



Estados alterados de consciência: a ficção fantástica de Jean Lorrain

Fábio Lucas Pierini

Departamento de Letras Modernas, Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil. E-mail: flpierini@uem.br

RESUMO. O fantástico é uma narrativa de ficção em que ocorrem eventos inverificáveis ou irreproduzíveis na realidade referencial. No entanto, diferentemente de outros gêneros como o maravilhoso ou o feérico, estamos diante de uma história na qual esses eventos são percebidos como sobrenaturais no mesmo espaço-tempo do texto, o que nos leva a questionar as razões pelas quais autores europeus a partir do século XIX tenham investido tanto de seu tempo e esforços em sua produção. Optamos por uma abordagem sociocognitiva segundo a qual, todo gênero narrativo, textual ou discursivo é uma resposta sociocognitiva a uma contingência sociocultural que, neste momento histórico, é o fim da sociedade baseada no tempo vertical, de mentalidade mágica, e seu conflito com aquela que surge orientada pelo tempo horizontal, de mentalidade científica. De forma geral, os autores de ficção fantástica jogam com o viés de confirmação dos leitores, apresentando-lhes situações recorrentes na normalidade cotidiana, como os estados alterados de consciência e as coincidências fortuitas, as quais são vistas como manifestações do sobrenatural na realidade referencial. Jean Lorrain (1855-1906) foi um autor francês que, em seus contos fantásticos, recorreu bastante aos estados alterados de consciência, muitas vezes desencadeados pelo consumo de substâncias alucinógenas, para apresentar a seus leitores a ideia de que em plena *Belle Époque* se poderiam abrir as 'portas da percepção' e enxergar a verdade sobrenatural sob o véu da normalidade cotidiana.

Palavras-chave: literatura francesa; abordagem sociocognitiva; *Belle Époque*.

Altered states of consciousness: the fantastic fiction of Jean Lorrain

ABSTRACT. The fantastic is a fictional narrative genre in which occur unverifiable or irreproducible events in the referential reality. However, unlike other genres such as the marvellous or the fairy tales, we are faced with a story in which these events are perceived as supernatural in the same space-time of the text, which leads us to question the reasons why European authors from the 19th century have invested so much of their time and efforts in their production. We adopted a social-cognitive approach according to which every narrative, textual or discursive genre is a social-cognitive response to a social-cultural contingency that, at this historical moment, is the end of a society based on vertical time (magical mentality), and its conflict with that is guided by horizontal time (scientific mentality). In general, fantastic fiction writers play with readers' confirmation bias, presenting recurring situations in everyday normality, such as altered states of consciousness and random coincidences, which are seen as manifestations of the supernatural in referential reality. Jean Lorrain (1855-1906) was a French author who, in his fantastic tales, made extensive use of altered states of consciousness, frequently triggered by the consumption of hallucinogenic substances, to present to his readers the idea that in the heart of the *Belle Époque* they could open the 'doors of perception' and see the supernatural truth under the veil of everyday normality.

Keywords: french literature; social-cognitive approach; *Belle Époque*.

Received on August 5, 2019.

Accepted on January 14, 2020.

Introdução

A ficção fantástica é uma narrativa cujo enredo se desenvolve num espaço-tempo que simula a realidade referencial e no qual ocorrem eventos alheios às leis naturais conhecidas ou reconhecidas pela Ciência. Por realidade referencial, entendemos aquela que pode ser compartilhada por interlocutores distintos por meios diretos de percepção (nossos sentidos). Já os eventos alheios ao que possa ser conhecido ou reconhecido pela Ciência, chamaremos de sobrenatural.

Nossa concepção de ficção é que, embora se trate de um texto/discurso assumida e reconhecidamente autoral e desprovido de compromisso estrito com a realidade referencial, ela depende demais de tal realidade para fazer sentido, isto é, ser inteligível aos leitores e transmitir a mensagem pretendida pelo autor. Consideramos, então, que toda narrativa de ficção possui uma mensagem que reflete a visão de mundo do autor e que esta se baseia numa noção de real minimamente compartilhada com uma coletividade na qual ele esteja inserido ou a mensagem não poderá ser compreendida.

Assim sendo, quando um autor opta por transmitir sua mensagem por meio de uma ficção fantástica, afirmamos que sua visão de mundo comporta uma dimensão sobrenatural, seja como tradução de eventos/processos imperceptíveis aos sentidos humanos, seja como a materialização de ideias abstratas – como é o caso das fábulas e das alegorias. Tornar material o que é abstrato ou subjetivo não é o caso da ficção fantástica, pois, a nosso ver, o que os autores desse gênero narrativo buscam é dar forma aos supostos ‘agentes’ responsáveis por eventos de causa desconhecida.

A ficção fantástica, porém, não apenas busca ‘dar uma cara’ aos responsáveis pelos eventos de causa desconhecida. Ela possui em sua estrutura uma preocupação de atender a um senso de plausibilidade cada vez mais exigente adquiridos por leitores (mesmo que minimamente) educados num contexto sociocultural pós-industrial. Na medida em que a exigência por verossimilhança cresceu, os autores adotaram procedimentos típicos da pesquisa científica (verificabilidade de hipóteses) e do jornalismo investigativo (consulta a testemunhas e documentos relacionados ao caso).

Nossa hipótese é que essa evolução da narrativa de ficção e a consolidação de um gênero que busque tornar plausíveis os eventos sobrenaturais surge como uma forma de reação aos novos valores socioeconômicos e políticos da sociedade capitalista industrial: a mudança no dia a dia das pessoas foi dramática para aqueles que trocaram suas atividades baseadas nos ciclos naturais do tempo (dia, noite, estações do ano, fases da lua, colheitas, etc.) pelo ‘tempo do relógio’, por exemplo. O trabalho, antes relacionado com a totalidade de uma atividade econômica, indo desde a coleta da matéria prima, passando por cada uma de suas etapas de processamento e transformação até chegar ao produto final, foi dividido em módulos semi-independentes nos quais se perdeu a noção da totalidade e do propósito: o que se faz e para que serve são questões abolidas da mente dos participantes do processo.

Nascido numa família de armadores navais do norte da França, esperava-se que Jean Lorrain (Paul Alexandre Martin Duval) seguisse a carreira de seu pai e demais antepassados, mas após o serviço militar, o futuro escritor segue para estudar Direito em Paris, jamais atuando na profissão. Sua frequência aos cafés povoados de artistas desperta-o para o desejo de ser um deles, mas suas primeiras produções, bastante calcadas no Parnasianismo não lhe dão o retorno desejado. Embora fosse pouco a pouco consolidando sua carreira de jornalista, a ficção fantástica tornar-se-á uma escrita viável quando do elogio de Rémy de Gourmont sobre as narrativas presentes na coletânea *Sonyeuse* (Lorrain, 1891), ou seja, em sua última década e meia de vida.

Jean Lorrain, pseudônimo adotado por imposição do pai, que não queria ver o nome da família corrompido pela vida artística (que ele abominava), frequentou desde a alta sociedade parisiense até as periferias, tavernas e prostíbulos locais. Conheceu todo tipo de gente e esteve geralmente ao lado dos desfavorecidos. Essa mentalidade o levaria a duas atitudes ideológicas em sua ficção tanto fantástica quanto de costumes: a de que somente a crença numa dimensão sobrenatural é o que daria propósito aos mais humildes e que, por baixo da máscara de civilidade e cosmopolitismo dos ricos, transbordava a barbárie, a mesquinha e o bairrismo mais vil. No entanto, essas relações não se manifestam à luz do dia nem em dias comuns. Jean Lorrain escolhe os bailes de carnaval, as noites febris, quando a noção do real encontra-se fortemente abalada pelo frio, o vazio, a escuridão e a solidão, ou seja, a poucos passos da morte.

A abordagem sociocognitiva

A abordagem sociocognitiva é uma proposta de análise e interpretação de ficções fantásticas a partir de duas correntes teóricas aplicadas ao estudo da narrativa desde o fim do século XX: a ‘sociocrítica’, sistematizada pelos trabalhos de Jean Fabre (*Pour une sociocritique de la littérature fantastique* 1991; *Le miroir de sorcière – essai sur la littérature fantastique*, 1992)¹ e os ‘estudos de literatura e cognição’, corrente iniciada nos Estados Unidos já no século XXI como alternativa aos estudos culturais, de maneira a evitar um

¹ A abordagem sociocrítica da ficção fantástica já apresentava desde os anos 1970 uma série de elementos que podiam ser vislumbrados em maior ou menor parte nas obras principalmente de Irène Bessière (1974) (*Le récit fantastique - la poétique de l'incertain*), Roger Bozzetto (1992) (*Obscur objet d'un savoir*) ou Jean-Baptiste Baronian (1977, 2007) (*Un nouveau fantastique; Panorama de la littérature fantastique de langue française*).

posicionamento ideológico marcado no estudo da literatura sem, no entanto, assumir um retorno à crítica tradicional. Em nossas pesquisas, apoiamos-nos, no que diz respeito ao estudo cognitivo da literatura, principalmente nos trabalhos de Mark Turner (*The literary mind*, 1996) nos anos 1990 e sua parceria com linguistas como Gilles Fauconnier e Turner (2002) (*The way we think. Conceptual blending and the mind's hidden complexities*) e George Lakoff e Turner (1989) (*More than cool reason – a field guide to poetic metaphor*)².

Ao buscarmos essa interação entre estudos sociocríticos e cognitivos, não pretendemos simplesmente inovar ou revolucionar o estudo da ficção fantástica. Nosso interesse é responder a questões fundamentais suscitadas pelo gênero como, por exemplo, 'se o fantástico é uma narrativa de ficção e nesta tudo pode acontecer, porque ele é um gênero narrativo no qual se percebe a ocorrência de algo que não pode ocorrer?'

Por essa razão é que a ficção fantástica deve ser considerada um gênero narrativo que responde a uma determinada inquietação de seus autores, gerada por questões socioculturais e que só poderia ser percebida em função de sua formação intelectual e de suas tendências ideológicas. Mais do que isso, era necessário também se fazer entender por um público que não necessariamente tivesse as mesmas inquietações num nível formal, mas as reconhecesse assim que lesse tais narrativas.

Isso nos leva a considerar que, embora hoje possuamos conceitos teóricos como ficção e realismo, não quer dizer que uma narrativa de ficção aja sobre a mente do leitor diferentemente das de não ficção. Da mesma forma que os primeiros seres humanos dotados de imaginação para construir micronarrativas que lhes permitissem prever acontecimentos futuros ou reconstruir eventos passados e assim ter uma vantagem evolutiva sobre aqueles que não tinham a mesma capacidade (Turner, 1996), ainda hoje nossa mente funciona de forma semelhante: diante de um evento de causa desconhecida, ficamos ansiosos por uma explicação que dê sentido ao fato testemunhado ou narrado e possamos nos manter seguros dos perigos ou adquirir uma vantagem social.

Nossa capacidade de perceber relações de causa e efeito na realidade referencial e rotulá-las verbalmente de maneira a podermos nos lembrar delas e depois passá-las adiante atendeu, durante milênios, a nossas expectativas intuitivas de como o mundo devia funcionar. Basicamente projetávamos nossa realidade social imediata nos eventos de causa desconhecida e tudo estava explicado: o mundo ganhava uma estabilidade que, quando perturbada, era restabelecida pelo sacrifício de um herói. Algumas relações de causa e efeito, contudo, não eram perceptíveis nem comprováveis pelo modesto empirismo de nossos ancestrais e a elas foram atribuídos agentes sobrenaturais: seres capazes de realizar feitos para além do conhecido e do possível para as pessoas em geral e aos quais se podiam imputar a boa fortuna ou as mazelas da coletividade.

No entanto, conforme as populações foram crescendo, migrando e tomando contato umas com as outras, a estabilidade do mundo ficou permanentemente em risco. A dificuldade de viver em paz neste mundo permitiu que se acreditasse na existência de outro onde todos os problemas deste não existiriam. Em princípio, esse outro mundo ficava em um lugar para onde fosse possível se mudar fisicamente, como uma terra prometida. Na medida em que não haveria mais terra que não pudesse ser conquistada sem um conflito e que a mortandade se tornou constante, esse lugar foi deslocado para o além: o mesmo em que já existiam os seres dotados de capacidades sobrenaturais e que, de alguma forma, interferiam no mundo em que vivíamos.

Para que esta narrativa sobre a criação de seres ou entidades sobrenaturais que explicam as relações de causa e efeito dos eventos de origem desconhecida seja plausível, recorremos ao esquema de Atran (2004), segundo o qual, a mente humana cria 'agência' para justificar e explicar tais eventos por meio de uma estrutura teleológica. De acordo com o antropólogo estadunidense, nossa capacidade de atribuir agência a eventos de causa desconhecida deriva de nosso sistema de detecção de predadores: por conseguirmos detectar padrões na natureza e com eles enxergarmos indícios do que pode acontecer quando dois ou mais de seus elementos constitutivos são desencadeados, tomamos decisões mais rapidamente do que se analisássemos a situação calmamente. Isso seria a diferença entre a vida e a morte num ambiente em que predadores estão ocultos no espaço em que nos encontramos. Esse sistema, porém, apresenta um efeito colateral: encontrar padrões mesmo onde eles não estão. Por isso, mesmo fora de um ambiente perigoso, o sistema de detecção de predadores é acionado até para aquilo que não é um predador, ou seja, embora uma criatura, objeto ou situação não apresente um aspecto ameaçador (ou aspecto algum, por ser invisível), acaba por desencadear uma inquietação que remete aos nossos mais primitivos instintos de sobrevivência.

² Outros expoentes dessa corrente são Jonathan Gottschall (2012) (*The storytelling animal – how stories makes us human*), Brian Boyd (2009) (*On the origin of stories – evolution, cognition and fiction*), Keith Oatley (2011) (*Such stuff as dreams – the psychology of fiction*), Patrick Colm Hogan (2012) (*How authors' minds make stories*), Lisa Zunshine (2006, 2008) (*Why we read fiction – theory of the mind and the novel; Strange concepts and stories they make possible – cognition, culture, narrative*) e Alan Palmer (2004) (*Fictional minds*).

Dois autores distintos já trataram dessa questão. O primeiro deles foi Freud (2010) que, em 1919 escreveu um artigo sobre o sentimento do ‘inquietante’ (*Unheimliche*) o qual remete àquilo que deveria permanecer oculto, mas apareceu, algo que deveria ter sido eliminado da mente humana com o processo civilizatório, mas não o foi. O sentimento do inquietante seria despertado pelo testemunho de um ser, objeto ou situação familiar, mas que suscita certa estranheza ou elementos desconhecidos, que, no entanto, apresentam uma sutil familiaridade.

Embora a análise de Freud buscasse lidar com o complexo de castração a partir do conto *O homem da areia*, de E.T.A. Hoffmann, sua contribuição para nossa análise reside nos casos de coincidências fortuitas e de estados alterados de consciência: esses seriam eventos ocorridos tanto na vida pré-histórica quanto na urbana e civilizada e que remetem, segundo as tradições de vários povos e nações, à ação de seres sobrenaturais que interferem na realidade referencial.

Um estado alterado de consciência ocorre quando há um conflito entre percepção e consciência, no qual um evento é testemunhado diferentemente daquilo como ele deveria ocorrer. Ele pode ser provocado tanto por engano dos sentidos (ilusões de ótica, sugestão hipnótica, prestidigitação, pareidolia, etc.) quanto por desequilíbrios no estado de saúde (loucura, drogas, sonhos, delírios, devaneios, choque emocional, etc.). Já as coincidências fortuitas resultam do encontro entre dois ou mais eventos cuja relação é intuitivamente interpretada como sendo possível somente se conduzida por forças superiores (um desejo se tornar realidade ou uma série de benefícios ou malefícios – sorte e azar – que acometam uma mesma pessoa sempre com a mesma ou progressiva intensidade).

Os estados alterados de consciência e as coincidências fortuitas se retroalimentam incessantemente e despertam nossa capacidade de criar explicações a partir da projeção de nossas relações psicossociais em eventos de causa desconhecida. As melhores narrativas são aquelas que apresentam explicações que atendam nosso sistema de inferências (Boyer, 2003): intuitivamente geramos expectativas acerca de qualquer evento vivenciado ou testemunhado por outrem e desejamos que essas expectativas sejam atendidas. Caso contrário, resistimos a essa explicação. Esse é o problema com o discurso científico: ele é ‘contraintuitivo’, ou seja, ele não atende nossas expectativas intuitivas porque não corresponde a uma projeção de nossa vivência psicossocial, pois esta é eivada de valores éticos e morais e um senso de justiça que a Natureza não tem.

Antes da hegemonia do discurso científico no Ocidente, as sociedades de matriz europeia viviam num mundo em que tudo podia ser justificado pela ação de seres sobrenaturais, o que garantia às suas populações uma visão de mundo harmônico em que tudo tinha uma explicação e uma razão de ser: coisas boas eram proporcionadas por bons seres invisíveis e coisas ruins eram praticadas por entidades maléficas e caso encerrado. O discurso científico, por meio de seus experimentos, não apenas demonstrou que muito do que se acreditava ser obra de criaturas diáfanas eram fenômenos naturais até então de dinâmica desconhecida, como também que esses eventos não obedeciam a propósitos morais nem serviam a uma justiça divina.

A análise de Jean Fabre (1991) sobre o sentimento causado por esse movimento cientificista nascido do Humanismo e do Iluminismo é, a nosso ver, bastante perspicaz. O estudioso francês divide, a partir dos trabalhos de Gilbert Durand (2011)³, a mentalidade humana em dois eixos: o vertical, da mentalidade mágica, e o horizontal, da mentalidade científica. O ser humano imbuído da mentalidade mágica simplesmente acredita numa ordem complexa, mas completa do mundo, na qual tudo tem sua hora e lugar e ocorre segundo desígnios de entidades superiores dos quais é impossível escapar e por isso não lhe ocorrem dúvidas diante das grandes questões que assolam sua época e local. Já aquele dominado pela mentalidade científica não tem certeza de tudo e sabe que o conhecimento científico é limitado e provisório e vive inquieto e ansioso diante dos mistérios da Natureza, principalmente porque não pode recorrer a explicações mágicas para eles, mesmo sabendo que a Ciência não é capaz de dirimi-los. Esse sentimento perturbador e contraditório é batizado por Fabre (1991) de ‘esquizofrenia prometeica’.

Tal sentimento resultará em pelo menos dois movimentos: o primeiro deles, como já conhecemos, é a ficção fantástica; o outro é a pseudociência. A narrativa fantástica então, conforme já comentamos, é aquela em que um evento irreproduzível ou inverificável na realidade referencial se dá num enredo desenvolvido num espaço-tempo realista do ponto de vista das Ciências Naturais. Já a pseudociência é uma apropriação enviesada de teorias e conceitos científicos visando legitimar esses mesmos eventos irreproduzíveis e

³ As estruturas antropológicas do imaginário, primeira edição francesa em 1969.

inverificáveis na realidade referencial que chamaremos de eventos sobrenaturais ou simplesmente de sobrenatural.

O ponto de contato entre ambos os movimentos está no jogo que os autores e os pseudocientistas fazem com nosso viés de confirmação, ou seja, nossa capacidade de aceitar determinado discurso ou declaração como verdadeira em detrimento de um grande número de provas contrárias. Ambos os autores produziram suas obras, em função da esquizofrenia prometeica, por inconformidade a uma visão de mundo cientificista que exclui a ação de seres e forças sobrenaturais no mundo: o público leitor, por sua vez, tenderia mais a escolher a visão sobrenatural de mundo porque, conforme já comentamos, esta responde melhor às suas expectativas intuitivas sobre como o mundo funciona.

Por essas razões é que decidimos elaborar uma abordagem teórica que aliasse a sociocrítica e os estudos cognitivos da literatura: consideramos o sobrenatural uma figura de linguagem que dá forma a eventos de causa desconhecida, projetando neles a realidade sociocultural e meio ambiental de uma coletividade e tornam a realidade mais comodamente assimilável e suportável por atender às nossas expectativas intuitivas. Isso explica por que uma narrativa de ficção, na qual tudo pode acontecer, acontecem coisas que não deviam acontecer e são percebidas como tais: porque seus autores dão uma resposta sociocognitiva a uma contingência sociocultural que oprime exatamente essas expectativas intuitivas, e desequilibra a visão de mundo de sua coletividade.

Vejam os então como Jean Lorrain buscou entender sua época e seu mundo a partir de sua relação com os estados alterados de consciência e traduziu sua experiência de forma a defender o direito do ser humano à crença no sobrenatural a partir do jogo com o viés de confirmação dos leitores.

A ficção fantástica de Jean Lorrain

A maior parte das narrativas de Jean Lorrain não é de caráter fantástico. Basicamente, suas ficções fantásticas buscavam desvendar a realidade sobrenatural por baixo da normalidade cotidiana, mas também de forma metafórica: as atitudes monstruosas de membros da sociedade parisiense não seriam senão praticadas por criaturas lendárias e mitológicas dissimuladas entre as pessoas comuns.

Dessa forma, ao atribuir aos atos cruéis que as pessoas civilizadas cometiam à ação de seres sobrenaturais que povoaram tanto o imaginário clássico quanto medieval, Lorrain também faz uso das coincidências fortuitas: ao jogar com nossa dificuldade em aceitar que uma pessoa pertencente a uma classe social privilegiada possa cometer atrocidades, suas ficções fantásticas atendem às nossas expectativas intuitivas (que exigem a ação de uma criatura essencialmente maléfica) contra a ideia de que as pessoas são naturalmente tanto boas quanto más e que a normalidade é uma convenção humana baseada na recorrência e nas tradições sociais historicamente acumuladas.

Outro dado a considerar sobre a ficção fantástica de Jean Lorrain é o fato de o autor defender o direito que as pessoas têm de crer no sobrenatural. Uma narrativa essencial para entender essa visão de mundo do autor é o conto *Lanterne magique*. Nele, dois espectadores da ópera *La damnation de Faust*, de Berlioz discutem durante o entreato se o fantástico ainda existe ou se morreu. O narrador (provavelmente homem de Letras) lamenta que a educação proporcionada pela Ciência irá retirar a capacidade de as pessoas se emocionarem com uma obra de arte, transformando-as em meras ferramentas da sociedade. O eletricitista responde:

Onde você ficou sabendo que nós matamos o Fantástico, e que esse caro senhor desapareceu de nossos costumes? Mas nunca, nunca em nenhuma época, mesmo na Idade Média, quando a mandrágora cantava todas as meias-noites sob o horroroso orvalho nojento dos cadafalsos, nunca o Fantástico floresceu, sinistro e aterrorizante como na vida moderna! Mas nós caminhamos em plena bruxaria, o Fantástico nos cerca. Pior, ele nos invade, nos sufoca e nos obseda, e é preciso ser cego ou muito cabeça dura para não querer vê-lo (Lorrain, 1974, p. 329, tradução nossa)⁴.

O artista admite conhecer o fantástico ‘moderno’, representado pela hipnose, pelo magnetismo, pela histeria e pelos experimentos de Jean-Martin Charcot na Salpêtrière, mas que este não possui a mesma ‘autoridade’ do fantástico antigo. Comparando as doenças mentais com a possessão demoníaca, o interlocutor do eletricitista diz preferir casos como as possuídas de Loudun e dos convulsivos de Saint-Médard.

⁴ «Où avez-vous appris 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 Age, 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, le Fantastique nous entoure; pis, il nous envahit, nous étouffe et nous obsède, et il faut être aveugle ou bien de parti pris pour ne pas consentir à le voir».

O que então Jean Lorrain estaria buscando expressar em seu conto? Vejamos como seu narrador reage à provocação do eletricitista de que seu interlocutor na verdade não acreditava no sobrenatural, apenas defendia o ‘clima’ sobrenatural:

- E você defende o clima?
- Absolutamente. Aquelas tumbas à luz da lua, aquele céu brumoso de inverno, e, acima daquelas torções e daquela palidez dos condenados, a batalha eterna das nuvens e dos cones negros dos ciprestes agitados pelo vento... Isso ao menos dava nos nervos, e a imaginação recebia a sua parte. E o menor exorcismo, que encenação! No lugar do que hoje, puxa vida, uma pobre salinha de hospital caiada, muito limpa e muito fria, uma janela sem cortinas e, jogada de atravessado numa mesa moderna, uma infeliz de Saint-Lazare, previamente abobada por morfina, nua até a cintura, e ao redor dessa carne de mulher, senhores graduados, professores da Faculdade, e senhores não graduados, internos e curiosos. Ficaram absolutamente descaracterizadas as possuídas modernas. Nenhuma autoridade.
- Ficaram sobretudo sem claro-escuro de igreja, de reflexo de vitral e música de órgão. Confesse que você sente falta dos Tony Johannot!
- Certamente eu sinto (Lorrain, 1974, p. 329-330, tradução nossa)⁵.

Trata-se aqui de uma esquizofrenia prometeica, mas não da dificuldade em aceitar o discurso científico que substitui o mágico, e sim entendê-lo como um estilo explicativo equivalente, mas de gosto questionável. Na prática, o que vemos na ficção fantástica de Jean Lorrain não é o questionamento da verdade científica, mas da presença do discurso científico na narrativa de ficção. Ao invés de produzir uma narrativa como a de seu conterrâneo Guy de Maupassant, em que a natureza do evento sobrenatural não é revelada e o que se questionam são as faculdades mentais do narrador e ou protagonista, Lorrain prefere recuperar os temas ancestrais da literatura francesa como um valor cultural insubstituível. Enquanto autores como Maupassant descartam os antigos mistérios para construir um fantástico do invisível e do inexplicável, mais afinado com os anseios dos leitores ilustrados de seu tempo, Lorrain demonstra haver outra realidade sob o véu da normalidade cotidiana e cujos habitantes vem se mesclar à nossa população para tirar vantagem de sua condição superior por serem de origem sobrenatural.

Exatamente por essa filosofia que embasa seu processo criativo, Jean Lorrain constrói mais de uma vez narrativas em que o narrador e ou protagonista se encontra num espaço fechado com acesso vedado a outro espaço, mas entre os quais há interações e invasões. Os contos *Une nuit trouble*, *Un crime inconnu*, *La chambre close*, *Nuit de veille*, *Le double*, *Le mauvais gîte* e *Réclamation posthume* ocorrem em espaços fechados nos quais uma das saídas (uma porta trancada, uma lareira bloqueada) dá acesso a um espaço inacessível, mas do qual saem criaturas sobrenaturais. Na maioria dos casos, o personagem está sob efeito de alguma droga, sono ou forte choque emocional, ou seja, sob um estado alterado de consciência. E é sobre os contos mais representativos desse conjunto que vamos tratar.

Os estados alterados de consciência nas ficções fantásticas de Jean Lorrain

Os contos de Jean Lorrain envolvendo a questão do éter são homogêneos o suficiente para terem sido agrupados dentro da coletânea *Sensations et souvenirs* (Lorrain, 1895) e ganharem uma edição póstuma própria em 2002 sob o nome de *Contes d'un buveur d'éther* (Lorrain, 2002). Entretanto, como nosso objetivo é demonstrar como a experiência dos estados alterados de consciência aquiesce nossa expectativa intuitiva por meio do viés de confirmação, resultando numa ficção fantástica cuja mensagem principal é a defesa de um sistema de crenças como matéria prima da narrativa (e assim o sobrenatural é apresentado como uma personificação de eventos de causa desconhecida), analisaremos apenas três contos do que convencionaremos chamar ‘Ciclo de Allitof’⁶.

Serge Allitof é um personagem recorrente das ficções fantásticas de Jean Lorrain, que cumpre um ciclo narrativo que se inicia no conto *Le mauvais gîte*, desenvolve-se em *Un crime inconnu* e encerra-se em *Le possédé*. O movimento começa com as graves crises alucinatórias sofridas num apartamento de Paris, próximo à ponte de la Concorde, depois com o testemunho de um crime de envenenamento por éter num

⁵ « - Et vous êtes pour le décor?

- Absolument. Ces tombes au clair de lune, ce ciel brumeux d'hiver, et, au-dessus de ces torsions et de ces pâleurs de damnées, la bataille éternelle des nuages et les cônes noirs des cyprès agités par le vent... cela vous prenait au moins les nerfs, et l'imagination y trouvait son compte. Et le moindre petit exorcisme, quelle mise en scène! Au lieu qu'aujourd'hui, quoi! une pauvre petite salle d'hôpital crépée à la chaux bien nette et bien froide, une fenêtre sans rideaux et, jetée au travers d'une table moderne, une malheureuse de Saint-Lazare, préalablement abruti de morphine, nue jusqu'à la ceinture, et tout autour de cette viande de femme, des messieurs décorés, professeurs à la Faculté, et des messieurs non décorés, internes et curieux. Manquent absolument de tenue, les possédées modernes; aucune autorité.

- Manquent surtout de clair-obscur d'église, de reflet de vitrail et de musique d'orgue. Vouez que vous regrettez les Tony Johannot!

- Certes, je les regrette!.

⁶ Embora eu tenha citado as obras de 1895 e de 2002, usarei como referência a edição de 1974, *Masques et fantômes* (Lorrain, 1974), organizada por Francis Lacassin e publicada pela editora 1018, em função do rigor com que o organizador agrupou todos os contos de Jean Lorrain que apresentem elementos mais afins ao fantástico do que ao maravilhoso, tendo sido estes reunidos num segundo volume, chamado *Princesses d'ivoire et d'ivresse*.

hotel próximo da Gare Saint-Lazare e termina numa conversa entre amigos na qual Allitof decide deixar Paris, alegando que seu problema se deve ao isolamento causado pelo frio intenso da capital francesa, que o leva a ter medo da realidade e do próprio sentimento do medo.

Allitof é um intelectual, pesquisador de antiguidades literárias, jornalista e escritor outrora viciado em éter, mas que no presente se diz curado. No entanto, ele é assombrado por visões de um além sobrenatural que o perseguem e tenta, de toda forma, encontrar uma explicação para sua condição.

No conto *Un mauvais gîte*, o narrador personagem não nominado (como é comum nos contos fantásticos de Jean Lorrain) visita Serge numa noite de tempestade e fica preso em seu apartamento por não poder voltar para casa sob tamanha intempérie. Ele ouve passos, batidas e pancadas que parecem vir de dentro das paredes e, por mais que tente racionalizar a causa dos eventos, o anfitrião sempre demonstra que essa hipótese é improvável. Mesmo após uma noite apavorante (Allitof conversa sozinho, acende as luzes, empunha um revólver sob grande expectativa, coça-se até se ferir e sangrar), o narrador vai embora na manhã seguinte comentando que a vizinhança era muito barulhenta e que ele devia se mudar dali, evitando assim, dar crédito aos temores do amigo.

Entretanto, dois fatos interessantes ocorrem durante a visita. O primeiro deles é que Allitof está escrevendo um livro sobre a bruxaria na Idade Média e vem realizando uma pesquisa extensa há certo tempo. O segundo é que, num desses livros, ele pegou uma receita de ponche que ele mesmo prepara e serve para o narrador e para si mesmo. Esses dois fatos, bastante prosaicos e tratados brevemente no conto servem para especular sobre a origem da obsessão de Allitof: o conhecimento acumulado sobre a bruxaria e suas práticas e a preparação de uma poção. A alucinação compartilhada poderia, portanto, ter sido resultado do consumo dessa substância que, mesmo não se tratando do éter, é uma bebida misteriosa após cujo consumo, provocaria estados alterados de consciência.

Tempos depois, os amigos voltam a se encontrar e Serge comenta que não mora mais no antigo apartamento e que agora vivia num hotel de luxo. Dias mais tarde, o protagonista decide deixar Paris de vez, pois nem mais no hotel ele conseguia ter paz:

- Sabia que estou indo de vez? Impossível dormir naquele hotel do diabo. Há um odor de corrupção nos quartos que faz vomitar. Certamente devem ter matado alguém naquele que eu ocupava.
- Como assim, você não está mais lá?
- Não. Encerrei a conta hoje cedo e estou indo embora.
- Indo embora?
- Hoje à noite mesmo para Marselha e de lá para Túnis, onde eu encontrarei conhecimentos preciosos para acabar meu livro.
- Esse famoso livro está virando sua cabeça. Você jamais me fará acreditar que num hotel de classe como esse que você está abandonando...
- Ah, você acha mesmo isso? Ainda ontem encontraram um feto no balde de toalete de uma senhora que partiu na véspera, um feto prematuro, como aqueles que eram usados pelas feiticeiras de Arras para ir ao Sabá e em toda parte, toda parte, nas camas, nos armários há, estou falando, há cadáveres. Adeus. Queria me despedir de você, estou indo embora. Aqui eu ficaria louco (Lorrain, 1974, p. 263, tradução nossa)⁷.

Mais de uma vez, o estado de Allitof é atribuído ao livro que ele está escrevendo e que somente após ele se mudar para a Argélia e terminá-lo é que ele se declarará curado de todos os seus males:

Estou curado e bem curado, pois! Acabou o feitiço e não ouço mais nada nas paredes. Aquele maldito apartamento tinha me enfeitado, eu juro. Já era hora de ir embora, o sol de lá é um grande remédio. Mas, a propósito daquele famoso apartamento onde eu não podia dormir, sabia que ele traz a infelicidade? Meu sucessor se suicidou lá não faz um mês. Um corajoso chefe de gabinete do ministério do interior que, ao cabo de seis semanas de estadia começou a berrar à noite e a ver e ouvir o que a mim também atormentava. Em suma, ele se matou. Voltei apenas para liquidar meus móveis, pois não quero na minha nova casa mais nada que esteve lá dentro e parto novamente (Lorrain, 1974, p. 264, tradução nossa)⁸.

O que precisamos entender desta narrativa é que não basta apenas a manifestação de um evento sobrenatural para inquietar os personagens. Para a proposta de Jean Lorrain é preciso que esses eventos

⁷ «Tu sais que je pars! Impossible de dormir dans cet hôtel du diable, il y a une odeur de corruption dans les chambres à faire vomir; on a dû certainement tuer quelqu'un dans celle que j'habitais. - Comment, tu n'es plus là? - Non, j'ai donné congé ce matin et je pars. - Tu pars? - Ce soir même pour Marseille, et de là pour Tunis, où je trouverai des renseignements précieux pour l'achèvement de mon livre. - Ce fameux livre qui te tourne la tête, car tu ne me feras jamais croire que dans un hôtel tenu comme celui que tu quittes... - Ah! tu crois cela, on trouvait encore hier un fœtus dans le seau de toilette d'une dame partie la veille, un fœtus venu avant terme, comme ceux dont se servaient les sorcières d'Arras pour aller au Sabbat, et partout, partout sous les lits, dans les armoires, il y a, je te le dis, des cadavres. Adieu, j'ai voulu te dire adieu, mais je pars. Ici je deviendrais fou».

⁸ «Je suis guéri et bien guéri, va. Plus d'ensorcellement et je n'en tends plus rien dans le mur. Ce maudit appartement m'avait envoûté, parole! il était temps que je parte, le soleil de là-bas est un si grand médecin. Mais, à propos, ce fameux appartement où je ne pouvais dormir, tu sais qu'il porte malheur; mon successeur s'y est suicidé il n'y a pas un mois, un brave chef de bureau du ministère de l'Intérieur, qui au bout de six semaines de séjour s'est mis à y hurler la nuit et à y entendre et à y voir ce qui me tourmentait moi-même; bref il s'est tué. Je suis revenu pour liquider mes meubles, car je ne veux rien chez moi de ce qui a été là-dedans et je repars».

tenham uma explicação baseada na tradição mágica e o conteúdo do livro escrito por Allitof trazia explicações sobre os eventos que ele vivenciou tanto no apartamento quanto no hotel: havia uma ideia ocultista corrente na época de que maus atos cometidos num ambiente gerava larvas no ambiente, criaturas que assombravam aqueles que se encontrassem nesses espaços. Segundo o *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique* (Bernard, 1971), a definição de larva é:

Do latim 'larva' = 'máscara'; = 'fantasma' = resíduo psíquico emanado de um cadáver e que gravita ao redor dos cemitérios; = 'sombra': espécie de 'fotografia' que se move, caricatural do defunto e que forma uma 'entidade'. As larvas se esforçam para retardar sua decomposição explorando os vivos. Elas se prendem à multidão dos visitantes do cemitério como ventosas e aspiram seu fluido vital obsedando-os. Suas presas preferidas são os ansiosos, os deprimidos, os melancólicos e os neuróticos, fáceis de 'possuir'. Há 'remédios': a concentração mental, a autoanálise (que faz a triagem entre os pensamentos pessoais e os outros), perder-se na multidão (as larvas não suportam a agitação), o metrô (o subsolo as aspira e o telurismo as dissolve) (Bernard, 1971, p. 176, grifo do autor, tradução nossa)⁹.

Jacques Goimard (2003) refere-se à cultura romana para explicar a questão da larva:

São aqueles que, por maus atos ou acidente, foram privados de sepultura. Acrescentam-se aí os assassinos, os assassinados, os supliciados, os suicidas, os abortados, as mulheres mortas no parto e as vítimas da mortalidade infantil; nem mesmo os mutilados tinham direito aos funerais regulamentares. Eles se tornam torturadores nos Infernos, mas voltam para atormentar os vivos (Goimard, 2003, p. 331, tradução nossa)¹⁰.

Embora o uso que Jean Lorrain faça da figura da larva não seja tão completo, vemos coincidências entre sua definição e a do dicionário de Bernard (1971). O mesmo ocorre com outras criaturas sobrenaturais em suas ficções fantásticas: o autor assimila a tradição ocultista corrente nos meios intelectuais que frequenta e a transforma esteticamente, visando explicar a causa de um evento misterioso de maneira que atenda às expectativas intuitivas do público leitor. Porém, mais do que isso, Lorrain evita o cientificismo que dá origem a narradores que duvidam de tudo e de todos e que recaem em desfechos inconclusivos.

O conto seguinte no desenvolvimento do Ciclo de Allitof é *Un crime inconnu*. Serge, em uma das tantas reuniões com seu clube de cavalheiros abre seu relato com a seguinte frase: "O que pode acontecer num quarto de hotel mobiliado no meio de uma noite de Carnaval... Não! Isso ultrapassa tudo o que a imaginação pode inventar de horrível!" (Lorrain, 1974, p. 280, tradução nossa)¹¹. E, em seguida, toma de um só gole um copo de soda com chartreuse, uma bebida alcoólica de composição secreta, conhecida apenas pelos monges do convento da Grande Chartreuse, em Grenoble, França.

O narrador então alega estar curado dos males do éter, mas não de seus efeitos e retoma os acontecimentos do conto *Un mauvais gîte*, mas há também referências a outros contos, como *Réclamation posthume* e *Une nuit trouble*, resgatando todas as formas de alucinação que perpassam a obra de Jean Lorrain:

[...] em qualquer lugar fora dali meu sono era regular, minhas noites eram calmas, mas bastava eu atravessar o umbral daquele apartamento para o indefinível mal-estar dos dias anteriores corromperem ao meu redor a atmosfera ambiente. Irracionais terrores me congelavam e me sufocavam hora após hora: eram sombras bizarras se acumulando hostilmente nos cantos, equívocas pregas nas cortinas e os reposteiros repentinamente animados por não sei qual vida assustadora e sem nome. À noite, aquilo ficava abominável. Uma coisa horrível e misteriosa morava comigo naquele apartamento, uma coisa invisível, mas que eu sentia acorçada na sombra e me espreitando, uma coisa inimiga cuja respiração eu sentia passar pelo meu rosto e quase do meu lado, eu sentia seu inominável roçar. Era uma sensação horrorosa, senhores, e se me fosse necessário reviver esse pesadelo, eu acho que preferiria mais... Mas continuemos (Lorrain, 1974, p. 280-281, tradução nossa)¹².

Supostamente, a ideia de suicídio passou pela cabeça de Allitof, mas em função de sua fuga para outros espaços, ele sobrevive, diferentemente do inquilino seguinte que acaba se matando em pouco mais de um

⁹ LARVE. – Du latin larva = masque; = fantôme = résidu psychique émané d'un cadavre et gravitant autour des cimetières; = ombre: sorte de "photographie" mouvante, caricaturale du défunt formant entité. Les larves s'efforcent de retarder leur décomposition en exploitant les vivants. Elles s'accrochent à la foule des visiteurs de cimetière comme des ventouses, et aspirent leur fluide vital en les obsédant. Leurs proies d'élection sont les anxieux, les déprimés, les mélancoliques et les névrosés, faciles à posséder. Il y a des remèdes: la concentration mentale, l'auto-analyse (qui fait le tri entre les pensées personnelles et les autres), le bain de foule (les larves ne supportent pas l'agitation), le métro (le sous-sol les aspire et le tellurisme les dissout).

¹⁰ Ce sont ceux qui, par malfaisance ou accident, ont été privés de sépulture. On y joint les assassins, les assassinés, les suppliciés, les suicidés, les avortés, les femmes mortes en couches, et les victimes de la mortalité infantile; même les mutilés n'avaient pas droit aux funérailles réglementaires. Ils trouvent des débouchés comme tortionnaires aux Enfers, mais ils reviennent pour tourmenter les vivants.

¹¹ «Ce qui peut se passer dans une chambre d'hôtel meublé une nuit de mardi gras, non, cela dépasse tout ce que l'imagination peut inventer d'horrible!».

¹² «[...] partout ailleurs mon sommeil était régulier, mes nuits calmes, mais à peine avais-je franchi le seuil de cet appartement, que l'indéfinissable malaise des anciens jours corrompait autour de moi l'atmosphère ambiante; d'irraisonnées terreurs me glaçaient et m'étouffaient tour à tour: c'étaient des ombres bizarres se tassant hostilement dans les angles, d'équivoques plis dans les rideaux, et les portières tout à coup animées de je ne sais quelle vie effrayante et sans nom. La nuit, cela devenait abominable; une chose horrible et mystérieuse habitait avec moi dans cet appartement, une chose invisible, mais que je devinais accroupie dans l'ombre et me guettant, une chose ennemie dont je sentais parfois le souffle passer sur mon visage et presque à mes côtés l'innommable frôlement. C'était une sensation affreuse, messieurs, et il me fallait revivre dans ce cauchemar, je crois que j'aimerais mieux... mais passons...».

mês morando no mesmo apartamento. Entretanto, oprimido pela angústia que carregava, passou a mudar-se constantemente de um hotel para outro até instalar-se naquele onde testemunharia a materialização da larva que tanto o perseguia. Na noite de Carnaval, dois jovens açougueiros alugam o quarto contíguo ao seu, mas desistem de ir para as ruas festejar porque o mais novo deles está bêbado demais para sair. Intrigado, Serge observa o quarto ao lado através do buraco da fechadura e acompanha a discussão entre eles. O mais velho, furioso por não poder participar dos festejos sozinho, decide vestir a fantasia mesmo assim e, no exato momento em que se admira no espelho, Serge reconhece a criatura que o assombrava:

[...] postando-se diretamente em frente ao espelho do armário em sua esbelteza elegante e musculosa, ele vestiu um longo dominó verde com camalha de veludo preto. Seu efeito era ao mesmo tempo tão horrível e tão bizarro que eu tive de segurar um grito, de tanto que fiquei assustado [...] Eu não reconhecia mais aquele homem: como se tivesse aumentado naquela capa de seda verde pálido que o emagrecia mais ainda e o rosto recuado atrás de uma máscara metálica sob aquele capote de veludo escuro, não era mais um ser humano que ondulava diante dos meus olhos, mas a coisa horrível e sem nome, a coisa de horror, cuja presença invisível envenenava minhas noites da rue Saint-Guillaume. Minha obsessão tinha tomado forma e vivia na realidade (Lorrain, 1974, p. 285, tradução nossa)¹³.

Essa criatura que havia encarnado no hóspede aterroriza não apenas Serge, mas também o açougueiro mais jovem que fica paralisado de medo. Com seu companheiro totalmente dominado, o ‘homem-larva’ pega uma máscara de vidro sem vazamento para olhos, nariz e boca, preenche-a com éter e a fixa sobre o rosto do amigo. Depois, ele se despe, guarda a fantasia, recoloca sua roupa de viagem, pega sua mala e parte, abandonando o outro. Serge conclui explicando que o jovem foi parar numa instituição para loucos.

No caso deste conto, o estado alterado de consciência não advém exatamente do consumo de substâncias alucinógenas ou misteriosas, ainda que elas estejam presentes e sejam efetivamente usadas. O que vemos aqui é uma mente já perturbada por outros infortúnios e que reconhece no contexto da crueldade com que o açougueiro mais velho trata o mais novo a mesma crueldade da ‘presença’ que assombrava seu antigo apartamento. A fantasia verde e preta (cores frequentes nas narrativas de Jean Lorrain) de máscara e capuz vestida por uma pessoa que comete um crime de envenenamento que leva a vítima à loucura é uma representação da própria violência sofrida por Serge. Já a decisão que ele toma, a de abandonar definitivamente Paris (e, conseqüentemente, a Europa), advém do reconhecimento de que nesse lugar nada mais há do que espaços fechados que, ao invés de servirem como um lar em que ele se sinta acolhido, são celas onde fica aprisionado com os fantasmas do passado de uma civilização que ainda não conseguiu exorcizá-los.

Essa capacidade de Allitof de enxergar o que ‘não está lá’ ou o que está ‘sob a normalidade cotidiana’ vai além do simples reconhecimento da larva na atitude do açougueiro fantasiado. No último conto do Ciclo de Allitof, *Le possédé*, ele narra a seu interlocutor ser incapaz de enxergar a normalidade cotidiana como antigamente: ele ‘lê’ na fisionomia das pessoas o seu caráter, construindo um bestiário da classe trabalhadora parisiense. Neste caso, o estado alterado é permanente e o elemento desencadeador, segundo Serge, não é o éter (do qual ele diz se encontrar curado) nem de qualquer outra enfermidade, mas sim das próprias condições climáticas de Paris: o frio, a escuridão e o isolamento forçado por causa da neve e da chuva que impedem a livre circulação pelas ruas e corta sua comunicação com o mundo exterior, deixando-o à mercê de seus próprios demônios interiores, os quais ele projeta nas pessoas com quem cruza:

A vida moderna, luxuosa e dura, fez tanto desses homens quanto dessas mulheres, almas de bandidos ou de carcereiros. A inveja, o ódio e o desespero de ser pobre dão a alguns a cabeça achatada e intratável, faces afuniladas e retorcidas de musaranhos e de víboras. A avareza e o egoísmo dão a outros focinhos de porcos velhos com maxilares de tubarões, e é um bestiário, em que todo baixo instinto se imprime em traços de animal, é numa gaiola rolante cheia de bichos peludos e batráquios estramboticamente vestidos como os personagens de Grandville com calças, xales e vestidos modernos, que eu viajo e circulo desde o início do mês (Lorrain, 1974, p. 307-308, tradução nossa)¹⁴.

A questão da privação sensorial já é conhecida e debatida há algum tempo. John C. Lilly, neurocientista estadunidense, criou nos anos 1950 uma câmara de isolamento sensorial a partir de tanques de teste para

¹³ «[...] se campant droit devant l'armoire à glace dans sa sveltesse élégante et musclée, il enfilait un long domino vert à camail de velours noir dont l'effet était à la fois si horrible et si bizarre que je dus retenir un cri, tant je fus ému [...] Je ne reconnaissais plus mon homme : comme grandi dans cette gaine de soie vert pâle qui l'amincissait encore, et le visage reculé derrière un masque métallique, sous ce capuchon de velours sombre ce n'était plus un être humain qui ondulait devant mes yeux, mais la chose horrible et sans nom, la chose d'épouvante, dont la présence invisible empoisonnait mes nuits de la rue Saint-Guillaume. Mon obsession avait pris forme et vivait dans la réalité».

¹⁴ «La vie moderne, luxueuse et dure, a fait à ces hommes comme à ces femmes des âmes de bandits ou de gardes-chiourme; l'envie, la haine et le désespoir d'être pauvre font aux uns des têtes aplaties et revêches, des faces aiguës et retortes de musaraignes et de vipères; l'avarice et l'égoïsme donnent aux autres des groins de vieux porcs avec des mâchoires de requins, et c'est dans un bestiaire, où chaque bas instinct s'imprime en traits d'animal, c'est dans une cage roulante, pleine de fauves et de batraciens cocassement vêtus comme les personnages de Grandville de pantalons, de châles et de robes modernes, que je voyage et je circule depuis le commencement du mois».

escafandros usados pelo exército dos EUA. Sua hipótese era a de que o cérebro, ao livrar-se do bombardeio de informações que ininterruptamente deveria processar por meio de nossos sentidos, estaria livre para viajar pelo tempo e pelo espaço, descobrindo novas dimensões e explorando a verdade de outras épocas não registradas pela História. Além disso, Lilly incluiu o uso do LSD como forma de potencializar o efeito de liberação da mente. Entretanto, segundo Pracontal (2004), além das alucinações propriamente ditas, isso não se verifica:

Todas as crianças que tiveram temores noturnos confirmarão: acontece que, no escuro, a gente não dorme. Às vezes, pode-se até pensar muito. Sobretudo quando se tomou uma dose de ácido. O que seria estranho é se Lilly, meditando em seu caixote, com o cérebro crepitante de LSD, não notasse nada de especial! Parece, todavia, difícil considerar a experiência alucinatória, subjetiva pela dose de ácido lisérgico, como um novo estado de vigília que Lilly teria identificado. E caso se trate de um estado independente da droga, Lilly não produziu nenhuma prova objetiva de sua existência. É certamente exato que o cérebro não está forçosamente adormecido quando está privado de sinais exteriores. A privação sensorial foi até utilizada como tortura, na Alemanha, contra os membros do Grupo de Baader. Se essa privação não tinha outro efeito a não ser provocar uma forma de sonolência, ela não seria tão maléfica! Mas não dramatizemos: o isolamento de Lilly é voluntário e pode ser interrompido a qualquer momento. Mas não deixa de ser verdade que suas pesquisas, elogiadas como uma nova via de exploração da consciência, não fazem aparecer nada de muito extraordinário. Onde está a grande descoberta? (Pracontal, 2004, p. 44).

Podemos entender, portanto, que o isolamento de Allitof na Paris fria, escura e solitária tenha, de fato, desencadeado seus estados alterados mesmo após a interrupção do consumo de éter. A experiência de ver sob o véu da normalidade cotidiana jamais ficaria sob controle se as condições de desencadeamento – uma privação sensorial metafórica – não fossem elas também eliminadas e o protagonista vagaria pela capital francesa como um possuído que não pode se livrar de sua maldição. Diante de tal espetáculo, a Serge Allitof nada mais resta senão abandonar a cidade: conforme relatado nos outros dois contos, ele parte para o norte da África, onde o clima quente e luminoso o cura de todos os seus males, muito provavelmente porque saiu de seu tanque de isolamento sensorial: os espaços fechados da sociedade Ocidental onde reina a esquizofrenia prometeica.

Conclusão

A ficção fantástica se consolida no século XIX porque se realiza enquanto discurso que traduz o espírito de uma época em que se busca continuar acreditando naquilo que não pode ser provado, mas que dá propósito e significado à vida humana, independentemente de sua infinita luta pela sobrevivência. Esse objetivo é alcançado quando se encontram narrativas que explicam os mistérios do universo não mais de forma mística ou religiosa, mas dentro de um quadro realista em que os recursos das Ciências Naturais são contestados. Mas não basta apenas contestar as leis naturais chanceladas pelo pensamento científico: é preciso atender às expectativas intuitivas dos leitores, cujas mentes involuntariamente buscam padrões para estabelecer relações de causa e efeito nos eventos observados. O principal elemento buscado pela mente humana é um ‘agente’, um ser dotado de propósito e que aja a partir de uma força controladora.

No conto maravilhoso ou nos contos de fadas, esses agentes são dotados de poderes sobrenaturais que lhes permitem vencer as limitações da realidade, mas eles vivem num mundo em que sua existência não entra em conflito com a noção de real de seus leitores porque quando se consolidaram não havia o paradigma das Ciências Naturais para contrariá-la. Isso significa que, por mais que um conto maravilhoso ou conto de fadas tenha um autor reconhecido como único responsável pela sua produção, os eventos neles narrados são considerados plausíveis pela cultura de sua coletividade.

Já no período de consolidação do conto fantástico, existe o problema da Ciência, que cria um novo paradigma de análise do real e os contos maravilhosos e de fadas são considerados invenções puras, fruto exclusivo da imaginação e, portanto, desvinculados da nova noção do real que se estabeleceu após o Humanismo, o Iluminismo e Revoluções industriais. Os agentes sobrenaturais ganharam novos contornos para se adaptar ao novo paradigma e foram progressivamente desaparecendo, chegando a se invisibilizar ao final do século XIX: afinal de contas, esses seres existem mesmo ou são apenas outra face da humanidade?

A ficção fantástica de Jean Lorrain não chega a invisibilizar suas criaturas sobrenaturais e tampouco chega a desvinculá-las do ser humano. Elas são parte de nós, mas também vivem entre nós. A plausibilidade presente numa ficção fantástica vai depender, então, do quanto o autor consegue enviesar nossa capacidade de verificá-la e isso ocorre em função das coincidências fortuitas e dos estados alterados de consciência,

condições que todo ser humano pode alcançar e, caso não queira tomar partido das Ciências Naturais, considerar como uma experiência sobrenatural. Ao adotar esses elementos como desencadeadores do sobrenatural na narrativa de ficção, o autor cria condições para que se volte a crer na existência do sobrenatural e a leitura de seu texto torna-se uma experiência significativa que devolve ao ser humano o direito de crer na existência de outra realidade à qual só se possa alcançar por meios especiais ou em ocasiões raras.

O 'Ciclo de Allitof' demonstra esse procedimento na criação de Jean Lorrain: depois de o éter abrir-lhe as 'portas da percepção', a privação dessa substância não o impedirá de ver o que se encontra sob a normalidade cotidiana. Entretanto, sendo a leitura um percurso iniciático ao final do qual temos nossa percepção direcionada a aplicar o conhecimento adquirido na realidade referencial, a ficção fantástica sempre evoluirá no sentido de atender nossas expectativas intuitivas e nos devolver a um mundo em que tudo tem um propósito, mesmo que não apresente um final feliz.

Referências

- Atran, S (2004). *In gods we trust. The evolutionary landscape of religion*. Nova York, NY: Oxford University Press.
- Baronian, J.-B. (1977). *Un nouveau fantastique*. Lausanne, SW: L'Âge d'Homme.
- Baronian, J.-B. (2007). *Panorama de la littérature fantastique de langue française*. Paris, FR: La Table Ronde.
- Bernard, J.-L. (1971). *Dictionnaire de l'insolite et du fantastique*. Paris, FR: Éditions du Dauphin.
- Bessière, I. (1974). *Le récit fantastique - la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse.
- Boyd, B. (2009). *On the origin of stories. Evolution, cognition and fiction*. Londres, UK: Belknap Press of Harvard University Press.
- Boyer, P. (2003). *Et l'homme créa les dieux*. Paris, FR: Folio.
- Bozzetto, R. (1992). *Obscur objet d'un savoir*. Aix-en-Provence, FR: PUP.
- Fabre, J. (1991). Pour une sociocritique de la littérature fantastique. In A. Faivre (Ed.), *La littérature fantastique* (p. 44-55). Paris, FR: Albin Michel.
- Fabre, J. (1992). *Le miroir de sorcière - essai sur la littérature fantastique*. Paris, FR: José Corti.
- Durand, G. (2011). *As estruturas antropológicas do imaginário* (H. Godinho, Trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The way we think. Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Nova York, NY: Basic Books.
- Freud, S. (2010). *O inquietante*. (Obras completas, vol. 14, p. 328-376, P. C. Souza, Trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Goimard, J. (2003). *Critique du fantastique et de l'insolite*. Paris, FR: Pocket.
- Gottschall, J. (2012). *The storytelling animal. How stories make us human*. Nova York, NY: Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company.
- Hogan, P. C. (2012). *How authors' minds make stories*. Nova York, NY: Cambridge University Press.
- Lakoff, G., & Turner, M. (1989). *More than cool reason. A field guide to poetic metaphor*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Lorrain, J. (1891). *Sonyeuse*. Paris, FR: Bibliothèque Charpentier.
- Lorrain, J. (1895). *Sensations et souvenirs*. Paris, FR: Ed. Bibliothèque Charpentier.
- Lorrain, J. (1974). *Masques et fantômes*. Paris, FR: 1018.
- Lorrain, J. (2002). *Contes d'un buveur d'éther*. Paris, FR: Mille et une nuits.
- Oatley, K. (2011). *Such stuff as dreams. The psychology of fiction*. West Sussex, UK: Wiley-Blackwell.
- Palmer, A. (2004). *Fictional minds*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Pracontal, M. (2004) *A impostura científica em dez lições* (Á. Lorencini, Trad.). São Paulo, SP: Edunesp.
- Turner, M. (1996). *Literary mind. The origins of thought and language*. Nova York, NY: Oxford University Press.
- Zunshine, L. (2006). *Why we read fiction. Theory of the mind and the novel*. Columbus, OH: The Ohio State University.
- Zunshine, L. (2008). *Strange concepts and stories they make possible. Cognition, culture, narrative*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.