocturnas, a profanação de túmulos, as descrições de casas assustadoras (ou fantasmagóricas) e labirínticas, ou as parecências físicas em todos os vilões.

A vigília nocturna é o prelúdio clássico para a destruição do vampiro, sendo que a única diferença é o objectivo da mesma: Holmes só pretende prender o vilão e não destruí-lo. Em “The Adventure of Shoscombe Old Place”, Holmes viola a cripta da família de Sir Robert Norberton, abrindo, inclusive, um caixão. Também em “The Adventure of Lady Frances Carfax”, Holmes viola um caixão, desta feita na tentativa de salvar Lady Carfax de ser enterrada viva.

No que respeita ao vocabulário utilizado para descrever muitos dos cenários das aventuras de Holmes, podemos encontrar vocábulos idênticos em vários contos vampíricos: *decaying*, *crumbling*, *rambling*, *dark*, *labyrinthine*, são expressões comuns: “It was a labyrinth of an old house, with corridors, passages, narrow winding staircases...” (Doyle, *The Adventure of the Engineer’s Thumb*, 281) Mas o melhor exemplo será o da mansão dos Baskerville que poderia constar de qualquer obra gótica: “... the house glimmered like a ghost at the farther end. (...) A dull light shone through heavy mullioned Windows, and from the high chumneys which rose from the steep, high-angled roof there sprang a single black column of smoke.” (Doyle, 41-42)

Através do canonê holmesiano podemos verificar um número considerável de paralelos com os temas vampíricos e, em particular com *Dracula* de Bram Stoker. Kelvin Jones, em *The Carfax Syndrome* (1997) vai mais longe e afirma que até o Conde demonstra uma considerável parecência física com Moriarty, o eterno inimigo de Holmes. Na realidade, podemos encontrar um sem número de paralelismos entre *Dracula* e as várias aventuras de Sherlock Holmes.

Em “The Adventure of the Engineer’s Thumb”, o jovem Victor Hatherley é atraído para uma remota casa no campo, e obrigado a colaborar num esquema de engenharia. É fascinante a comparação com Jonathan Harker, de *Dracula*, quer pela situação vivida pelas duas personagens, quer pela semelhança dos apelidos.

Em “The Disappearance of Lady Frances Carfax”, Holmes descobre Lady Carfax num caixão que se encontra “...in a dark house in the centre of Poultney Square” (Doyle, *The Disappearance of Lady Frances Carfax*, 953) Em *Dracula*, o Conde

leva o seu exército de vampiros para uma propriedade em Carfax, onde existe uma capela antiga.

Ao longo da saga holmesiana surgem várias semelhanças entre os vilões:

“His whole face sharpened away into nose and chin, and the skin of his cheeks was drawn quite tense over his outstanding bonés. Yet this emaciation seemed to be his natural habit, and due to no disease.” (Doyle, *The Adventure of the Engineer's Thumb*, 279)

“A large face, seared with a thousand wrinkles, burned yellow with the sun, and marked with every evil passion, was turned from one to the other of us, while his deep-set, bile-shot eyes, and his high, thin fleshless nose, gave him somewhat the resemblance to a fierce old bird of prey.” (Doyle, *The Adventure of the Speckled Band*, 264)

“His face was a strong – a very strong aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils (...) the chin was broad and strong, and the cheeks firm but thin. (...) His eyes were positively blazing. His face was deathly pale...” (Stoker 28 )

Estas citações descrevem diferentes vilões holmesianos e, como podemos verificar, existem várias semelhanças entre eles e o vilão de Stoker. Todos são altos, possuem uma força descomunal, são pálidos, de rostos magros, narizes aquilinos e olhos penetrantes. Demonstram, ainda, uma inteligência acima da média. No entanto, ao tentar demonstrar uma ligação entre Holmes e Dracula, nenhum crítico consegue fundamentar a sua teoria, pois, quer os cenários, quer as personagens participam perfeitamente da tradição narrativa gótica.

Sherlock Holmes não se impressionava com vampiros ou cães fantasmagóricos, como deixou bem claro em *The Hound* ou “The Sussex Vampire”, demonstrando o seu desprezo por qualquer explicação que não seja lógica e racional: “This agency stands flat footed upon the ground, and there it must remain.” (Doyle 1034)

No entanto, Doyle não deixa escapar a oportunidade de lançar a dúvida quando Holmes acrescenta: “The world is big enough for us” (Doyle 1034) referindo-se, ainda, à existência de vampiros. De facto, e como já referimos neste trabalho, a capacidade de manter Holmes num compartimento estanque e não

influenciado pelas suas ideias espiritualistas, demonstra uma grande inteligência. No entanto, verificamos que muitas das suas obras, são afinal, influenciadas pela sua nova crença, embora consigamos distinguir, perfeitamente, Doyle de Sherlock Holmes.

A obra de Stoker por sua vez, põe em destaque um variado leque de medos e fantasias contemporâneas à sua época, no que respeita a modernidade, classe, raça, império, sexo e os géneros. O conde com a sua insaciável sede de sangue representa o desejo puro, o desejo reprimido, em estado latente, pronto a despertar ou ser desperto. Stoker consegue dramatizar os medos degenerativos do *fin-de-siècle* no que respeita às ciências sociais e naturais.

Por um lado, surgia o medo da degeneração como uma regressão: o receio de que o progresso e a evolução do ser humano fossem uma capa que escondia um “animal” adormecido; por outro lado, existia o receio de que a degeneração fosse a consequência do progresso. Não será coincidência que estes medos fossem proeminentes num país imperialista que olhava os seus colonos como selvagens e tinha como objectivo civilizá-los. Também Doyle revela estes medos e preocupações.

Tal como o vampiro que não se revela durante o dia, ou “the hound” que só ataca no seu território, Doyle demonstra, nas narrativas analisadas, que esses perigos podiam, de facto, existir. Contudo, a personagem que construiu tem características tão específicas que, embora tenha evoluído ao longo dos tempos, o seu papel se manteve inalterável: “The idea of a vampire was to me absurd. Such things do not happen in criminal practice in England.” (Doyle, *The Sussex Vampire* 1043) Sherlock Holmes representava a razão e para que não subsistissem dúvidas quanto à sua posição em relação ao sobrenatural, Holmes argumentava: “The devil’s agents may be of flesh and blood, may they not?” (Doyle, *The Hound of the Baskervilles* 19)

## Notas

---

<sup>11</sup> Por questões práticas, de agora em diante, a obra de Doyle será identificada como *The Hound*.

<sup>12</sup> Pela sua recorrência, a partir daqui, este conto passará a ser referenciado como “The Sussex Vampire”.

<sup>13</sup> Davendra Varma, *Varney the Vampire* (introduction), Vol. XIV

<sup>14</sup> Bernard Davies, *The Dracula Journals*. Nº1, p.10

<sup>15</sup> *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu, para muitos o melhor de todos os contos vampíricos e *Varney the Vampire* (1847), de James Malcolm Rymer ou Thomas Pecket Prest (a autoria é disputada) considerado o principal cursor literário do conde Dracula.

## Conclusão

Arthur Conan Doyle é produto de uma herança colonial e de um clima imperial. Como defende Catherine Wynne, em *The Colonial Conan Doyle* (2002), o colonialismo existiu na Irlanda durante séculos: “Colonialism, in the sense of physical and cultural implantations, had been operational in Ireland for centuries. (...) Indeed, the cultural apparatus designated the Irish as incapable of self-rule.” Wynne 2) De descendência irlandesa, nascido na Escócia, mas vivendo a maior parte da sua vida adulta na Inglaterra, é influenciado por um clima político obcecado com a sua identidade imperial e perseguido pelo espectro das exigências separatistas irlandesas. Estas tensões emergem na sua escrita, a qual toca pontos complexos a nível de identidade: “I, na Irishman by extraction, was born in the Scottish capital [after] two separate lines of Irish wanderers came together under one roof.” (Idem 2)

Na realidade, os conflitos entre a sua fidelidade imperial e a herança colonial, muitas vezes, apresentam uma difícil resolução nas suas obras marcadas pelo Gótico. Na verdade, as tensões culturais do *fin-de-siècle* britânico, como a decadência imperial, podem ser muitas vezes mediadas pelo Gótico. Ao mesmo tempo, nos seus trabalhos, como em *The Hound of the Baskervilles* os motivos góticos convivem com temas do colonialismo na batalha pela posse e controle das terras, preocupações com identidades raciais ou criminosas, superstições e a posse oculta da mente e do corpo.

Simultaneamente, estas narrativas apresentam-se como resultados da apropriação de mitos ou histórias já existentes. Nenhuma das obras é inteiramente original e, não deverá ser ignorado o facto de que quer Doyle, quer Stoker terem sido influenciados por escritores que, devido às obras que escreveram, marcaram toda a tradição da literatura gótica.

Algumas das suas obras são intemporais, outras só lidas à luz da atmosfera do século XIX farão o seu verdadeiro sentido, sendo que a explicação mais lógica para o sucesso de Sherlock Holmes se deva a “... hit a nerve in the Victorian psyche.” (Wynne 7)

Numa época de declínio imperial e sob a influência de uma teoria social preocupada com a degeneração, os vitorianos encontraram estabilidade numa forma de ficção que lhes prometia que tudo poderia ter uma solução, pelo menos teoricamente. Assim, se Holmes fosse uma pessoa real, o mundo seria mais facilmente controlado. Daí que o “desaparecimento” de Holmes, nas Reichenbach Falls, tivesse causado tanta consternação.

Contrário à sua personagem Holmes, Doyle não se confinou ao racionalismo e demonstrou uma enorme capacidade de conviver com convicções totalmente opostas ao escrever sobre Espiritualismo, ao mesmo tempo que mantinha as *short-stories* de Sherlock Holmes, o qual demonstrava o seu cepticismo e um total desinteresse pelo sobrenatural: “Of course, if we are dealing with forces outside the ordinary laws of Nature, there is an end of our investigation. But we are bound to exhaust all other hypotheses before falling back upon this one.” (Doyle 26)

Ao criar um médico que acompanha o detective, mais uma vez, Doyle alia a ciência à racionalidade conseguindo dar maior credibilidade à personagem Holmes: “The Holmesian cycle offers us for the first time the spectacle of a hero triumphing again and again by means of logic and scientific method. (Nordon 24)

A tentação supersticiosa surge por falta de sinais objectivos. Explicar a todo o custo, para compreender e conhecer, é o verdadeiro motor dos mitos e das lendas, reforçado pela insaciável sede de imaginário do ser humano.

Nada prejudicou mais a reputação de Conan Doyle, enquanto escritor e figura pública, que a sua conversão ao Espiritualismo. O público pouco familiarizado com o escritor, excepto como criador de Sherlock Holmes, não se apercebeu de que esta não foi uma reviravolta na sua vida ou nas suas convicções. Doyle demonstrava uma aparente necessidade emocional para crer, para acreditar, e já era um espiritualista, muito antes de o admitir, a ele próprio, ou ao público.

*The Stark Munro Letters* fornece a melhor prova do seu corte com a religião romana católica, e revela a procura de uma nova religião. *The Land of*

*Mist* trata do encontro do ser humano através do Espiritualismo. Mas este tema, embora mascarado, já surgia em histórias e romances de Doyle desde 1880, quase sempre num contexto positivo:

“What object is served by this circle of misery and violence and fear? It must tend to some end, or else our universe is ruled by chance, which is unthinkable. But what end? There is the great standing perennial problem to which human race is as far from an answer as ever.” (Doyle, “*The Adventure of the Cardboard Box*”, 901 )

Também em “*The Blue Carbuncle*”, Holmes refere:

“Amid the action and reaction of so dense a swarm of humanity, every possible combination of events (...) will be presented which may be striking and bizarre without being criminal. We have already had experience of such.” (Doyle, *The Adventure of the Blue Carbuncle*, 252)

Podemos verificar que a figura demoníaca, também associável à religião católica por todo o mal que representa, estabelece simultaneamente uma ponte com os elementos góticos e grotescos das obras analisadas e a estética decadente.

Todo o espartilhamento vitoriano, decorrente de um *ethos* burguês dominante, baseado em rígidos códigos de conduta social e de marcado cariz puritano com a sua ênfase “(...) on self-discipline, individualism, responsibility, work, and asceticism” (Cody par.2), desencadeava sentimentos de evasão pelo sobrenatural e pelo gótico. A presença do gótico é igualmente descortinável na própria sugestão de pacto com o demónio, em “*The Sussex Vampire*”, à semelhança de *Dracula*, de Stoker ou como podemos vislumbrar em inúmeras obras de Doyle como em *The Parasite* (1894) ou na *short-story* “*John Barrington Cowles*” do mesmo ano, que retratam jovens estudantes de medicina sob a influência diabólica de figuras femininas.

A preocupação gótica com as instituições religiosas e suas práticas deu lugar a uma tensão religiosa nos trabalhos de Doyle. Esta tensão está presente,

quer na sua biografia, quer na sua carreira pública, parecendo surpreender que ele recorra às histórias de detectives onde podemos sempre encontrar uma solução – utilizando Holmes para resolver os mistérios e reinstalar a ordem.

Como aqui se analisou, a temática do detective reflectia a sociedade para a qual eram endereçadas e era uma excelente fonte de pesquisa a nível sociológico, histórico e antropológico. Parafraseando Coffman, muitos historiadores consideraram que Holmes representava o modelo prático da teologia popular da época: “... detective fiction (...) reflect on such heavy assumptions as an ordered universe, the nature of truth, the difference between good and evil, right and wrong, and the importance of justice for a civilized society.” (Coffman 7)

Desta forma, conseguiríamos justificar a importância de Holmes enquanto defensor da justiça e repositior da verdade, ao mesmo tempo que poderíamos encontrar na personagem a imagem do seu criador. Afinal, todos os casos de injustiça em que Doyle se envolveu, não são mais que prolongamentos do seu herói ficcional. Com efeito, ele foi um defensor da justiça, tanto na sua vida, como na sua ficção, tendo defendido fervorosamente casos de injustiça demonstrando a inocência dos envolvidos, como Edward Edalji, e escrito sobre temas sociais e políticos.

Routley considera que o principal objectivo do escritor seria o de construir um fundo ficcional em que, tendo em conta os seus valores, tudo acabasse bem: “Doyle’s prodigious success is not primarily due to any calculated effect (...) what he may have been only half-conscious of was the hospitality that the English bourgeois, because of its puritan background, was waiting to give his offerings. (Routley 55)

Considerando que muitos vitorianos começavam a pôr em causa as verdades absolutas, ou o fundamentalismo da razão, em *The Hound of the Baskervilles*, Holmes dá voz a essas dúvidas.<sup>16</sup> Com efeito, volta a admitir a probabilidade de forças sobrenaturais quando afirma: “In a modest way I have combated evil, but to take on the Father of Evil himself would, perhaps, be too ambitious a task.” (Doyle 19)

Doyle poderia, então, ser considerado um crente na civilização e no progresso, acreditando que a sociedade poderia caminhar para a sublimação. Howard Haycraft um dos muitos defensores de que o modelo de Holmes seria o próprio Conan Doyle constata que este acreditava no código do período em que vivia e representava na perfeição o ideal vitoriano, nunca se afastando dos seus princípios:

“He had the Englishman’s traditional fondness for sports of all kinds and an equally typical partisanship for the underdog. He was an unusual combination of the militant and the gentle, a doughtless fighter in any cause he believed to be right, and an adversary to be feared; but in his heart, said his friends, there was no room for malice.” (Haycraft 53)

Contudo o autor não teve a capacidade de se libertar de Holmes e quando o tentou, não foi bem sucedido, a personagem sobrepunha-se ao Doyle escritor de outro tipo de narrativas.. Mesmo no final da sua vida, quando podia escrever o que quisesse, sobre o que quisesse, Holmes estava demasiado presente para que Doyle o conseguisse ignorar.

Tal como a ficção sensacionalista, a literatura gótica mexe com as ansiedades dos seus leitores, dramatizando os seus maiores medos, sem que o leitor se aperceba e produzindo nestes, sintomas de ansiedade, terror e pânico permite-lhes interpretar e libertar esses medos. A certeza de que estamos em total segurança e que se o final não for feliz poderemos sempre pôr o livro de parte, permite ao leitor tentar encontrar uma explicação lógica e racional.

Doyle tinha consciência desta capacidade e, através de Holmes, tentava encontrar essa explicação, substituindo-se aos leitores. No entanto, quer em *The Hound*, ou em “The Sussex Vampire”, a atmosfera sobrenatural faz-se sentir como uma brisa ou um sussurro:

“... several people had seen a creature upon the moor which corresponds with this Baskerville demon, and which could not possibly be any animal known to science.” (Doyle 15)

“It was she - she beyond all questions - who had drunk the poor baby’s blood.” (Doyle, *The Sussex Vampire* 1036)

Como se procurou demonstrar, o género gótico era subversivo e, atendendo a esta análise, a intrusão do gótico nos textos de Doyle é demonstrada pela voz dos colonos e dos marginalizados que povoam as suas obras, bem como através das personagens “perseguidas” por mitos ou lendas nas histórias de Sherlock Holmes: “Such is the tale, my sons, of the coming of the hound which is said to have plagued the family so sorely ever since.” (Doyle 9)

Como já referimos, no final do século XIX, as ansiedades sociais e culturais culminaram na produção de um gótico carregado de medos do colapso imperial. Daí que o Espiritualismo possa ser teorizado no contexto deste declínio. As oportunidades para as “aventuras” de Doyle começavam a desaparecer no final da Primeira Guerra Mundial, levando Doyle a retirar-se para um campo psíquico, de forma a poder colonizá-lo.

Na opinião de Brantlinger, Doyle deve ser analisado dentro do contexto de uma herança colonial, como já referimos, onde as preocupações se estendem à terra, os seus donos e a forma como esta era controlada, à identidade racial e criminal, à autonomia psicológica ou a sua perda, o controle sexual ou a sua ausência. Daqui resulta a ambiguidade, o medo, a ansiedade e a confusão que são marcas do final de século.

Doyle preocupado com os assuntos imperiais e com as políticas irlandesas mas com uma dívida para com os seus leitores, espraia as suas tensões no gótico ou em obras que, de alguma forma, tocam o gótico. Como Wynne referiu: “After all, it was the Gothic that gave expression to late-century Victorian anxieties, both Irish and British. It reemerges at the point of convergence of British imperialism and Irish colonialism in the fictional oeuvre of a popular author.” (Wynne 12)

O aumento de interesse pelo oculto bem como pelo espiritualismo explicam a necessidade de Doyle procurar respostas que o cristianismo não lhe concedeu. Se analisarmos com alguma precisão, verificamos que o conflito

entre a razão e o sobrenatural estão presentes em grande parte das aventuras holmesianas, como em “The Adventure of the Devil’s Foot” (1910), por exemplo, em que Doyle evoca medos paranormais semelhantes aos que Holmes tenta desvendar em *The Hound*. Aliás, também em “The Sussex Vampire” Holmes é comparado a um mágico, com poderes de adivinhação, ao desvendar o mistério sem sequer falar com a presumível vampira: “When this gentleman, who seems to have powers of magic, wrote that he knew all, I was glad.” (Doyle 1043)

Tentar definir Doyle revelou-se uma tarefa árdua. Um autor que afirmava acreditar em fadas e na vida para além da morte, não hesitando em abraçar uma fé que pressupunha um apelo moral e emocional intenso, é perfeitamente explicável. Conseguir conciliar esta faceta com o autor de obras de ficção científica ou de histórias de detectives é compreensível mas difícil de explicar.

Doyle utiliza personagens com um carácter referencial através da fusão da realidade com a ficção, com o intuito de conferir credibilidade e de corroborar toda uma crítica sociocultural. Sendo o gótico influenciado por uma moral repressiva, acaba por evidenciar-se uma recorrência da literatura na criação de monstros na época vitoriana. Nas obras analisadas, os monstros podem ser “the hound” e a vampira, mas também o podem ser Stapleton e a criança de “The Sussex Vampire”. Em ambos os casos, a destruição dos oponentes é encarada como algo natural pelos “vilões”.

As aventuras de Sherlock Holmes poderão, assim ser consideradas uma subversão à sociedade vitoriana, em que Doyle, utiliza todas as personagens intervenientes nestas aventuras para realçar a decadência da sociedade, sendo Sherlock Holmes a representação do bem e da ordem nessa mesma sociedade. Se, como Brooks defende, as histórias de detectives enfatizarem o outro extremo das narrativas, em que as questões exigem respostas, o *suspense* tem uma resolução, talvez faça sentido a existência de Sherlock Holmes no percurso literário e humano de Conan Doyle.

Podemos, assim, considerar Doyle como detentor de uma capacidade enorme de lidar com a ambiguidade ao conseguir mover uma personagem com o perfil de Sherlock Holmes em atmosferas marcadas pelo Gótico, sem a deixar ser influenciada por esse cenário.

## Notas

---

<sup>16</sup> Patrícia Waugh defende que o romantismo e o pós-modernismo criticam a fé do Iluminismo no que era puramente racional .

## Bibliografía

### Obras de Conan Doyle

DOYLE, Arthur Conan. *The Hound of the Baskervilles*. New York: Dover Publications, Inc., 1994.

\_\_\_\_\_. *The Penguin Complete Sherlock Holmes*. London: Penguin Books, 1981.

\_\_\_\_\_. *Memoirs and Adventures*. London: Hodder and Stoughton, 1924.

### Obras sobre Conan Doyle

ANDERSON, David R.. *Grim Suggestiveness: Sense of Place in the Hound of the Baskervilles*. Baker Street Miscellanea, no. 24 (Winter 1980)

BLOOM, Clive (ed). *Nineteenth Century Suspense: From Poe to Conan Doyle*. London: Palgrave Macmillan, 2000.

CARR, John Dickson. *The Life of Sir Arthur Conan Doyle*. New York: Carroll & Graf Publishers, Inc., 1990.

- CAWELTI, John G. *Adventure, Mystery and Romance*. Chicago: University of Chicago Press, 1977.
- CLAUSEN, Christopher. *Sherlock Holmes, Order, and the Late-Victorian Mind*. *Georgia Review* 38, Spring 1984.
- COX, Michael (ed). *Oxford Anthology of Victorian Detective Stories*. Oxford: Oxford Paperbacks, 1993.
- COX, Don Richard. *Arthur Conan Doyle*. New York: Frederic Ungar, 1985.
- DOYLE, Adrian Conan. *The True Conan Doyle*. Pref. Hugh Gough. London: John Murray, 1945.
- HARRISON, M.. *A Study in Surmise: The Making of Sherlock Holmes*. Bloomington: Gaslight Publications, 1984.
- HIGHAM, Charles. *The Adventures of Conan Doyle, The life of the Creator of Sherlock Holmes*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1976.
- HODGSON, John A. *Sherlock Holmes: The Major Stories with Contemporary Critical Essays*. New York: Bedford Books, 1994.

- LELLENBERG, Jon L. *The Quest for Sir Arthur Conan Doyle, Thirteen biographers in search of a life*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1987.
- .NORDON, Pierre. *Conan Doyle: A biography*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1967.
- OUSBY, I.. *Bloodhounds of Heaven: The detective in English Fiction from Godwin to Doyle*. 1976.
- PEARSALL, R. *Conan Doyle: A biographical Solution*. 1977.
- PEARSON, Hesketh. *Conan Doyle: His life and Art (Energetic and anecdotal)*. 1943; repr. 1977.
- \_\_\_\_\_. *Conan Doyle*. London: Unwin paperbacks, 1987.
- STASHOWER, Daniel. *Teller of Tales – The Life of Arthur Conan Doyle*. New York: Henry Holt and Company, 2001.
- SYMONS, Julian. *Conan Doyle: Portrait of an Artist*. New York: The Mysterious Press, 1979.

WINKS, Robin W. (ed). *Detective Fiction: A Collection of Critical Essays*.

Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1980.

WYNNE, Catherine. *The Colonial Conan Doyle, British Imperialism, Irish*

*Nationalism, and the Gothic*. London: Greenwood Press, 2002.

### **Traduções em português**

DOYLE, Arthur Conan. *O mistério de Cloomber*. Lisboa: edição Livros do

Brasil, 1989.

\_\_\_\_\_. *O Mundo Perdido*. Lisboa: Círculo de Leitores,

1989.

\_\_\_\_\_. *Histórias à lareira*. Lisboa: edição Livros do Brasil,

2002.

\_\_\_\_\_. *A Última Vénia e Os Arquivos de Sherlock Holmes*.

Mem-Martins: Publicações Europa-América, 2003.

### **Geral**

BEER, Gillian. *The Romance*. London: Methuen, 1970.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

CROSSLEY, Ian Small and Ceri. *The French Revolution and British Culture*.

Oxford: Oxford University Press, 1989.

DAVID, Deirdre. *The Cambridge Companion to The Victorian Novel*. Cambridge:

Cambridge University Press, 2001.

DAVIES, Bernard. *The Dracula Journals*. N° 1, p. 10

DRUMMOND, James. "Bram Stoker's Cruden Bay". *Scots Magazine*, April

1976.

ELLIS, Markman. *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh

University Press, 2000.

FARIA, Luísa Leal de. *Sociedade e Cultura Inglesas*. Lisboa: Universidade Aberta,

1996.

GUY, Josephine M.. *The Victorian Age, An Anthology of Sources and Documents*.

London and New York: Routledge, 1998.

HARRIS, Frank. *Debates on the meaning of life, evolution, and spiritualism*. New

York: Prometheus Books, 1993.

HAYCRAFT, Howard. *Murder For Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*.

New York: Carroll and Graf, 1968.

HOPPEN, K. Theodore. *The New Oxford History of England, The Mid-Victorian*

*Generation 1846-1886*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

KUCICH, John. *Repression in Victorian Fiction: Charlotte Brontë, George Elliot, and*

*Charles Dickens*. Berkeley: University of California Press, 1987.

LARRISY, Edward (ed.). *Romanticism and Postmodernism*. Cambridge:

Cambridge University Press, 1999.

LEATHERDALE, Clive. *Dracula, The Novel & The Legend*. Essex: Desert

Island Books Limited, 2001.

MACSHANE, Frank. *The Life of Raymond Chandler*. New York: Dutton, 1976.

MARMELL, Justin Achilli, Kraig Blackwelder, Brian Campbell, Will

Hindmarch and Ari. *Victorian Age Vampire*. Canada: White

Wolf Publishing, Inc., 2002.

MASTERS, Anthony. *The Natural History of the Vampire*. Putnam Pub Group,

1972.

- MCNALLY, Raymond T. *Dracula was a woman*. London: Hale, 1984.
- MORRIS, William. *Art Under Plutocracy*, London, 1884.
- PATER, Walter. *The Renaissance*. London: University of California Press, 1980.
- PAUL, Robert S. *Whatever Happened to Sherlock Holmes: Detective Fiction, Popular Theology, and Society*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1991.
- PUNTER, David. *A Companion to the Gothic*, London and New York: Longman Group Limited, 1997.
- \_\_\_\_\_. *The Literature of Terror, A History of Gothic Fictions from 1765 To the present day – Volume 1 – The Gothic Tradition*. London and New York: Longman Group Limited, 1996.
- PYCKET, Lyn (ed). *Reading Fin de Siècle Fictions*. London: Longman, 1999.
- RENDALL, Catherine Hall, Keith Maclelland, Jane. *Defining the Victorian Nation: Class, Race, Gender and the British Reform Act of 1867*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- ROBERTS, G. C. Thornley and Gwyneth. *An Outline of English Literature*. England: Longman Group Limited, 1984.

ROBERTS, Marie Mulvey-. *The Handbook to Gothic Literature*. New York: New York University Press, 1998.

RONECKER, Jean-Paul, *Vampiros*. Puiseaux: Éditions Pardès, 1999.

SAGE, Victor. *The Gothick Novel: a Selection of Critical Essays*. London: Macmillan, 1990.

STEVENS, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

STEVENSON, Robert Louis. "A Humble Remonstrance", *Memoirs and Portraits: The Works of Robert Louis Stevenson*, 26 vols. London: Heinemann, 1992.

STOKER, Bram. *Dracula*. Penguin Popular Classics, London: Penguin Books Ltd., 1994.

TUCKER, Herbert F. *A Companion to Victorian Literature & Culture*. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. London: Chatto, 1957.

WEBB, R. K. *The Victorian Reading Public*. London: Pelican Books, 1963.

.

WHEELER, Michael. *English Fiction of the Victorian Period 1830-1890*.

London and New York: Longman, 1985.

WILLIAMS, Raymond. *Culture and Society, 1780-1950*. New York: Harper

and Row, 1966.

WOLF, Leonard. *Dracula- The Connoisseur's Guide*. New York: Broadway

Books, 1997.

WOLFREYS, Julian. *Victorian Gothic: Literary and Cultural Manifestations in the*

*Nineteenth Century*, ed. Century, ed. Ruth Robbins and Julian

Wolfreys. Basing Stoke: Palgrave, 2000

.

### **Bibliografia de referência**

BALDICK, Chris. *Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford

University Press, 1991.

GIBALDI, Joseph. *MLA: Handbook for writers of Research Papers*. Fifth edition.

New York: The Modern Language Association of America, 1999.

MACHADO, José Pedro. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa:  
Publicações Alfa, 1991.

SILVA, Vitor Manuel Aguiar e Silva. *Teoria da Literatura*. 8ª Ed. Coimbra:  
Livraria Almedina, 1991.

## **Documentos Online**

### **Sobre Conan Doyle**

COFFMAN, Frank. “G. K. Chesterton and the Philosophical Detective Story”  
Fevereiro 2005

[http://ednet.rvc.cc.il.us/~fcoffman/New\\_Doyle.html](http://ednet.rvc.cc.il.us/~fcoffman/New_Doyle.html)

DOYLE, Conan. “The adventure of the Sussex Vampire”. Julho 2006.

<http://www.answers.com/topic/the-adventure-of-the-sussex-vampire.htm>

\_\_\_\_\_. “The Hound of the Baskervilles”. Julho 2006.

[http://www.ciao.co.uk/The\\_Hound\\_of\\_the\\_Baskervilles\\_Sir\\_Arthur\\_Conan\\_Doyle.htm](http://www.ciao.co.uk/The_Hound_of_the_Baskervilles_Sir_Arthur_Conan_Doyle.htm)

RODEN, Christopher. “Arthur Conan Doyle – A Biographical Study”. Julho 2007.

<http://www.lhup.edu/~dsimanek/doyle.htm>

## Sobre Bram Stoker

MILLER, Elizabeth, “Bats, Vampires and Dracula” . Agosto 2005.

[http://www.ucs.mun.ca/~emiller/elizabeth\\_miller.html](http://www.ucs.mun.ca/~emiller/elizabeth_miller.html)

## Dissertações

HOLMQVIST, Kenneth and PLUCIENNIK, Jaroslaw. “A short guide to the theory of the sublime”. Janeiro 2004.

[http://www.findarticles.com/cf\\_dls/m2342/4\\_36/981677921/print.jhtml](http://www.findarticles.com/cf_dls/m2342/4_36/981677921/print.jhtml)

HO, Richard Key. “Through the Magnifying Glass”. Abril 2005.

[http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/hound/ei\\_glass.html](http://www.pbs.org/wgbh/masterpiece/hound/ei_glass.html)

## Geral

LYOTARD, Jean François. *The Postmodern Condition*. Manchester University Press. 1984. Janeiro 2007.

[www.marxists.org/reference/subject/philosophy/index.htm/](http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/index.htm/)

TERPENNING, William. “Aesthetic Occultism: A New Terminology”. *The Victorian Web*. Janeiro 2007

<http://65.107.211.206/victorian/decadence/wilde/lasc.html>

*The Victorian Web*. <http://victorianweb.org/>. Janeiro 2007

# ANEXO

