

## JEAN LORRAIN: HUMOR COMO VETOR DE TENSÃO DO FANTÁSTICO

FÁBIO LUCAS PIERINI  
Universidade de Maringá (Brasil)  
fabio pierini@gmail.com

Recibido: 23-12-2017  
Aceptado: 26-03-2018



### RESUMO

Comumente associamos a narrativa fantástica ao medo, ao perigo da morte, à violência, à dor e ao sofrimento, como se eventos sobrenaturais fossem obrigatoriamente de natureza maligna. Por essa mesma razão, a mente humana afasta a possibilidade de uma narrativa fantástica conter elementos de humor, dada a pretensa incompatibilidade entre o riso e o medo. Entretanto, preferimos entender medo e riso como forças antagônicas, mas complementares porque ambas se alimentam reciprocamente: rimos do outro porque ele tem algo a temer que nós não tememos; ou rimos de nós mesmos quando descobrimos que a causa de nosso próprio medo é superada. Dessa forma, podemos entender o riso como forma de evitar a vinculação daquele que ri com uma ameaça, seja de forma preventiva (antes ou durante o evento sobrenatural) ou de forma retrospectiva (passada a situação assustadora). No caso dos contos «Lanterne magique» (1891) e «L'égégore» (1891) de Jean Lorrain (1855-1906), o humor apresenta-se como oposição à realidade sobrenatural oculta sob o véu da realidade ordinária em que vivem os personagens, isto é, apresenta-se como vetor de tensão do fantástico, contrapondo-se cética e ironicamente à leitura ocultista feita por um dos personagens acerca das atitudes e hábitos de frequentadores da alta-roda parisiense da *belle époque*.

PALAVRAS-CHAVE: Jean Lorrain, Narrativa fantástica, Humor.

ABSTRACT

Fantastic literature is usually associated with fear, be it the fear of death, of violence, of pain, and of suffering, as if supernatural events must naturally be evil. Similarly, the human mind denies the possibility of humoristic elements in fantastic narratives, since laughter and fear are supposedly incompatible. However, in this study we understand fear and laughter as antagonist but complementary forces, once both feed on each other: we laugh at the other because he fears something we don't; or we laugh at ourselves when we find out the reason of our own fear is overcome. Hence, laughter can be understood as a means of avoiding any connection between the one who laughs and a threat, be it on a preventive way (before or during the supernatural event) or a retrospective way (after the threatening situation). Considering Jean Lorrain's (1855-1906) «Lanterne magique» (1891) and «L'égégore» (1891), humor is presented as opposition to the supernatural reality, hidden under the veil of ordinary reality in which the characters live. Humor is, therefore, the vector of tension in the fantastic narrative, opposing itself skeptically and ironically to the occultist interpretation made by one of the characters about the attitudes and habits of the attendees of Parisian high society of belle-époque.

KEYWORDS: Jean Lorrain, Fantastic Narrative, Humor.



INTRODUÇÃO - UMA ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA

Uma abordagem sociocognitiva da narrativa fantástica (Pierini, 2017) é aquela que considera a interação com o texto ficcional uma experiência significativa tanto para autor quanto leitor. Para o autor trata-se de uma forma de expor sua visão de mundo e propô-la seja como solução, seja como problematização das questões de sua época, local e cultural; já o leitor busca na experiência da leitura uma reiteração de sua própria visão de mundo, considerando a narrativa como explicação e justificativa de seus anseios, angústias e crenças. Em suma, a narrativa, seja ela ficcional ou não, legitima cognitivamente nosso estar-no-mundo. Se assim não fosse, não haveria necessidade de queimar livros nem perseguir autores: é como se cada leitor acreditasse que uma narrativa contrária a seus valores tivesse o poder, pela sua simples existência, de subvertê-los e obrigá-los a adotar novos paradigmas contra sua própria vontade. Para que essas ideias elementares sejam abordadas é preciso considerar, portanto, questões como a formação intelectual do autor, suas tendências ideológicas, seus

interesses sociais e políticos, além das condições socioculturais e econômicas em que ele se envolveu ou que o envolveram involuntariamente quando da concepção de suas obras. Dessa forma podemos entender com relativa segurança uma narrativa de ficção como resposta de uma mente preocupada com as questões de seu contexto sociocultural com desafios de sua época e lugar.

Não consideramos aqui o termo «preocupado» no sentido altruísta. Há no senso comum uma ideia de que o artista em geral se preocupa com os desafortunados, sendo ele próprio um e, caso não o seja, trata-se de uma exceção ou, o que é pior, de uma traição. Escritores não são seres abnegados e isentos; são pessoas como qualquer outra e têm seus interesses pessoais, podendo perfeitamente usar sua arte para justificá-los e defendê-los em detrimento do interesse público. E isso não será usado como critério para avaliar o valor artístico de seus textos. Jean Lorrain, por exemplo, era um crítico extremamente violento das injustiças sociais para com os mais pobres, mas também nunca escondeu seu antisemitismo, tendo inclusive alguns de seus textos censurados pelos editores. Estes, por sua vez, não o censuravam porque estivesse agindo mal do ponto de vista da ética profissional, mas porque entre os assinantes dos jornais onde ele escrevia, bem como entre os anunciantes, havia uma classe judia política e economicamente influente.

Por essas razões, uma abordagem sociocognitiva se faz necessária, mas se deve evitar as associações levianas como «se o autor tinha um caráter Z, o elemento X na sua narrativa significa Y». A maior preocupação de nossa proposta é compreender o processo criativo dentro dos limites de efeito que uma obra pode causar em seu contexto sociocultural. Isso significa compreender como a visão de mundo do autor encontra eco no imaginário do leitor, atendendo neste uma necessidade de encontrar um significado para sua presença no mundo. Sendo o fantástico uma narrativa de ficção que problematiza os limites entre real e não real —uma questão imbuída de valores morais, como veremos adiante— ele é um gênero narrativo suscetível a esta abordagem.

#### UMA ABORDAGEM SOCIOCOGNITIVA DO FANTÁSTICO

Para realizar uma abordagem sociocognitiva do fantástico é necessário considerar quatro questões:

- Seu surgimento e consolidação no romantismo;
- O impacto do progresso tecnológico no imaginário;

- O conflito entre percepção e consciência;
- O papel da arte como mediadora desses conflitos.

Uma das maiores discussões sobre a narrativa fantástica versa sobre o fato de ela ser um gênero nascido no romantismo europeu do século XIX ou ter existido desde sempre como um modo narrativo encravado nos mais diversos gêneros. Se partirmos do conceito de Bakhtin (2003), segundo o qual um gênero depende de um número de praticantes durante um período de tempo grande o suficiente para que seja percebido como tal e que cumpra uma função social, sabemos que o fantástico se caracteriza como um gênero narrativo. Mas e quanto à função social? Todorov (2010) não fala de uma função social do fantástico, mas do sobrenatural: ele seria um recurso narrativo para tratar de temas proibidos pela sociedade. Entretanto, considerando o sobrenatural um recurso não exclusivo do fantástico, como justificar sua presença em narrativas que sequer suscitam transgressões morais? Precisamos entender o sobrenatural de um ponto de vista literário, mas também entender que o leitor —e muitas vezes o autor— não necessariamente é ateu, agnóstico ou cético.

Para que uma narrativa de ficção faça sentido ao leitor, ela precisa organizar em forma de texto a realidade ou parte dela da forma como ele próprio a vê ou supõe ver. Segundo Dunbar (1997), a linguagem humana teria nascido da necessidade de sabermos o que os outros membros de nosso grupo pensam, como forma de prever seu comportamento e o que fazem quando estão fora de nosso campo de visão. Além disso, conforme Atran (2002), somos incapazes de lidar com situações que superam a escala humana de causa e efeito, o que nos leva a recorrer ao uso da figura de linguagem da personificação (ou prosopopeia), tornando assim assimiláveis compreensíveis as relações além da evidente capacidade humana. Ao personificarmos eventos cuja causa é desconhecida, damos ao agente invisível da ação percebida como impossível para seres humanos melhores condições de ser assimilado pela mente humana (Lakoff e Johnson, 1980). Porém concluímos intuitivamente que mesmo esse alguém sendo sobre-humano, ele apresenta características psicológicas humanas, tornando-se, portanto, suscetível a demonstrar desejos, interesses e objetivos demasiadamente humanos.

Este alguém sobre-humano ganha, com o tempo, a despeito de seus poderes sobre-humanos, uma mente humana, com interesses e objetivos eivados de humanidade: são os espíritos, almas, monstros, demônios, deuses entre outros. Assim, o sobrenatural, surgido de nossa capacidade de detectar agentes mimetizados com o meio ambiente para garantir nossa sobrevivência,

interfere em nossa percepção de objetos do mundo real, interpretando-os antes mesmo que possamos nos conscientizar deles (Atran, 2002). Por isso toda vez que notamos um evento de causa desconhecida automaticamente o atribuímos a um agente dotado de objetivos e interesses e, caso o evento não possa ter sido cometido por uma pessoa ou animal, associamos o feito a alguma criatura sobrenatural. Essa interpretação contaminada do que vivenciamos é chamada de viés de confirmação (Hines, 2003) e acreditamos em sua plausibilidade porque somos suscetíveis a estados alterados de consciência e a coincidências fortuitas (Freud, 2010) que nos permitem fazer a ligação entre nosso histórico de vida, nossos desejos e crenças e a causa desconhecida do evento experimentado.

Mais do que explicar fenômenos de causa desconhecida, esses seres sobrenaturais podem —é o que se pode supor a partir do momento que lhes atribuímos mentes humanas— nos conceder graças através de oferendas ou sacrifícios. Essa crença, porém, não é fruto de uma ignorância completa. Ela se baseia num histórico milenar de tentativas e erros, calcada numa comparação enganosa entre percepção e consciência que nos dá a impressão de sermos realmente atendidos —ou manipulados— por seres sobrenaturais.

Na narrativa fantástica, essa impressão já foi explorada de um ponto de vista teórico, embora limitado a questões psicanalíticas, por Freud (2010), em seu famoso artigo de 1919, «O inquietante» («Das Unheimliche»). O inquietante manifesta-se por meio de uma sensação de estranheza diante de um evento ou objeto familiar ou um sentimento de familiaridade diante de elementos completamente desconhecidos. A inquietação não é um sentimento que emana do objeto ou fenômeno, mas resulta da leitura que fazemos dele a partir de estruturas primitivas do cérebro. Como se trata de algo que se esperava ter sido sufocado pelo processo civilizatório, é difícil desvinculá-la de uma ação sobrenatural. Basicamente, os eventos do mundo real que desencadeiam o inquietante são as coincidências fortuitas e os estados alterados de consciência.

Entretanto, o conceito empregado por Freud para analisar o complexo de castração em «O homem da areia» (1815), de E.T.A. Hoffmann, mostra-se muito pouco produtivo em se tratando exclusivamente de textos literários. Porém, ao considerá-lo como inerente à competência de leitura, ou seja, como elemento constituinte da visão de mundo do leitor e que torna inteligível uma situação que envolva a manifestação ou suposição da existência de forças sobrenaturais agindo sobre nosso mundo, ele se torna uma ferramenta poderosa nas pesquisas sobre a narrativa fantástica. Isso quer dizer que a narrativa fan-

tástica faz sentido para o leitor porque, ainda que não o desejemos ou não o façamos conscientemente, tendemos naturalmente a enxergar uma relação de causa e efeito de processo invisível ou incompreensível como ato de um agente sobrenatural.

A detecção de agentes sobrenaturais tornou-se, num passado distante (talvez um pouco antes do neolítico), uma vantagem psíquica do ser humano em sua luta pela sobrevivência contra o meio ambiente. Ao se resignar com a noção de que seu destino reside nas mãos de entidades ontologicamente superiores, os seres humanos puderam construir sociedades e civilizações apesar de seus instintos primitivos de sobrevivência, mas não superá-los. A vida em grupos cada vez maiores e uma especialização cada vez mais acurada das tarefas em coletividade permitiu o desenvolvimento do sentimento de possuir um lugar neste mundo e uma ligação substancial com o outro e, com a consequente criação e disseminação de narrativas que o explicam e justificam, certamente em outro mundo também: um mundo além deste, onde vivem os seres sobrenaturais que neste interferem sem que isso possa ser evitado.

Essa visão de mundo segundo a qual tudo tem uma finalidade —uma visão teleológica (Humphrey, 1997; Atran, 2002) do mundo— expressa o desejo de todo ser humano de estar a salvo das imprevisibilidades. Para tanto, é preciso negociar com os agentes invisíveis através de sacrifícios, homenagens, orações e demais manifestações de devoção na esperança de evitar qualquer infortúnio. Entretanto, no caso de não ser atendido, o crente não abandonará sua fé: ou trocará de doutrina, migrando para outro culto, seita ou religião ou resignar-se-á aceitando como explicação não ter cumprido corretamente as etapas do seu ritual. Trata-se de uma representação muito forte junto ao imaginário humano, um argumento dificilmente rebatível em favor do viés de confirmação, apoiado no inquietante construído a partir das coincidências fortuitas e dos estados alterados de consciência. Mas, novamente citando Freud, nada se compara à prova da realidade e ela veio na forma de duas revoluções: a filosófico-científica, que deu origem a novas visões de como a natureza funciona, e a sociocultural, que abalou a ordem hierárquica das sociedades ocidentais, reduzindo ou exterminando a monarquia e o sistema feudal. Trata-se do iluminismo.

Sem precisar retomar todas as mudanças que o iluminismo proporcionou em nossas sociedades de matriz europeia ocidental, consideremos que essas duas mudanças citadas alteraram completamente o dia a dia das pessoas comuns. Desde a forma como trabalhavam, se alimentavam e se comportavam em espaços públicos até a forma como encaravam os mistérios da vida. Para

sobreviver numa época sem o apoio da aristocracia até mesmo a igreja institucionalizou-se de maneira a evitar o confronto com o novo poder, mas perseguiu práticas pagãs até então toleradas para não perder o quinhão que lhe coube. Muitos intelectuais, sentindo-se traídos pela configuração que o mundo pós-revolucionário assumiu, mergulharam naquilo que Fabre (1992) chama de *esquizofrenia prometeica*: uma vez vivenciado o conhecimento como proposto pelo iluminismo, ou seja, o do *tempo horizontal* (visão racional dos fatos), era impossível retornar ao *eixo vertical*, o das verdades místicas e eternas.

Porém, os estudos positivistas sobre a natureza não explicaram nem revelaram tudo o que se esperava. Segundo Ponnau (1997), no século XIX havia áreas de sombra nos resultados das investigações científicas, especialmente na psiquiatria, em que uma parte dos pesquisadores defendia o dualismo, ou seja, a existência concomitante de corpo e alma, em oposição ao monismo ou organicismo ou mecanicismo, segundo o qual mente e cérebro são uma única entidade. Dentro dessas discussões, outra questão era posta em evidência: as doenças mentais eram um desequilíbrio do cérebro ou a manifestação de uma possessão demoníaca? Mais do que isso, essa discussão levaria a questões fundamentais da humanidade como a própria maldade e a crueldade: de onde viria o impulso de causar dor e sofrimento a outrem? Seria próprio da natureza humana —e assim a civilidade seria apenas uma máscara que oculta esse comportamento inevitável— ou seria resultado da ação de seres sobrenaturais cujo propósito é desviar a humanidade de seu caminho original?

Diante dessas questões, vários autores foram buscar nas tradições orais populares consolidadas na Idade Média o *elo perdido* da humanidade com seu estado original, sua totalidade de caráter. Supomos que escritores do século XIX optaram pelo dualismo principalmente porque o organicismo representava os ideais da nova configuração de um mundo no qual a vida consiste em produzir e consumir, não havendo espaço para a transcendência. Além disso, admitir a inexistência de um além sobrenatural habitado por criaturas que interferem na realidade referencial seria admitir também que o ser humano é naturalmente mau e seus atos de bondade nada mais seriam do que hipocrisia e oportunismo.

Entretanto, narrativas de ficção em que o elemento sobrenatural intervesse de forma direta e reconhecida eram consideradas adequadas para crianças e pessoas simples de raciocínio. O próprio romance gótico propunha uma leitura ambígua dos eventos decorridos na narrativa para, ao final, apresentar uma solução natural ou sobrenatural. Como a intriga se desenrolava numa época anterior aos séculos XVIII e XIX, era possível ao leitor ser menos severo

com relação ao realismo dos eventos narrados e atribuí-los à ignorância das pessoas dos tempos anteriores. No caso do século XIX, a tolerância às incongruências entre o sobrenatural da narrativa e a expectativa realista dos leitores era muito menor. Por essa razão, eventos, objetos e personagens notadamente sobrenaturais em outras épocas passaram a ser representados de forma mais sutil —arriscamo-nos até dizer que foram laicizados em alguns casos, sendo desvinculados dos sistemas de crenças que os geraram. Além do processo de adequação do sobrenatural ao realismo da época, o próprio realismo enquanto técnica narrativa se modificou. Conforme Faivre (1991), até o iluminismo, não se fazia distinção entre ficção e não ficção no sentido em que fazemos hoje em dia. Embora se soubesse que as narrativas fossem invenções de autores do ponto de vista do enredo, a organização do mundo, o espaço-tempo com suas leis naturais era considerado verdadeiro, ou seja, não se escreviam histórias a respeito de um sobrenatural no qual não se pudesse acreditar.

Com novos métodos de verificação da veracidade ou plausibilidade de um evento, muito do que se considerava real por consenso (o viés de confirmação, estabelecido a partir do conflito entre percepção e consciência) foi comprovado ser falso. Por essa razão, os autores de narrativas fantásticas precisaram dotar seu realismo de um estilo investigativo, por influência do discurso jornalístico e do científico: evidências são levantadas, apresentadas e avaliadas antes que se chegue a uma conclusão. E mesmo que se revele ao final se as causas dos fenômenos são efetivamente naturais ou sobrenaturais ou, o que mais se prefere, que os resultados sejam inconclusivos, essas narrativas só fazem sentido para o leitor em função de sua expectativa de uma solução sobrenatural ser possível.

No entanto, como recurso adicional do realismo, os autores costumam narrar suas histórias em segundo e até mesmo terceiro grau: trata-se do relato de uma terceira pessoa que não pode ser comprovado nem desmentido, seja pessoalmente ou por meio de documentos fortuitamente encontrados em condições misteriosas. Além disso, há muito frequentemente recurso a narradores e ou protagonistas em condições de testemunho tão precárias que os enigmas da narrativa acabam por não ser revelados. Mas assim como no caso do estilo investigativo de narrar, a ambiguidade desperta no leitor a suposição da ação de forças sobrenaturais habitantes de um além que desde tempos imemoriais interferem em nossas decisões da vida cotidiana.

Considerando a imprevisibilidade do mundo e da vida, se não fôssemos dotados da capacidade para a ficção —a metarrepresentação— seríamos incapazes de imaginar soluções para os problemas que neles enfrentamos

desde sempre. E independentemente de acumularmos hoje mais recursos de investigação do que nos séculos anteriores, o primeiro impulso de nossas mentes, por mais cientificamente educadas que elas sejam, será o de atribuir a um evento de causa desconhecida a autoria de um agente sobrenatural e imaginar, dentro de limites verossímeis, suas características essenciais. Foi o procedimento que autores do fantástico do fim do século XIX, entre eles Jean Lorrain, adotaram em suas narrativas sobre o que se ocultava sob o véu de civilidade das sociedades europeias ocidentais industrializadas e urbanizadas de seu tempo.

#### O FANTÁSTICO NA OBRA DE JEAN LORRAIN

Considerados os aspectos socioculturais e textuais do fantástico sob a perspectiva sociocognitiva, essa narrativa apresenta ainda mais duas peculiaridades: a autorreferência (Mellier, 2001) e certo grau de metanarratividade (Vax, 1965; Bessière, 1974). Ambas as peculiaridades são marcas específicas do gênero, pois demonstram, da parte do autor, uma intenção de vincular sua obra a uma tradição e enfatizar o conflito entre percepção e consciência no decorrer da narrativa.

Jean Lorrain frequentemente refere-se aos seus autores preferidos do fantástico, como Poe, Hoffmann, Andersen e, em menor grau, Sade. Além desses, ele ainda cita obras de domínio público saídas dos contos populares medievais e figuras mitológicas, bem como criaturas lendárias e folclóricas, apresentando-as de maneira renovada —infiltradas na sociedade contemporânea— mas também assimilando um novo conjunto de explicações ocultistas e pseudocientíficas como motivos de um fantástico moderno. Conforme discutido anteriormente, trata-se de um esforço estético de defender um sistema de crenças que sustente a existência de um além sobrenatural concomitante à realidade referencial na qual vivem autor e leitor e não apenas um exercício intelectual sobre os limites do que pode ser imaginado e narrado. A forma encontrada por Jean Lorrain, a exemplo do que seus colegas do romantismo fizeram, foi a de situar eventos, objetos e personagens de caráter sobrenatural ou ao menos reconhecíveis como tais em um espaço-tempo realista de maneira a convencer sub-repticiamente o leitor de que o sobrenatural é uma instância plausível. Entretanto, nossa noção de plausibilidade se modifica na medida em que a tecnologia progride, pois realinha os territórios do possível e do impossível assim como os do conhecido e do desconhecido.

Na Paris da belle époque o fim do século XIX vivia-se um momento de grande prosperidade, mas também de grandes decepções: guerras e injustiças continuavam a ocorrer e eram justificadas pela mesma racionalidade que prometeu, desde o iluminismo, o seu desaparecimento (Bozzetto, 1992). Jean Lorrain foi um dos mais bem pagos jornalistas de sua época e frequentava desde a alta-roda (le monde, le boulevard) até os becos mais perigosos (bas-fonds) parisienses. Em suas peregrinações conheceu homens e mulheres nobres e burgueses de vida dupla: socialmente, apresentavam uma aparência de sobriedade, austeridade e pudor, mas que mantinham quartos e apartamentos ocultos onde encontravam seus amantes e realizavam suas taras e perversões sexuais. Segundo os ocultistas e necromantes da época (Bois, 1902), tais atos geravam seres sobrenaturais maléficos e invisíveis, as *larvas*, que infestavam os lugares onde as pessoas cometiam seus crimes, tornando-os malditos e perigosos para os desavisados, atacando seu espírito e destruindo sua vontade de viver.

Ao comparar tais condutas às características inerentes das criaturas sobrenaturais da Idade Média ou da Antiguidade clássica, Jean Lorrain poderia estar apenas recorrendo ao sobrenatural como simples metáfora que o protegeria das acusações de calúnia de um grupo social ou pessoas em particular, conforme apontado por Todorov (2010) acerca da função social do sobrenatural. Porém, é preciso considerar o contexto sociocultural da época no qual Jean Lorrain estava não apenas imerso como também ciente.

Segundo Émont (1991), as últimas décadas do século XIX conhecem um grande impulso do ocultismo, espiritismo, teosofia, entre outras correntes de pensamento que buscavam, a exemplo das ciências positivas, legitimar o conhecimento do sobrenatural. Seu principal argumento era de que inicialmente havia apenas uma ciência que lidava tanto com os fenômenos naturais quanto sobrenaturais, mas que foi dividida com o advento do iluminismo, valorizando apenas seu lado «diurno», relegando o lado «noturno» à categoria de crenças e superstições. Grandes alquimistas são citados como representantes dessa ciência total e, caso examinemos seus textos, em muitos deles podemos encontrar reflexões sobre criaturas, eventos e objetos sobrenaturais (Vax, 2002). Os ocultistas do século XIX buscavam realizar experimentos que comprovassem a existência do sobrenatural, mas o que mais proporcionaram foi o surgimento de vários charlatões que se beneficiaram da ingenuidade de suas plateias.

A nosso ver, é possível destacar três conjuntos de reflexões acerca do sobrenatural nessa época. O *magnetismo animal* (também conhecido como mesmerismo e até mesmo fascinação), que posteriormente foi descoberto ser a base prática do que hoje conhecemos por *hipnose* ou sugestão hipnótica; a

comunicação com os mortos e outras criaturas sobrenaturais; e a influência de forças sobrenaturais maléficas no comportamento humano. Todas as três reflexões lidam com objetos que não podem ser comprovados empiricamente em condições rigorosas e controladas de observação e experimentação, mas que estimulam o viés de confirmação dos presentes através do inquietante, que surge do conflito natural da mente humana entre consciência e percepção. O inquietante motiva o observador a atribuir agência sobrenatural a fatos de causa desconhecida porque se baseia nas experiências subjetivas resultantes dos estados alterados de consciência e das coincidências fortuitas.

Entretanto, a motivação não funciona tão logo o leitor tenha contato com o texto ou o interlocutor com o discurso. É preciso haver uma tensão entre expectativa e proposta, ou seja, a mente do leitor ou espectador precisa resistir ao apelo das explicações sobrenaturais, contra-argumentando a partir de dados contraditórios acessíveis pela realidade referencial. No caso dos contos «Lanterne magique» e «L'égégore», o elemento narrativo que provoca essa resistência à explicação sobrenatural é o humor, mas um humor sutil, irônico e mordaz, o qual, além de firmar-se como contraponto ao sobrenatural, denuncia a ambiguidade no posicionamento do personagem entre crer ou descrever.

#### O HUMOR EM «LANTERNE MAGIQUE» E «L'ÉGÉGORE»

Ambos os contos foram publicados no mesmo ano, 1891, coincidentemente o mesmo em que J.-K. Huysmans publicou «Là-bas», bastante apreciado por Jean Lorrain. A ideia de um submundo infestado de satanistas na cidade luz se mostrava muito promissora para embasar contos fantásticos, especialmente por envolver pessoas da alta-roda parisiense que, durante o dia e em público, possuem uma postura e, à noite, fora da vista alheia e imersas em sociedades secretas, outra. Embora Huysmans tenha colocado em cena vários dados importantes sobre o satanismo, especialmente seus rituais e fatos históricos como o roubo de hóstias e demais objetos sagrados com vistas à profanação em missas negras, Durtal, o protagonista, não presencia qualquer evento sobrenatural. Entretanto, Des Hermies, médico e professor na universidade, aproxima práticas mágicas das científicas, alegando analogias bastante plausíveis para leitores interessados em tais comparações.

Como já discutido neste artigo, a busca pela libertação de um mundo exclusivamente materialista, determinista do ponto de vista científico no qual a vida era apenas questão de produtividade e consumo, passaria pelo retorno

ao pensamento mágico. Mas esse retorno não poderia ser simplesmente questão de crença pura. Seria necessário demonstrar de forma irrefutável que o sobrenatural era um fato concreto e que a ciência —e conseqüentemente o poder político e econômico— não poderiam jamais excluí-lo da sociedade. Mas nisso há um engodo: conforme afirmado por nós anteriormente, os fenômenos sobrenaturais mais abordados e discutidos na época, senão hoje em dia também, são aqueles que não podem ser verificados em condições rigorosas de observação e controle, pois dependem exclusivamente do interesse do espectador em enxergar apenas o que lhe interessa comprovar, que é o viés de confirmação. Dessa forma, os ocultistas, satanistas e demais propagadores das ciências ocultas se apropriavam de um discurso científico enviesado e aplicavam métodos de observação e análise sem rigor de controle, respondendo aos críticos que estavam vencendo a ciência em seu próprio campo.

Se considerarmos seus próprios comentários e cartas sobre o assunto (Bois, 1902; Schneider, 1985), Jean Lorrain não era afeito ao ocultismo. Em várias oportunidades considerava os diálogos com o sobrenatural uma farsa, mas enxergava aí uma chance de restabelecer o domínio da fantasia, enxergava no fantástico um recurso retórico para a volta a valores da antiguidade, quando as leis eram ditadas por deuses e tinham valor eterno, diferentemente da contemporaneidade, cujas leis mudavam de acordo com as necessidades de plutocratas.

O conto «Lanterne magique», já analisado longamente em outra ocasião (Pierini, 2015) apresenta aqueles que são certamente os mais citados trechos da obra de Jean Lorrain com relação ao fantástico. O conto todo é um diálogo entre o narrador, que é também personagem, e seu vizinho de poltrona, André Forlster, eletricista. Ambos encontram-se no Châtelet como espectadores da ópera *Damnation de Faust*, composta por Hector Berlioz em parceria com Gérard de Nerval. Importunado com o burburinho provocado pelo restante da sala, o narrador-protagonista, a título de «boutade», acusa os cientistas (e seu interlocutor, o eletricista André Forlster) de terem matado o fantástico por causa da mania que eles tinham de tudo explicar e resolver:

La science moderne a tué le Fantastique et avec le Fantastique la Poésie, monsieur, qui est aussi la Fantaisie : la dernière Fée est belle et bien enterrée et séchée, comme un brin d'herbe rare, entre deux feuillets de M. de Balzac ; Michelet a disséqué la Sorcière et, les romans de M. Verne aidant, dans vingt ans d'ici, pas un de nos neveux, pas un, en entendant la Danse des Sylphes, n'aura le petit accès de nostalgie légendaire qui me fait divaguer (Lorrain, 1974 : 327-328).

Forlster não leva a sério a queixa de seu companheiro de poltrona e responde que ainda que os jovens no futuro não fruam da mesma ópera da mesma forma, o farão de forma encantadora e amável, demonstrando desinteresse pelo assunto, provavelmente pelo tom de *boutade* com que o narrador coloca a questão. Este, porém, empolga-se em sua argumentação e, para sustentar que os jovens no futuro seriam incapazes de compreender uma obra de arte como a ópera de Berlioz, o narrador acusa os cientistas de não apenas matar o fantástico, como também manipular a formação das pessoas para alcançar tal fim, chegando a considerar Coppélius um honnête homme em comparação aos cientistas. Embora concorde com a contribuição de Coppélius na perda da razão do estudante Hoffmann (e não Nathanael, que é o nome correto do personagem, sendo E.T.A. Hoffmann o autor do conto «O homem da areia»), Forlster defende-se, ainda bem humorado dizendo não ter «le moindre cas d’alienation mentale sur la conscience» (1974: 328). O tom do narrador sobe mais um grau, acusando o eletricitista de suprimir a loucura, impedindo o acesso a «cette dernière citadelle où un homme d’esprit, à terme de patience, pourrait encore se retrancher» (1974: 328), ao que, ainda de bom humor, mas já de forma irônica, buscando demonstrar seu desinteresse pela questão, Forlster agradece por ficar sabendo de mais um raro e novo mérito. Uma última colocação muda a postura até então bem-humorada de Forlster:

Vous la supprimez, oui et non. Mais enfin vous l’analysez, vous expliquez, la déterminez, la localisez... vous la guérissez, et par quels moyens! Par l’électricité et la thérapeutique. Vous avez tué le Fantastique, Monsieur.

—Ah, ça, faisait M. André Forlster en changeant subitement de ton, à demi tourné vers moi, est-ce sérieusement que vous parlez? (Lorrain, 1974: 329).

Neste ponto ocorre uma ruptura do fluxo narrativo e uma inversão de papéis: Forlster passa a ser o inquiridor e o narrador o inquirido. O autor da brincadeira inicial, que se tornou uma questão séria, passa a ter de se defender seriamente ao passo que o interlocutor inicialmente bem humorado e pouco interessado sobre a questão, demonstra conhecimento e um sentimento de crença mais forte do que o narrador, pois seres, eventos e objetos sobrenaturais não seriam obra da imaginação humana, mas fatos cientificamente verificáveis:

Où avez-vous pris que nous ayons tué le Fantastique et que ce cher seigneur ait disparu de nos mœurs !... Mais jamais, jamais à aucune époque, même au Moyen Âge, où la mandragore chantait tous les minuits sous l’affreuse rosée dégouttant des gibets, jamais le Fantastique n’a fleuri, sinistre et terrifiant, comme dans la

vie moderne ! Mais nous marchons en pleine sorcellerie, et le Fantastique nous entoure ; pis, il nous envahi, nous étouffe et nous obsède, et il faut être aveugle ou bien de parti pris pour ne pas consentir à le voir (Lorrain, 1974: 329).

O narrador responde conhecer as novas manifestações do fantástico, tais como a hipnose, o magnetismo, a histeria ou a sugestão, mas que elas não possuem a mesma qualidade do fantástico tradicional, o qual dependia de um cenário (décor) mais ligado à Idade Média e ao romantismo, como a escuridão, a lua, as florestas, os cemitérios, ruínas e demais espaços consagrados da narrativa fantástica, bem como de gêneros de temáticas semelhantes, como o romance gótico ou noir. Forlster questiona qual a importância do cenário, a que o narrador responde que os atuais «manquent absolument de tenue, les possédées modernes; aucune autorité» (1974: 330). O eletricitista pergunta se o narrador sente falta de imagens como as do ilustrador e gravurista Tony Johannot e, diante da resposta afirmativa, comenta que tais cenários são «Très pittoresques en effet, et parfois émouvants: mais quel obstiné vous faites!» (1974: 330).

Forlster propõe então que ainda que fossem retirados os elementos característicos do fantástico tradicional, seria possível perceber a presença dos mesmos seres, objetos e situações sobrenaturais no mundo moderno. O narrador acusa o eletricitista de estar zombando dele («vous vous moquez, Monsieur») e ouve como resposta «Pas plus que vous, je pense» (1974: 330).

Como prova de suas afirmações, ele apresenta via binóculos ao narrador uma série de pessoas da alta-rodada parisiense que se comportam como criaturas sobrenaturais do passado ou, como se espera num conto fantástico, personagens de narrativas fantásticas consagradas, como os contos de Balzac e Hoffmann, comparando-as a bruxas, egrégoras, vampiros e magos necromantes: a este último termo, o narrador adverte o eletricitista tratar-se de «un terme à certaines plaisanteries» (1974: 331), ao que Forlster responde «et j’y mets un terme, en effet» (1974: 331). A resposta do eletricitista pode ser considerada ambígua, visto que a palavra «terme», assim como em português, apresenta os sentidos de terminação, encerramento, ou de terminologia, nomenclatura. Estaria o eletricitista tentando encerrar o assunto ou apenas desprezando a seriedade com que o termo «mage necroman» é utilizado?

O humor neste conto não é evidente se não considerarmos os aspectos sociocognitivos da narrativa fantástica. Conforme já discutido anteriormente, para que uma narrativa fantástica seja inteligível, ela precisa ser verossímil e a verossimilhança não reside somente no que pode ser comprovado experimen-

talmente na realidade referencial, mas principalmente no que o leitor acredite ser real. Como também discutimos anteriormente, nossa noção de real que comporta a plausibilidade do sobrenatural reside no conflito entre percepção e consciência, experimentado empiricamente por cada ser humano através de estados alterados de consciência e de coincidências fortuitas. Na medida em que a tecnologia progride, aumentamos nossos recursos de investigação e muitas hipóteses sobrenaturais são derrubadas. Entretanto, as novas hipóteses sobrenaturais que surgem são cada vez mais sutis, baseando-se cada vez mais em fenômenos que não possam ser verificados e que se tornam, portanto, irrefutáveis, renovando a narrativa fantástica a cada salto tecnológico.

No caso do conto «Lanterne magique» temos um narrador que enxerga o fantástico apenas de seu ponto de vista formal, ou seja, sua parte visível já consagrada pela cultura popular. O que o fantástico finissecular precisa para chamar a atenção de seu público mais crítico, mas ao mesmo tempo desejoso de comprovações a respeito do sobrenatural é propor situações em que o fantástico não possa ser desbaratado por meios científicos. Dessa forma, novas abordagens do sobrenatural resultaram em novas religiões (embora seus fundadores e praticantes se recusassem a admiti-lo) como o espiritismo e sociedades ocultistas como a teosofia e satanistas, como os pesquisados por Huysmans. As hipóteses supostamente saídas de experimentos realizados sem o menor controle científico —ilusionistas como Harry Houdini foram pródigos em descobrir farsas e fraudes, denunciando charlatães que enganavam os maiores físicos e biólogos de sua época— aumentaram o interesse do público leitor pelo sobrenatural.

Dentro desse contexto sócio-histórico do fim do século XIX, o que torna o conto «Lanterne magique» fantástico é a verossimilhança criada pela ironia de uma oposição cujos defensores de cada campo (fantástico x ciência) estejam de papéis trocados: como pode um narrador que lamenta a morte do fantástico não se reconfortar com a ideia de que o fantástico se renovou em suas formas ao invés de ter morrido? Mesmo os termos usados no texto —boutade, moquerie e plaisanterie— ligados ao humor, são empregados como queixas e advertências de que a morte do fantástico é um assunto sério. Por meio da ironia maior, a troca de papéis de personagens em campos opostos é que Forlster, que deveria contribuir para exterminar o fantástico, comprova, não com seu saber científico, mas social (fofocas) e literário que o narrador está equivocado, fazendo dele motivo de riso para um leitor informado sobre as características da narrativa fantástica finissecular francesa. Além disso, a troca de papéis não é plena, pois o narrador defensor do fantástico não assume a função do cientista

de verificar a plausibilidade das alegações de Forlster —ele busca por fim ocultar-se sob a ambiguidade da não comprovação.

Por fim, as marcas de humor neste conto são mais sutis e estão mais presentes no discurso do próprio defensor do fantástico em tempos modernos. Trata-se de uma ironia que desafia o próprio narrador desiludido a reconsiderar sua postura. «Il faut être aveugle ou bien de parti pris pour ne pas consentir à le voir» (1974: 329), provoca Forlster quando o protagonista alega que os progressos da ciência legarão ao mundo uma geração de pessoas sem «un brin d’illusion dans la tête» (1974: 329). Dessa forma, é como se o eletricista desafiasse o próprio reclamante a usar seu senso de ilusão que ele acusa o novo mundo de tê-lo perdido para perceber que suas reclamações são im procedentes.

Já no conto «L’Égrégoré» temos uma configuração ligeiramente diferente. Publicado no mesmo ano (1891), mas meses antes de «Lanterne magique», numa coletânea chamada «Sonyeuse», Lorrain coloca os mesmos personagens num contexto artístico, uma apresentação musical com uma cantora, a condessa de Mercœur, e um pianista, o marquês de Sarlys, mas é ao compositor das canções que o público mais dirige sua atenção, Hermann Barythine. Nesse ínterim, o narrador, provavelmente o mesmo de «Lanterne magique», encontra por acaso o eletricista André Forlster,<sup>1</sup> que lhe conta a situação em que se encontra o marquês e que estaria sendo obsedado e tendo sua energia vital drenada por duas egrégoras (que na tradição luso-brasileira podem ser comparadas ao carniçal):

Le macabre ici nous entoure: nous côtoyons sans nous en douter (vous du moins) une des plus noires histoires d’Hoffmann. Le marquis de Sarlys, que vous voyez là en train de répéter avec sa sœur, Charles Bertrand de Vassenage, marquis de Sarlys et comte de Baudemont, gentilhomme affligé de cent quarante mille livres de rente en terres, membre du Jockey, de l’Impérial et de l’Union, propriétaire, il n’y a pas six mois, d’une écurie de courses qu’il vient de vendre, et, il n’y a pas six mois responsable éditeur de Luce Lurcy Ville, du Gymnase, qu’il vient de quitter, est bel et bien en voie de s’épuiser, et de s’éteindre à l’âge de vingt-huit ans, en pleine force de santé, sous l’influence d’un Égrégoré (Lorrain, 1974: 337).

1 Neste conto, o nome do personagem é grafado *Forbster*, mas pela conduta sabemos se tratar do mesmo personagem do conto anteriormente analisado e, para este trabalho, vamos considerar a grafia de 1900, a última revista pelo autor em «Histoires de masques» no conto «Lanterne Magique». Além disso, na edição de 14 de dezembro de 1891 do *Écho de Paris*, posterior à coletânea «Sonyeuse», o nome do eletricista também é grafado *Forlster*.

O narrador demonstra-se cético por meio de duas «boutades». A primeira, quando ele pergunta: «Un Égrégore, qu'est-ce que cela, bon Dieu! Je connais de réputation le vampire, la goule, la lamie, l'incube et le succube, mais l'Égrégore m'échappe, je l'avoue à ma honte» (1974: 337). O narrador, mais uma vez atacando com seu humor, pergunta se «l'égrégore» por rimar com «mandragore» também nasce sob o cadafalso, ao que Forlster responde: «Pas tout à fait. Cela pousse ordinairement dans le terreau de cimetière, a sa racine au cœur d'un bon cercueil; quant à la fleur cela s'épanouit un peu partout en ce bas monde, au beau milieu de ce salon» (1974: 337) e anuncia haver duas egrégoras no ambiente, ao que seu interlocutor responde com a segunda boutade: «Deux Égrégores. Je cours prendre ma pelisse au vestiaire, je ne demeure pas ici une minute de plus. Non, le monde devient par trop dangereux» (1974: 337). Como forma de comprovar suas alegações, Forlster argumenta que um homem jovem, rico, atlético, grande empresário com investimentos variados, cheio de amantes e grande aproveitador da vida, começa, após a associar-se com a irmã cantora e o amigo compositor para se apresentar como pianista medíocre, a perder tudo aquilo que um homem das suas condições jamais deveria abandonar.

Diante de mais pressões sobre as provas que o electricista teria sobre o triângulo patológico, ele explica que a irmã comete um ato fratricida sem o saber —talvez até sem a consciência de ser uma egrégora— e que Hermann Barythine controla a ambos: com seu charme mantém a condessa de Mercœur sob seu encanto e, por conseguinte, a energia vital drenada do marquês de Sarlys: «Les preuves... que vous faut-il de plus! La passion irraisonnée, subite et déroutante de Sarlys, ce clubmann (*sic*), ce sportsman musclé et viveur, pour le talent alambiqué de ce Barythine, ce Polonais inconnu, de noblesse et fortune obscures, le trop jeune Hermann Barythine, cet être énigmatique et rien moins qu'inquiétant avec son sexe trouble et son âge équivoque» (1974: 339).

Forlster descreve que diferentemente de outras criaturas sobrenaturais como a gûla, o vampiro, o súcubo ou o incubo, a egrégora ataca somente aqueles do seu próprio sexo e, ao invés de matar de volúpia, aspirar e beber a vida do amante, tendo suas vítimas como cúmplices, ela

est l'insensible et délétère influence d'un être de ténèbres, d'un mort ou d'une morte s'installant auprès de vous sous l'aspect d'un vivant, s'insinuant dans votre vie et vos habitudes, s'immiscant dans votre cœur, dans vos admirations et y prenant une odieuse racine, vous soufflant de sa bouche damnée une passion fatale, une folie quelconque, folie d'artiste ou d'amateur, et d'étapes en

étapes, sous son hallucinante et fascinante obsession, vous couchant un beau soir dans le froid d'une fosse (Lorrain, 1974: 329-330).

O narrador não aceita esses relatos e, oscilando suas réplicas entre «Les preuves?» e «Et l'égrégore?», como se buscasse um meio de manter a falta de seriedade com que toma a conversa para sustentar o vetor fantástico desta narrativa: se algo pode ser zombado, não pode ser temido; porém quanto mais informações Forlster acrescenta aos seus argumentos, o narrador nada mais pode fazer senão negar de forma cômica aos fatos apontados pelo eletricista.

Para comprovar sua hipótese —que Hermann Barythine é uma egrégora—, Forlster apresenta um teste em duas etapas. Na primeira, que o compositor se comunicaria telepaticamente com a cantora e o pianista para que a composição a ser executada fosse diferente daquela previamente listada. O eletricista pede ao narrador que vá perguntar à dupla de músicos qual a música que executariam em seguida e recebe como resposta «L'adieu», de Barythine. Em seguida, ele vai ao compositor e elogia energicamente outra composição, «L'Éros», prevendo que, mesmo sem haver comunicação entre o compositor e os músicos, a canção a ser executada seria aquela pedida por Forlster e não a anunciada pelos irmãos no palco, o que realmente acontece. Inicialmente, o narrador fica intrigado, mas o eletricista ainda tem a prova tão desejada pelo narrador: a mudança de cores dos lábios tanto da cantora e do compositor para vermelho vivo e os do pianista para branco pálido, representando simbólica e fisicamente a drenagem na energia vital do marquês de Sarlys:

Oh, faisait-je en étreignant à le faire crier le bras droit de Forlster! J'étais épouvanté de ce que je venais de voir (...) J'avais un soupir de soulagement, l'étrange vision avait cessé... Terrifiant cauchemar, tandis que la comtesse chantait comme fascinée par Barythine, j'avais cru voir distinctement et j'ai encore la conviction d'avoir vu la bouche de la chanteuse et celle de Barythine se renfler un peu et rougir, devenir écarlates, tandis que les lèvres de ce pauvre marquis blanchissaient, blémisssaient dans sa face tout à coup souffrante, blémisssaient, blanchissaient comme vidées de tout le sang dont se gonflaient celle des autres... La romance terminée, le phénomène cessait... Mais j'avais bu tant de Château-Margot au dîner de la princesse ce soir-là (Lorrain, 1974: 341-342).

O narrador testemunha ambos os fatos, mas termina por admitir que talvez tivesse exagerado no álcool e, portanto, não poderia atestar a realidade do evento que tanto o apavorou e, assim como no conto «Lanterne magique», prefere manter a ambiguidade ao invés de admitir ter testemunhado um evento sobrenatural.

## CONCLUSÃO

Muitos são os estudos sobre o humor e o riso. Se pensarmos nas ideias de Bergson (2004), o riso também é uma forma de criar uma defesa social contra os excêntricos que se recusam a se adaptar às normas da coletividade: rimos daqueles com quem não queremos nos identificar. Freud (2017), no entanto, defende que o riso é uma forma de liberação da energia nervosa a partir da exploração de assuntos proibidos. Filósofos como Kant e Schopenhauer afirmam respectivamente que o humor nasce da transformação de uma grande expectativa para o nada e pelo prazer de encontrar conexões inesperadas entre ideias.

Mais especificamente sobre o fantástico existe o ensaio de Georges Desmeules (1997), segundo o qual o humor é ambivalente e sempre apresenta uma ligação com a morte. O riso surgido do medo é uma mensagem de esperança, ainda que veiculada pelo absurdo das situações pelas quais os personagens passam. Trata-se principalmente de ironizar cenas da vida cotidiana que nada apresentam de cômico. Entretanto, mesmo que compreendamos por que rimos de alguma situação, é preciso entender de que forma uma narrativa fantástica pode se tornar uma experiência significativa para o leitor especialmente quando o humor está presente nela. De fato, não riríamos dos personagens, pois aí estaríamos apenas acompanhando uma piada ou texto cômico em geral. Teríamos então de rir *com* eles, rir da mesma situação que os assusta porque esta também *nos* assusta e vê-los escapando dela ou tendo a esperança de escapar dela também nos alivia e faz rir.

De um ponto de vista sociocognitivo, o riso é uma reação fundamental para a sobrevivência em tempos difíceis. Não se compadecer por aqueles que sofrem ou até mesmo sentir prazer na desgraça alheia é um componente crucial num meio ambiente violento: a compaixão ou afinidade com os menos afortunados pode custar a vida de um altruísta especialmente se alguma espécie de armadilha fosse comum nessa época e lugar. A satisfação e o alívio de não ter o mesmo destino de um azarado permitiu a construção de grupos sociais que, para justificar a divisão do trabalho e sua hierarquia, buscavam impingir em outros subgrupos motivos de riso para que fossem alijados de direitos ou privilégios ou que assumissem obrigações acima do limite para a média da população. A resignação diante da humilhação sofrida se justificava pela segurança —ainda que precária— da vida em grupo do que o perigo constante da vida solitária.

Em tempos posteriores, quando a cooperação e a competição dentro de um mesmo grupo se equilibram, sentimentos como a gratidão e a lealdade po-

dem ter estado na origem de um humor menos destrutivo. O que era anteriormente um módulo preditivo, ou seja, quando a desgraça era inevitável e irreversível, o olhar sobre ela passa a ser retrospectivo: as chances de sobrevivência após uma situação perigosa ou vexatória eram maiores e a capacidade de rir de si próprio nasceu do alívio após essa superação.

Dessa forma, podemos entender que rir daquilo que nos ameaça é tanto uma forma de lidar com uma situação difícil superada quanto a esperança da superação de uma dificuldade presente. Rir, neste sentido, é uma forma de desvincular-se de um destino cruel e inevitável e o bom humor acaba por se tornar uma espécie de filtro que determina o grau de periculosidade da situação em que nos encontramos. Entretanto, o humor também é uma forma de provocar um alvo e submetê-lo a um desafio de maneira a obrigá-lo a provar seu valor.

Quando usamos do sarcasmo ou do escárnio, partimos do pressuposto de que o alvo será incapaz de cumprir sua missão, quase como a imposição de uma proscição. Neste caso, o risco do desafiador é grande, pois qualquer reviravolta do desafiado resultará numa dupla humilhação. Para que o desafio fique dissimulado — e o desafiador não possa ser cobrado pelo desafiado — é preciso usar um recurso mais sutil, que neste caso é a ironia. Esta figura de linguagem tem como função não apenas desafiar alguém a cumprir um ato ou revelar um fato importante, como também avaliar o alvo sem assumir o risco e a responsabilidade pelas consequências, pois, afinal, a ironia troca o dito pelo não dito.

Por essa razão a narrativa fantástica pode perfeitamente incorporar recursos humorísticos em seu enredo. Não fosse pela ironia tanto do narrador quanto do electricista Forlster, não teríamos o contraponto aos seres sobrenaturais infiltrados na sociedade contemporânea, disfarçados de atos cruéis, mas humanos. Ambos se desafiam o tempo todo, exigindo provas do que é dito, mas tudo o que temos é a ambiguidade do julgamento do narrador, seja porque não busca comprovar as alegações do electricista, seja porque confessa estar embriagado e por isso seu testemunho não seria apropriado. O humor nesses dois contos de Jean Lorrain é, portanto, o vetor de tensão do fantástico, porque permite ao mesmo tempo em que o narrador desafie seu interlocutor, contestando a veracidade de suas explicações ao mesmo tempo em que busca desvincular-se dessa possibilidade, a de estar, de fato, convivendo em plena Paris cosmopolita e civilizada com seres sobrenaturais ancestrais e indetectáveis.

## BIBLIOGRAFIA

- ATLAN, Scott (2002): *In gods we trust*, Oxford University Press, New York.
- BERGSON, Henri (2004): *O riso*, Martins Fontes, São Paulo.
- BERNARD, Jean-Louis (1971): *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*, Éditions du Dauphin, Paris.
- BESSIÈRE, Irène (1974): *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Larousse, Paris.
- BOIS, Jules (1902): «Le mauvais gîte de Jean Lorrain», in Jules Bois (ed.), *L'au-delà des forces inconnues*, Société des éditions littéraires et artistiques, Paris, pp. 69-74.
- BOZZETTO, Roger, e Arnaud HUFTIER (2004) : *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Presses Universitaires de Valenciennes, Valenciennes.
- DESMEULES, Georges (1997): *La littérature fantastique et le spectre de l'humour*, Memeins-tant, Québec.
- EMONT, Nelly (1991): «Thèmes du fantastique et de l'occultisme en France à la fin du XIXe siècle», in Colloque de Cerisy (ed.), *La littérature fantastique*, Albin Michel, Paris, pp. 137-156.
- FABRE, Jean (1992): *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique* José Corti, Paris.
- FAIVRE, Antoine (1991): «Gênese d'un genre narratif, le fantastique (essai de périodisation)», in Coloque de Cerisy (ed.), *La littérature fantastique*. Albin Michel, Paris, pp. 15-43.
- FREUD, Sigmund (2010): «O inquietante», in *Obras completas. Vol. 14 (1917-1920)*, Companhia das Letras, São Paulo, pp. 328-376.
- (2017): *O chiste e sua relação com o inconsciente*, Companhia das Letras, São Paulo.
- HINES, Terence (2003): *Pseudoscience and the paranormal*, Prometheus Books, New York.
- HUMPHREY, Nicholas (1996): *Leaps of faith: science, miracles, and the search for supernatural consolation*, Copernicus, New York.
- MELLIER, Denis (1999): *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Honoré Champion, Paris.
- (2001): *Textes et fantômes. Fantastique et autoréférence*, Kimé, Paris.
- PIERINI, Fábio Lucas (2015): « Da lanterna mágica ao fantascópio: por uma sociocrítica da narrativa fantástica », in André de Sena (ed.) *Literatura fantástica em Pernambuco e histórias de fantasmas*, Editora UFPE, Recife, pp. 329-351.
- (2017): «Uma abordagem sociocrítica da narrativa fantástica», *Revista Abusões*, 5, pp. 172-206, disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/download/29885/22366> [08/05/2018]
- PONNAU, Gwenhaël (1997): *La folie dans la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris.
- SCHNEIDER, Marcel, (1985): *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, Paris.
- TODOROV, Tzvetan (2010): *Introdução à literatura fantástica*, Perspectiva, São Paulo.
- VAX, Louis (1965): *La séduction de l'étrange*, Presses Universitaires de France, Paris.
- (2002): *Les philosophes aux pays des spectres* Presses Universitaires de Nancy, Nancy.