

unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

MARINÊZ DE FÁTIMA RICARDO

AS MÁSCARAS DO NARRADOR REALISTA: UMA LEITURA
DE
JACQUES LE FATALISTE DE DENIS DIDEROT

ARARAQUARA

2009

MARINÊZ DE FÁTIMA RICARDO

AS MÁSCARAS DO NARRADOR REALISTA: UMA LEITURA
DE
JACQUES LE FATALISTE DE DENIS DIDEROT

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
“Estudos Literários” da Faculdade de Ciências e
Letras da UNESP – *Campus* de Araraquara, com
vista à obtenção do título de Doutor em Letras.

Linha de pesquisa: teoria e crítica da narrativa.

Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Bolsas: CAPES (PDEE/DS)

ARARAQUARA

2009

Ricardo, Marinêz de Fátima

As máscaras do narrador no romance realista: uma leitura de **Jacques Le Fataliste** de Denis Diderot / Marinêz de Fátima Ricardo – 2009

138 f.; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara
Orientador: Sidney Barbosa

1. Diderot, Denis, 1713-1784 – Crítica e interpretação. 2. Literatura XVIII. 3. Narrativa (Retórica). 4. Realismo na literatura. 5. Leitores – Reação crítica. I. Título.

Capa: Alexandre Delsin

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa

Departamento de Letras Modernas / Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Profª. Drª. Maria Dolores Aybar Ramirez

Departamento de Letras Modernas / Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara

Prof. Dr. Paulo César Andrade da Silva

Departamento de Literatura / Unicastelo

Profª. Drª. Esther Maxine Trew

Departamento de Letras / Universidade Federal de Mato Grosso

Profª. Drª. Sílvia Maria Azevedo

Departamento de Literatura / Faculdade de Ciências e Letras de Assis

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – *Campus* de Araraquara

Dedico esta realização a dez mulheres especiais em minha vida: primeiramente, à minha filha, Laíze Menezes, minha amiga, companheira, mentora, primeira leitora e crítica; a única em que muitas vezes, nesta caminhada de descobertas, pude ter ao meu lado. Em seguida, à minha mãe, Aparecida, que sempre acreditou em meus sonhos e alegrou-se com minhas conquistas, sem muitas vezes as entender; às minhas seis irmãs e duas sobrinhas que deram força, com sua alegria, crítica e amor, para eu não sucumbir diante dos obstáculos.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Sidney Barbosa, que mais que um orientador acadêmico é um orientador e exemplo para a vida, por ter acreditado em meus sonhos e ajudado a concretizá-los.

Pour Monsieur le Professeur Patrick Wald-Lasowski, qui a procuré l'occasion de me perfectionner intellectuellement et personnellement dans le Vieux Monde.

À Prof^a. Dr^a. Wilma Patrícia M. Dinardo Mass e à Prof^a. Dr^a Sílvia Maria Azevedo pelas sugestões e apontamentos de grande importância feitos por ocasião do Exame Geral de Qualificação.

À CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - pela oportunidade oferecida a mim através da concessão de bolsas de pesquisa, principalmente a de estágio no exterior, possibilitando os meus estudos na França.

Ao Prof. Dr. Ozíris Borges Filho que plantou a semente do trabalho que se vislumbra hoje.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP de Araraquara que me proporcionaram momentos de reflexão e questionamento diante da literatura.

À l'Université de Paris VIII, Vincennes - Saint-Denis, lieu où j'ai fait mon stage en France, où j'ai pu suivre des cours qui m'ont été de grande valeur, et où j'ai pu jouir d'une bibliothèque qui m'a fourni vaste matériel relatif à ma recherche.

Ao Centro Cultural Calouste Gulbenkian de Paris, local em que também realizei pesquisas e participei de colóquios, um oásis da cultura de expressão portuguesa na França, onde o sentimento e a palavra "saudade" são bem entendidos.

À minha família Pedro Bom que foi a base generosa para a minha educação e formação pessoal.

À família Ferreira de Menezes, que igualmente me recebeu como um dos seus, respeitando a minha individualidade e personalidade.

A Miguel e Eulália Gabarra, amigos e incentivadores, que mais de uma vez não me deixaram desacreditar em meus objetivos.

Às amigas Adriana de Cássia Martins e Ana Paula Elias, pelo incentivo, torcida e críticas tão importantes durante toda a caminhada.

Ao amigo Alexandre Delsin, criatura sensível que me ajudou com seus conselhos, com a sua amizade, com o seu amor, com a sua arte.

Aos amigos Lea e Laurent Theuleau, que foram fundamentais, durante o estágio na França, pelo suporte e acolhimento em diversas horas.

À Regina, Elza e José Louis Deransart, amigos, companheiros e família na França, que abriram mais do que a porta de sua casa: deram-nos aconchego e carinho.

Ao meu amigo Élie Bajard, que me mostrou que ser brasileiro e ser francês tem a sua beleza e a sua singularidade e somos mais felizes quando convivemos em harmonia com essas diferenças culturais e as aprendemos e as apreendemos.

Aos amigos que a França uniu, pelo amor e pela dor, e que o Brasil não separa: Roseli Barbosa dos Reis, um feliz reencontro, mulher que é símbolo de garra e determinação; Sabry Mohamed Mohamed Ahmed Salen, exemplo de que a amizade não tem fronteiras territoriais, culturais ou religiosas; Regina Vieira Marques, companheira de deliciosos cafés; Marcela Santos, doçura e encanto; Gisele Motta, surpresa e descobertas; Solange Kurpiel, alegria e companheirismo; a João Filipe Morais, companheiro de caminhadas, de *verres du vin*, de longas conversas sobre poesia, música, arte e vida; João e Alexandra Santos, amigos para todos os momentos; Thomas Sillas, *qui m'a montré les différentes façons de se voir le monde, qui, a partager avec moi le coucher du soleil et les jardins de la Ville Lumière, m'a fait réévaluer mon passé et mon futur* e, finalmente, aos muitos outros amigos que participaram dessa etapa importante de minha vida.

Aos meus alunos que sofreram e se alegraram comigo por cada conquista, que muito me ensinaram com suas dúvidas e seu amor.

A todos amigos, *copains et copines*, pois para se fazer uma tese são necessárias

muitas horas de estudo, dedicação e pesquisa, e nada disso é possível sem orientadores, amigos ou motivadores à nossa volta. Assim, esta pesquisa é também o resultado de um trabalho coletivo de muitos personagens e dos quais muitos ficaram no anonimato.

*Quando uma criatura humana
desperta para um grande sonho
e sobre ele lança toda a força
de sua alma, todo o universo
conspira a seu favor.*

Goethe

RESUMO

Esta tese tem por objetivo analisar o papel do narrador como estruturador do romance **Jacques Le Fataliste** de Denis Diderot (1713-1784). Apesar de ter sido escrito oitenta anos antes da eclosão do Realismo enquanto movimento estético, esse romance apresenta procedimentos literários que foram denominados, no século XIX, como sendo “realistas”. Dentre esses, destaca-se o referente ao narrador, responsável por estratégias ficcionais geradoras de uma ambigüidade entre ficção e história, provocando, no leitor, hesitação entre credibilidade e dúvida. Além disso, esse narrador apresenta uma abordagem subjetiva, que ora apenas narra os fatos, ora interfere no que é narrado, julgando as personagens e suas ações, ora se camufla na tentativa de aparentar distanciamento e neutralidade. Observa-se também de sua parte a realização de uma atividade metaficcional que evidencia um processo de escritura provocador para a sua época. As reflexões e críticas que a obra apresenta sobre a formação do gênero romance e sobre a própria escritura constituem uma experiência narrativa singular por se evidenciarem no interior do próprio romance. Dessa maneira, o narrador é o elemento que estrutura ou desestrutura a obra como um todo, gerando a coesão do texto, diante das várias histórias narradas e aos olhos do leitor. A sua análise determina, enfim, as características de um romance que se destaca dentre os publicados na França no século XVIII, constituindo-se num verdadeiro paradigma formal para os escritores seus sucedâneos, notadamente para os do século XIX, no mundo todo.

Palavras-chaves: 1. Diderot, Denis, 1713-1784 – Crítica e interpretação. 2. Literatura francesa – Sec. XVIII. 3. Narrativa (Retórica). 4. Realismo na literatura. 5. Leitores – Reação crítica. I. Título.

ABSTRACT

This thesis has as objective to analyze the narrator's role as the structurer of the novel Jacques Le Fataliste, by Denis Diderot (1713-1784). In spite of having been written eighty years before the Realism emerging as an aesthetic movement, this novel presents literary procedures that were denominated, in the XIX century, as being "realists". Among them, it stands out the narrator, responsible for fictional strategies which generate an ambiguity between fiction and history, provoking, in the reader, hesitation between credibility and doubt. Besides, the narrator presents a subjective approach, that sometimes just narrates the facts, other times it interferes in what it is being narrated, judging the characters and their actions, and sometimes it camouflages in the attempt of looking distant and neutral. It is also observed, concerning the narrator, the accomplishment of a metafictional activity that totally evidences a provoking writing process for its time. The reflections and critics it presents about the novel gender formation, and the writing itself, constitute a singular narrative experience by making itself evident inside the novel itself. In that way, the narrator is the element that structures or unstructures the work as a whole, generating the text cohesion, before the several narrated histories and to the reader's eyes. Its analysis determines, finally, the characteristics of a novel that stands out among all novels published in France in the XVIII century, establishing a true formal paradigm for its succedaneums writers, notably for the ones from the XIX century, in the whole world.

Keywords: 1. Diderot, Denis, 1713-1784 – Criticism and interpretation. 2. French literature – 18th century. 3. Narrative (Rhetoric). 4. Realism in literature. 5. Readers – Criticism Reaction.

I. Title

RESUMÉ

L'objectif de cette thèse est d'analyser le rôle du narrateur comme instance structurante du roman Jacques Le Fataliste de Denis Diderot (1713-1784). Bien qu'ayant été écrit quatre-vingts ans avant l'écllosion du Réalisme comme mouvement esthétique, ce roman présente des procédures littéraires qui ont été considérées, au XIX^{ème} siècle, comme étant «réalistes». Parmi elles, celles qui ont trait au narrateur ont plus particulièrement attiré notre attention, car elles sont responsables de stratégies génératrices d'ambigüité entre fiction et histoire, provoquant hésitation chez le lecteur, entre la crédibilité et le doute. En outre, ce narrateur présente une dimension subjective, car tantôt il narre seulement les faits, tantôt il interfère dans ce qui est narré, jugeant les personnages et leurs actions, tantôt il se camoufle derrière une apparente distance ou neutralité. On observe aussi de sa part la réalisation d'une activité métafictionnelle, procédure d'écriture provocatrice pour son temps. Les réflexions et les critiques que l'oeuvre présente sur la formation du genre romanesque et sur l'écriture constituent une expérience narrative singulière mise en évidence dans de le roman lui-même. De ce fait, le narrateur est un élément qui structure ou déstructure l'oeuvre, produisant la cohésion du texte à partir d'histoires diverses présentées au lecteur. Son analyse détermine enfin les caractéristiques d'un roman à part parmi tous ceux publiés en France au XVIII^{ème} siècle, constituant un vrai paradigme formel pour les écrivains qui le suivront, principalement ceux du XIX^{ème} siècle, et ce dans le monde entier.

Mots-clés: 1. Diderot, Denis, 1713-1784 – Critique et interprétations. 2. Littérature française – XVIII^{ème} siècle. 3. Récit (Rhétorique). 4. Réalisme dans la littérature. 5. Lecteurs – Réaction critique. I. Titre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 A FICÇÃO E SEU DISFARCE REALISTA NO ROMANCE	24
1.1 A gênese do romance	24
1.2 O romance "realista"	29
1.3 O realismo e a verdade em Jacques Le Fataliste	40
1.4 Duas faces do romance filosófico	42
1.5 Jacques Le Fataliste : um anti-romance?	45
1.6 O romance do século XIX	47
1.7 Os romances de Denis Diderot	50
1.7.1 Les Bijoux indiscrets	51
1.7.2 La Religieuse	55
1.7.3 Le Neveu de Rameau	58
1.7.4 Jacques Le Fataliste	60
2 AS MÁSCARAS DO NARRADOR	63
2.1 A divindade do narrador	63
2.2 Um leitor questionador	66
2.3 O baile de máscaras	74
2.3.1 O narrador intruso e os intrusos narradores	76
2.3.1.1 Jacques	77
2.3.1.2 A Hospedeira	79
2.3.1.3 Marquês des Arcis	81
2.3.1.4 Amo	82
2.3.1.5 Senhor Gousse	83
2.3.1.6 O narrador principal-autor	84
2.3.1.6.1 O editor	89
2.3.1.7 O narrador geral	94
2.4 Os níveis narrativos	95
2.5 Um romance dialogado	98
2.6 Digressão	102

3 AS PEÇAS DO MOSAICO	106
3.1 A formação do mosaico	106
3.2 Os personagens.....	107
3.3 O espaço	112
3.4 Tempo	118
CONCLUSÕES	127
REFERÊNCIAS	132

INTRODUÇÃO

Ao se pensar em se dedicar ao estudo do gênero romance, é necessário considerar a sua importância enquanto representante da burguesia, classe emergente no século XVIII, que conquistou seu lugar na sociedade por meio de transformações que se iniciaram no final da Idade Média.

Segundo Lukács (1999), o homem mudou o seu modo de ver o mundo, deixou de ser teocêntrico, para assumir ele próprio uma posição central. É o antropocentrismo, um deslocamento epistemológico de grande significado. A partir do Renascimento, essa mudança ideológica, do céu e da terra, e a descrença em Deus, até então considerado o senhor todo poderoso, gerou várias alterações na sociedade, que redundaram em uma maior autonomia do indivíduo. Essa característica ficou evidente nas artes plásticas e na literatura, ocorrendo a predominância dos retratos, das biografias e das autobiografias. Isso aconteceu como uma forma de valorização do singular, do indivíduo, em consonância com os novos tempos burgueses, sobretudo a partir do século XVIII.

Nessa época, ocorreu, também, a introdução da propriedade privada na sociedade, que acarretou a despreocupação do homem com o coletivo. O cidadão passou a valorizar a sua própria casa em detrimento da comunidade, da sua segurança, de suas fronteiras. Começou o império do individualismo. Concomitantemente a isso, o dinheiro deixou de ser algo para favorecer as trocas e passou a ter fim acumulativo, gerando, cada vez mais, a autonomia e o

enaltecimento do homem burguês e de suas atividades comerciais.

A burguesia se impôs como classe dominante, expandindo-se e reformulando por completo a questão da universalidade. Juntamente com essas transformações, ocorreu o surgimento do ateísmo, desfazendo um dos mais fortes elos que unia, mesmo que artificial e impositivamente, as pessoas: a religião e suas instituições.

Para Benjamim (1987), o romance surgiu como resultado de uma luta ideológica entre burguesia e aristocracia. Lukács (1999) enfatiza que, pela concepção da estética clássica, o romance moderno originou-se com a dissolução das narrativas medievais, mas manteve algumas características das mesmas, como o fato de narrar as ações de um herói. A diferença, nesse contexto, é que, no romance, o herói é o homem burguês que já não luta pelo bem de uma nação, de um povo, mas almeja apenas conquistas individuais. Devido a essa característica histórica, Hegel teria definido o romance como “a epopéia burguesa”, o que é retomado por Lukács no seu célebre artigo intitulado “O romance como epopéia burguesa.”

Devido as suas finalidades, o romance apresenta todos os elementos característicos da forma épica: a tendência para adequar a forma da representação da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material envolvido: a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida mediante uma atitude exclusivamente individual e subjetiva (como, por exemplo, na lírica) ao princípio da representação plástica, em que homens e acontecimentos agem, na obra, quase por si mesmos, como figuras vivas da realidade exterior. (LUKÁCS, 1999, p. 93)

Vasconcelos (2002) ratifica essa idéia ao comentar a importância do romance enquanto representante literário da burguesia:

(...) o romance surgiu em cena como uma forma histórica para dar conta de um novo contexto social. Poucos gêneros literários parecem ter tido, como o romance, suas raízes mais firmemente fincadas no tempo histórico e em contextos socioculturais específicos. Fruto dos ideais iluministas, o romance surgiu em cena literária como expressão artística de um espírito democrático e, ainda que sua maleabilidade lhe tenha permitido acolher uma multiplicidade de vozes e valores morais, ele serviu sobretudo para exprimir uma certa visão de sociedade que os romancistas procuram traduzir em termos artísticos. (VASCONCELOS, 2002, p. 11)

Mas, mesmo antes dos ideais iluministas eclodirem, apontados pela autora, já havia uma produção romanesca que traçou as linhas que foram seguidas pelos romancistas do século XIX.

Já na Idade Média há registro de obras romanescas, apesar de serem textos bem diferentes dos que foram produzidos a partir do século XVIII. Eram composições com enredos complicados, apresentavam conceitos idealistas e aristocráticos; eram considerados

vulgares e menores. A sua estruturação enquanto gênero que representa os ideais sociais são conquistas do século das Luzes, processo que se iniciou na Inglaterra, mas que, em pouco tempo, destacava-se na França.

Na França do Iluminismo, os enciclopedistas, tendo à frente Diderot, percebem que algo estava ocorrendo na Inglaterra e preparam as condições para o desabrochar e o desenvolvimento do romance burguês também na França. Eles não só farão isso com muita competência, como darão uma contribuição complementar ao projeto, enriquecendo-o com novas facetas e características, ou melhor, ampliando-o. O romance francês do século XIX é a prova disso. (BARBOSA, 2005, p. 12)

Denis Diderot (1713 - 1784) tornou-se, na história da cultura ocidental, eminente pelo trabalho que resultou na **Encyclopédie**, conhecido notadamente como filósofo, área em que também é muito respeitado. Ele integrou o grupo denominado *philosophes* das Luzes, formado por intelectuais como Rousseau, Voltaire, Montesquieu, d'Alembert, Holbach, Buffon, Helvétius, Condillac, Raynal, Turgot e Concorcet. Esses intelectuais promoveram e participaram de um movimento intelectual, o Iluminismo, que se espalhou por grande parte da Europa e se propagou por "quase todos os ramos do conhecimento: a filosofia, as ciências naturais, físicas e sociais, e as suas aplicações na tecnologia, educação, direito penal, governo e direito internacional." (RUDÉ, 1988, p. 229)

Denominado como paradoxal por estudiosos de sua vida e obra, Denis Diderot deixou-nos uma bibliografia múltipla. Foi um adepto da literatura, das artes plásticas, da música e das ciências. Suas idéias, presentes em suas obras, influenciaram a sociedade dos séculos XVIII, XIX, XX e se mantêm na contemporaneidade

A importância de Diderot para o estudo da teoria do romance e da narrativa é destacada por estudiosos como Tzvetan Todorov, Gérard Genette e Roland Bourneuf, apenas para nomear alguns. Eles citam tanto o autor, quanto a obra **Jacques Le Fataliste**, como relevantes para a formação e estudo do gênero. A ênfase justifica-se, pois a obra tem em seu bojo elementos que apresentam uma riqueza formal singular tanto para sua época como para os seus sucedâneos e exemplificam características que foram denominadas, no século XIX, como sendo "realistas".

Sobre a relevância de sua obra, afirma GUINSBURG (1987, p. 15):

Com Voltaire e Rousseau, Denis Diderot foi uma das figuras seminais do Século das Luzes e da fermentação cultural que levou à Revolução Francesa. Sua obra e suas ideias, não menos do que as do autor de **Candide** ou do **Contrato Social**, encontram-se na base não só do movimento do

racionalismo francês ilustrado, como do processo de toda a modernidade filosófica, política, científica, literária e artística. Por isso, o estudo de sua contribuição não pode esgotar-se nos numerosos traços já fixados pela crítica tradicional. Uma reavaliação constante de sua significação torna-se uma necessidade, na medida em que o conhecimento histórico se aprofunda e a consciência do papel deste precursor em tantos "campos" da cultura e da ciência se faz mais nítido e é assimilado.

Seu primeiro trabalho literário foi a tradução de **l'Histoire de la Grèce**, do inglês Temple Stanyan, em fevereiro de 1742. A língua inglesa foi fundamental em sua formação crítica, capacitando-o a realizar diversas leituras de obras que não eram, até então, publicadas em francês.

Muitos estudos foram realizados sobre as obras de Diderot em vários países. Os que mais se destacam são os trabalhos críticos feitos na França, na Alemanha, na Rússia, no Japão, nos Estados Unidos e na Itália. Isso devido ao fato de existirem traduções que possibilitaram o acesso do público e de críticos às obras do autor. Entre os leitores ilustres da obra de Diderot, nas diversas épocas, podem ser citados: Schiller, Goethe, Hegel, Nordier, Comte, Taine, Rosenkranz, Morley, Groethuysen, Engels, Marx, Kogan, Lénine, Dieckmann, Casini, Venturi, Mornet, Pruner, Gatcev, Lefebvre, Todorov, Kundera e Sumi. Pela óptica de seus contemporâneos, dos românticos, dos positivistas, dos marxistas e dos modernos sempre foi possível realizar novas leituras e recriações da obra de Diderot, mantendo, assim, um diálogo com todas as gerações.

No Brasil, a maioria dos estudos versam sobre sua obra filosófica e são poucos os leitores, mesmo na área acadêmica, que conhecem mais a fundo o trabalho ficcional de Diderot. Aos poucos, ele torna-se um pouco mais conhecido – para citar um exemplo do cotidiano –, atualmente, no Orkut – rede eletrônica filiada ao Google brasileiro – há uma comunidade dedicada ao escritor e filósofo francês, a qual é composta por quase duzentos membros.

Entre os estudos localizados no Brasil que abordam a produção literária de Diderot e que fazem referência, especificamente, ao romance **Jacques Le Fataliste**, podem-se destacar **A jornada e a clausura** de Raquel de Almeida Prado, que trabalha com as obras de Jean-Jacques Rousseau, **A nova Heloísa e Confissões**; e as de Denis Diderot, **A religiosa e Jacques, o fatalista**. A autora analisa a representação do indivíduo e a expressão do individualismo nesses romances. Outro texto é de Fúlvia Maria Luiza Moretto, "O paradoxal Denis Diderot", que aborda as contradições existentes na obra do autor. Há ainda **A cadeia secreta**, de Franklin de Mattos, que é uma coletânea de artigos do estudioso referentes à obra

literária de Diderot, abordando a origem do romance filosófico. Observa-se ainda que o autor francês é citado em estudos da crítica e da teoria da literatura, possivelmente por influência dos teóricos franceses que são muito lidos, traduzidos e estudados no Brasil. Já os trabalhos específicos sobre Diderot ficcionista, em geral, e sobre **Jacques Le Fataliste**, em particular, são mais raros.

Jacques Le Fataliste foi escrito, provavelmente, entre os anos de 1771 e 1773, e é o resultado de um pensamento crítico de um autor maduro. Ele foi concebido tendo como gênese um episódio do romance **A vida e as opiniões de Tristram Shandy**, do inglês Laurence Sterne. O romancista francês cria uma obra-prima do gênero. De acordo com Belaval (2003 A), Diderot talvez tivera acesso à obra de Sterne em 1762. Este teria ido a Paris, em janeiro, para publicar os tomos V e VI de **Tristram Shandy**, os quais chegaram a Diderot em agosto do mesmo ano a pedido do autor inglês. Essa informação é ratificada por WILSON (1985, p. 362-3):

Il est probable qu'au début de 1762, Diderot fit la connaissance de Laurence Sterne. En avril, celui-ci écrit à Garrick qu'il trouvait Le Fils naturel trop verbeux, trop sentimental et trop didactique, opinion en somme assez courante. En mai, il donna une traduction de la pièce à son libraire londonien en lui demandant d'envoyer à "Monr. Diderot (...) les 6 vols de Shandy. N.B. Mettez ces derniers sur mon compte car c'est un présent que je lui fais." Nous sommes ici les témoins de la naissance d'un événement dans l'histoire de la littérature comparée; l'influence de Tristram Shandy sur Jacques Le Fataliste est évidente, bien que subtile et diffuse.¹

Em uma análise mais acurada, não se pode dizer que a influência seja realmente tão sutil e difusa como apontada por Wilson, na verdade, Diderot fez questão de manter claras as suas referências, citando, inclusive, o autor inglês em passagens do romance. Kundera, em "*Introduction à une variation*", desenvolveu um apurado trabalho em que elenca as similaridades e diferenças entre os dois romances.

A breve passagem da obra de Sterne de que origina **Jacques Le Fataliste** é a que se narra o episódio de um soldado que levava um tiro no joelho e as conseqüências desse

¹ É provável que no início de 1762, Diderot tenha conhecido Laurence Sterne. Em abril, este escreveu a Garrick que ele achava **Le Fils naturel** bastante elouquente, demasiado sentimental e excessivamente didático, opinião que era muito corrente. Em maio, ele entregou uma tradução da peça a seu livreiro londrino solicitando-lhe enviar a "Monr. Diderot (...) os seis volumes de Shandy. Nota: Coloque esses volumes na minha conta, pois é um presente que eu faço a ele." Nós somos aqui testemunhas do nascimento de um acontecimento na história da literatura comparada; a influência de **Tristram Shandy** sobre **Jacques Le Fataliste** é evidente, apesar de sutil e difusa. (Tradução nossa)

acontecimento em sua vida. Na obra de Diderot, Jacques seria esse soldado. Ele afirma que foi dessa maneira que encontrou a mulher que ama. Porém, a partir desse ponto, as narrativas seguem rumos diferentes.

Na obra francesa, há dois personagens, Jacques e seu Amo, que estão viajando, não se sabe de onde vêm e nem para onde vão. E é um narrador bem ousado que se propõe a contar aos leitores a viagem dos dois. Ele critica a escritura de romances, escrevendo um romance. Afirma a todo tempo que conta fatos reais, ao mesmo tempo, evidencia que só dependeria dele levar os heróis por outros caminhos.

É o jogo do real e do ficcional. A realidade é inserida na narrativa, criando a ficção e tentando provar que essa ficção, no entanto, é verdadeira. Processo paradoxal visto dessa maneira, artimanha do narrador que dialoga com o leitor ficcional, ou seja, presente na narrativa; escreve um romance enquanto o desconstrói, mostrando o que há nos bastidores da escritura. Trata-se também de um jogo de sedução que encanta. Ele se tornou objeto de nosso estudo pela complexidade e pela variedade de elementos envolvidos simultaneamente nesse procedimento.

Jacques é instigado por seu Amo a relatar a história de seus amores como forma de entretenimento. Todavia, o que poderia ser uma tarefa fácil, torna-se cada vez mais difícil diante das várias interrupções que ocorrem, ora pela chegada de outro personagem, ora por algum incidente, ora pelo próprio narrador que insere suas digressões e outras histórias, que levam o leitor por outros caminhos.

O romance **Jacques Le Fataliste** possui uma temática simples, mas apresenta uma justaposição de procedimentos narrativos que influenciaram outras gerações. A obra apresenta narrativa de viagem, com paradas em albergues que, fazem lembrar os deslocamentos de Dom Quixote e Sancho Pança da obra de Cervantes. Há novelas psicológicas, quadros de costumes parisienses, camponeses e simples anedotas. Na narrativa, são introduzidas reflexões sobre a sociedade, a filosofia e a arte, por meio de comentários do narrador com o leitor e entre os personagens. É apresentada até mesmo uma defesa preventiva ao "autor" e à obra, considerando a crítica futura.

Na França, há vários trabalhos sobre esse romance e são diferentes os tópicos que despertam interesse de estudo, como podemos observar na afirmação de GLEIZES (1998, p. 42-3):

La façon dont Diderot agence les multiples histoires qui jalonnent son récit illustre sans doute avec le plus d'évidence la remise en cause du roman par l'écrivain. En effet, l'auteur brise volontairement la linéarité du récit. L'histoire de nos deux voyageurs est perpétuellement interrompue par des

*péripéties, par l'irruption de nouveaux personnages qui racontent à leur tour leurs propres histoires. Tout est fait pour perdre le lecteur dans un labyrinthe inextricable de récits emboîtés les uns dans les autres, pour lui faire perdre le fil des intrigues, et par là même l'intérêt qu'il y aurait à en connaître la conclusion. Tout est fait pour égarer le lecteur: multiplication des narrateurs, emboîtement des récits, interruptions impromptues...*²
(Grifos da autora)

A estrutura da obra é intrigante e permite uma diversidade de leituras e elementos a serem focalizados. Diante das inúmeras possibilidades, optou-se pelo estudo do narrador por ele exercer, em **Jacques Le Fataliste**, o papel de estruturador da narrativa.

Pode parecer estranho, à primeira vista, atribuir a um narrador, qualquer que seja, um outro papel além da narração propriamente dita, isto é, o facto de contar a história, mas nós sabemos muito bem que o discurso do narrador, romanesco ou outro, pode assumir outras funções. (GENETTE, s/d, p. 253)

Essas outras funções citadas por Genette são evidenciadas pelo narrador de **Jacques Le Fataliste**. Ele é responsável por estratégias ficcionais que criam uma ambigüidade entre ficção e história, gerando, ao leitor, a hesitação entre a credibilidade e a dúvida. Esse narrador apresenta também uma abordagem subjetiva, que ora apenas narra os fatos, ora interfere na narrativa, julgando os personagens e suas ações, ora se camufla na tentativa de criar distanciamento e neutralidade, ora se evidencia como o condutor dos acontecimentos. Nesse sentido, observa-se uma atividade metaficcional, salientando o processo de escritura. Na escrita expõe-se o poder de manipulação do narrador que pode mostrar apenas o que lhe é conveniente em um determinado momento, como se pode observar nesta passagem: "Como vedes, leitor, vou indo bem, e só de mim dependeria fazer-vos esperar um ano, dois anos, três anos, pela narrativa dos amores de Jacques, separando-o do amo e submetendo cada um a todos os azares que entendesse" (DIDEROT, 1962 A, p.30).

Nota-se que o narrador é o elemento que estrutura ou desestrutura o romance, configurando-se como fio condutor das narrativas na narrativa, gerando coesão diante de histórias tão singulares. Por isso, a sua análise é importante para que se possa traçar um perfil da obra, relacionando narrador e os demais elementos estruturais para se visualizar o efeito de

² A maneira com que Diderot organiza as múltiplas histórias que demarcam sua narrativa ilustra sem dúvida com maior evidência o questionamento do romance pelo escritor. De fato, o autor quebra voluntariamente a **linearidade da narrativa**. A história de nossos dois viajantes é perpetuamente interrompida por peripécias, pela irrupção de novos personagens que contam por sua vez suas próprias histórias. Tudo é feito para que o leitor se perca em **um labirinto inextrincável de narrativas encaixadas** umas nas outras, para fazê-lo perder o fio dos enredos, e por isso mesmo o interesse que poderia ter pela conclusão. Tudo é feito para extraviar o leitor; multiplicação de narradores, encaixe de narrativas, interrupções tempestuosas...

unicidade obtido pelo autor.

Além disso, a realidade e a ficcionalidade são dois eixos que se comunicam e se mesclam no século XVIII francês, sem apresentar uma nítida separação. Os autores, a fim de diferenciarem suas produções dos romances que foram produzidos anteriormente, buscavam inserir a "realidade", a "verdade" nas obras, criando uma nova linha literária que está na origem do romance realista enquanto nova categoria do gênero.

Porém, isso ocorreu de acordo com um contexto e não isoladamente:

O século XVIII, o mais abstrato e anti-histórico possível, foi o século da concretização e da visualização da nova realidade do mundo e de sua história. O mundo do sábio e do cientista tornou-se o mundo consciência cotidiana do homem em sua atividade.

A luta filosófica e ideológica travada no Século das Luzes contra tudo o que pertencia ao além servia de norma e impregnara as idéias, a arte, o cotidiano, etc., desempenhou um papel relevante no processo que conferiu densidade e realidade. (BAKHTIN, 1997, p. 265)

É importante deter-se um instante para que se façam duas observações. A primeira refere-se ao uso do termo "gênero" relacionado a romance. Seguindo a tradição greco-latina, os gêneros literários são apenas três: o épico, o dramático e o lírico; não pertencendo a essa classificação o romance, que é, a rigor, apenas uma *forma* do gênero *épico*. Todavia, a utilização do termo "gênero" para além das especificações citadas anteriormente tornou-se corrente na área da teoria da literatura, impondo-lhe outros sentidos. Por isso, neste trabalho, utiliza-se a expressão "gênero romance" referindo-se ao romance, pela liberdade que o uso e o costume da crítica literária autorizam.

A segunda ressalva é para enfatizar que a obra analisada é fruto de um contexto histórico e cultural francês do século XVIII. Entretanto, as teorias e críticas utilizadas no estudo são resultados de mais de dois séculos precedentes à produção literária focalizada. Esse olhar externo, marcado pela distância espacial e temporal, não significa ser esta uma abordagem mais ou menos apurada das já realizadas anteriormente, é apenas mais uma possibilidade de leitura, de focalização dessa obra múltipla que é **Jacques Le Fataliste**.

A tese foi estruturada em três partes distintas, que pretendem conduzir o leitor na leitura realizada. A primeira parte, intitulada "A ficção e seu disfarce realista no romance" apresenta um estudo sobre o romance e sobre o estilo que se denominou "realismo", enfatizando a importância da produção literária do século XVIII, e em particular as obras de Diderot, para a constituição desse movimento literário. Além de apresentar uma conceituação sobre romance filosófico, diferenciando-o quanto ao seu valor semântico tanto na época da

escritura do romance, como nos dias atuais.

Ainda nessa parte, levando em conta a crítica literária presente no interior do romance, **Jacques Le Fataliste**, fez-se um parentes para que se pudesse refletir sobre a produção romanesca pelo ponto de vista do narrador da obra estudada, considerando que o mesmo tece inúmeros comentários no *corpus* romance, durante a narrativa, sobre a produção do gênero em sua época.

A segunda parte denominada "As máscaras do narrador" apresenta um compêndio teórico sobre o leitor, o narrador e níveis narrativos, acompanhado pela aplicação desses elementos em **Jacques Le Fataliste**. Trata-se de análise complexa ao se considerar que nesse romance os papéis de leitor e narrador são revezados e vários personagens exercem essas funções. Nessa parte, destaca-se um leitor questionador e hipócrita, detentor de falsos conceitos morais, e um narrador intruso que interrompe a história da viagem de Jacques e seu Amo – fato banal sem grandes atrativos – para inserir outras narrativas que ele julga pertinentes. É um narrador-autor e editor, não há bem como defini-lo, que quebra a ilusão ficcional e cria outra, afirmando sempre que narra apenas a verdade, que não gosta de romances, enquanto produz a sua escritura romanesca.

A terceira e última parte intitulada "As peças do mosaico" apresenta a continuidade do estudo sobre o narrador e a sua relação com as demais categorias narrativas na obra, os quais foram focalizados os personagens mais importantes para a estruturação da narrativa principal. Outro elemento trabalhado foi o espaço, que o narrador faz questão de não nomear, não identificar para os leitores por onde viajam os personagens e, quando faz referências ou descrições, tem-se uma finalidade específica: a ruptura da ilusão ficcional ou a crítica ao leitor ou ao modelo de romance que predominava na época de sua escritura.

Por fim, para dar um fecho a esse levantamento das categorias da narrativa, fiz-se uma leitura sucinta sobre o tempo nesse romance e como o narrador interfere sobremaneira em sua ordem e velocidade. Os vários narradores presentes aceleram, estagnam o tempo, param uma história e inserem outra, fazendo com que o tempo do discurso distorça-se e contorça-se para criar uma possível coerência. A organização semi-sistematizada desses elementos da narrativa proporcionam a visualização da importância do narrador como o ente que tece a urdidura e que conduz o romance. Os diálogos entre os personagens e as histórias que eles contam – além das do narrador-autor e das do narrador-editor – são responsáveis pela forma que a obra ganha e pela coesão que existe na aparente e contraditória fragmentação exposta. A junção de tudo culmina em uma unicidade do texto que marcará o romance moderno.

A ficção e seu disfarce realista no romance

Está bem claro que não faço romance, pois que negligencio regras que um romancista não deixaria de empregar. Quem considerar o que escrevo como expressão da verdade terá menos probabilidade de errar do que quem supuser que se trata de uma fábula.

(Diderot, In: **Jacques Le Fataliste**)

A FICÇÃO E SEU DISFARCE REALISTA NO ROMANCE

Este estudo focaliza o romance moderno francês do século XVIII em que está inserida a obra abordada. Outros séculos foram retomados, rapidamente, para que se pudessem destacar os precursores das mudanças sofridas pelo gênero. Além disso, o século XIX foi focalizado no sentido de se ter uma visão superficial das influências responsáveis pela configuração do que foi denominado de romance "realista".

1.1 A gênese do romance

O nascimento do gênero romance encontra-se na Idade Média, em que era considerado obra vulgar e marginalizado entre os escritores "nobres". Segundo Bourneuf e Ouellet (1972), a primeira definição que se tem de "roman" é a de língua comum, popular que se distinguiu do latim. No século XII, a mesma palavra designava um texto escrito em versos e a língua em que o mesmo era redigido. Com o tempo, o termo passou a nomear todas as obras de ficção em língua vulgar, que podiam ser traduções do latim (considerada a língua culta, além de ser a língua oficial dos Estados e da Igreja) ou não, opondo o material literário ao oral o que, no fim da Idade Média, englobava até mesmo as famosas canções de gesta.

O romance não era, portanto, um gênero valorizado. Havia muito preconceito quanto à sua produção, tal como pode ser observado nas palavras de XAVIER (1934, p. 32):

O romance, relegado ao grupo dos géneros denominados "vulgares", era tido como inferior, lançado à margem da literatura, havido como frívolo jogo de espírito. Na época do classicismo, nesse período áureo da literatura francesa em que reinaram os seus grandes corifeus, um Molière, um Racine, um Boileau, o romance, como na antiguidade, fora objecto de soberano desdém, vítima, para mais, de ironias sarcásticas, de sátiras mordazes.

Segundo Pageaux (1995), Chrétien de Troyes (1135-1183), no século XII, é considerado, por medievalistas, com a sua obra **Perceval, le Chevalier de la charrette**, como o pai do romance moderno e fundador do romance ocidental, mas é preciso salientar que a obra era em versos, o que evidencia certa familiaridade pelo menos na origem, entre poesia e prosa.

Outro ponto que merece atenção é a definição de modernidade que é complexa na literatura. O autor afirma que falar de modernidade, nesse caso, é considerar as várias recepções da obra, as informações críticas sobre o romance de leitores que querem atribuir um carácter moderno a este ou aquele elemento do texto. "La modernité n'existe pas, elle ne s'isole pas: elle est dévolue."³ (p. 60).

As obras consideradas modernas, seriam aquelas a que os críticos e os leitores atribuíram traços modernos. Nessa lista de obras "modernas", um romance muito citado por estudiosos é **Dom Quixote** de Miguel de Cervantes, que teve a sua primeira parte publicada em 1605 e a segunda, em 1615. O romance de Cervantes apresenta algumas marcas, como a questão da transcrição de um real contemporâneo ligado a um ponto de vista subjetivo, que foram herdadas do romance pícaro. Por isso, faz-se necessário focalizar o século XVI para se comentar, brevemente, que seja, sobre o romance picaresco.

Conforme Pageaux (1995), o texto fundador da categoria pícaro é **La vida de Lazzarillo de Tormes** que apareceu anónimo em 1554 em três cidades: Anvers, Burgos e Alcalá de Henares. O romance pícaro versa sobre um marginal, um excluído social, um pedinte, que vive na miséria e passa por diversas dificuldades, fome, inclusive. Trata-se de uma história de onde o amor é banido. O pícaro é um anti-herói, pois não apresenta virtudes, bons exemplos morais ou sociais. Para garantir a sua sobrevivência ele é capaz de tudo, principalmente trapacear. Depois do sucesso de **Lazzarillo**, a fórmula do personagem pícaro se propagou por toda a Europa, chegando até à América. Exemplo disso é a obra do mexicano José Joaquin Fernandez de Lizardi, **El Periquillo sarniento** (1816).

A França também não ficou indiferente a essas mudanças temáticas e escriturais, destacando-se a obra de Paul Scarron (1610-1660). Ele foi um dos autores franceses que

³ A modernidade não existe, ela não se isola: ela é atribuída.

seguiu a linha das histórias cômicas, bem como as características trabalhadas:

*Les histoires comiques qui ont fleuri approximativement de 1620 à 1660 s'opposaient aux grands romans héroïques par leur contenu que nous pouvons qualifier de réaliste et par leur intention parodique. Les personnages sont grossiers ou grotesques, leurs aventures ridicules caricaturent les amours et les exploits qui faisaient la matière du haut romanesque.*⁴ (COULET, 1992, p. 89)

Em sua elaboração, essas históricas cômicas faziam uso da mesma matéria-prima que o chamado "grande romance", porém diferenciavam-se dele pela maneira que a manipulavam, criando histórias bem distintas. Seus personagens foram caracterizados sem a idealização heróica, explorada anteriormente, e receberam traços mais "reais" e, em alguns casos, grotescos.

A comicidade, a ausência da idealização heróica para os personagens, a inserção do real estão presentes em **Dom Quixote**, obra que não passa despercebida para Diderot, pois, além dos dois romances apresentarem pontos em comum, o texto espanhol é citado em uma passagem de **Jacques Le Fataliste**. O narrador comparara seus personagens aos de Cervantes, aproveitando a oportunidade para fazer críticas a uma suposta continuidade dessa obra – que fora publicada em 1614 –, de autoria desconhecida. Essa pretensa "continuidade" foi traduzida, na França, por Lesage, em 1704. O narrador comenta, ainda, sobre o italiano Niccolò Forteguerra que escreveu um poema heróico-cômico, que parodia **Orlando Furioso** de Ariosto.

O cavalo de Jacques não permite ao amo que termine; parte como um raio pela estrada real, não tomando nem a direita nem a esquerda. Jacques sumiu de vista; e o amo, persuadido de que o caminho conduzia a forcas, ria a mais não poder. E posto que Jacques e seu amo não são bons senão juntos e nada valem separados, como Dom Quixote sem Sancho e Richardet sem Ferragus, o que não foi compreendido pelo continuador de Cervantes e pelo imitador de Ariosto monsignor Forti-Guerra troquemos idéias até que se reencontrem. (DIDEROT, 1962 A, p. 78-9)

Durante o século XVII, o romance sofreu mudanças marcantes e isso se deu graças às obras dos escritores ingleses que inseriram outros objetivos em seus textos, os quais fizeram com que o gênero se tornasse conhecido e respeitado no mundo todo, ganhando um

⁴ As histórias cômicas que floresceram aproximadamente de 1620 a 1660, opunham-se aos grandes romances heróicos por seu conteúdo que nós podemos qualificar como realista e por sua intenção paródica. Os personagens são grosseiros e grotescos, suas aventuras ridículas caricaturam os amores e as façanhas que constituíram o ponto alto do antigo romanesco.

valor social.

Sua variedade temática, de circunstância e as muitas épocas que aborda garantiram ao gênero a multiplicidade que foi essencial para sua existência. Os romances desdobraram em vários tipos: de cavalaria, pastoril, sentimental, histórico, familiar, de aprendizagem, de costume, marítimo, terrestre, rústico, rural, social, de escravos, católico, de tese, de artista, de aventura e, principalmente, de amor.

Ao mesmo tempo, as suas várias faces também dificultaram a fixação de uma definição do que seria "romance", sua forma e o que deveria tratar seu conteúdo. Esses conceitos sofreram variações com o passar do tempo. No século XVII, por exemplo, HUET (1992, p. 110), escritor francês, expôs da seguinte maneira:

*Autrefois, sous le nom de roman, on comprenait non seulement ceux qui étaient écrits en prose, mais plus souvent encore ceux qui étaient écrits en vers. (...) Mais aujourd'hui l'usage contraire a prévalu et ce que l'on appelle proprement romans sont des histoires feintes d'aventure amoureuses, écrites en prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des lecteurs. Je dis des histoires feintes pour distinguer des histoires véritables; j'ajoute d'aventures amoureuses parce que l'amour doit être le principal sujet du roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose pour être conformes à l'usage de ce siècle; il faut qu'elles soient écrites avec art et sous de certaines règles, autrement ce sera un amas confus sans ordre et sans beauté. La fin principal des romans ou du moins celle qui le doit être et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des lecteurs à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée et le vice puni.*⁵ (Grifos do autor)

No decorrer de quatro séculos, mudaram-se o estilo, as temáticas, surgiram os romances psicológico, policial e de ficção científica, entre outros; nem mesmo o amor se manteve como assunto principal do gênero. Todavia, continua sendo uma obra escrita em prosa e que deve manter a escritura artística. A finalidade também sofreu alteração, diante de tantos meios de divulgação de informações, torna-se difícil ser instrumento principal para instruir o leitor, coroar a virtude e punir o vício; tornou-se uma alternativa de entretenimento e de busca de cultura e de prazer.

Entretanto, o ponto que apresenta maior polêmica é sobre o aspecto "histoires

⁵ Outrora, sob o nome de romance, entendia-se não somente o que estava escrito em prosa, mas, mais freqüente ainda, o que estava escrito em versos. (...) Mas hoje o uso contrário prevaleceu e o que se chama propriamente de romances são *histórias inventadas de aventuras amorosas, escritas em prosa com arte, para o prazer e a instrução dos leitores*. Digo *histórias inventadas* para distinguir das histórias verdadeiras, acrescento *de aventuras amorosas* porque o amor deve ser o principal assunto do romance. É preciso que elas sejam escritas *em prosa* para serem conforme ao uso deste século. É preciso que elas sejam escritas *com arte* e obedecendo a certas regras, de outra maneira, será um amontoado confuso sem ordem e sem beleza. A finalidade principal dos romances, ou ao menos deste, é que ele deva ser – e que deva se propor a isso quem os compõem – é a instrução dos leitores para quem é preciso sempre mostrar a virtude coroada e o vício punido.

feintes". O questionamento sobre o real e imaginário, o que é verdadeiro ou inventado em um romance é extenso. É importante notar que, naquele momento, o autor faz questão de enfatizar que as histórias não são "reais", mas que elas devem ser criadas pelo escritor. Essa valoração será singular em diferentes épocas e autores. A negação ou a afirmação do real nos romances é uma constante através dos tempos.

Esse aspecto de contínua metamorfose gera uma complexidade para definição de forma e conteúdo do gênero na modernidade. Bourneuf e Ouellet (1972) comentam sobre essa dificuldade devido à multiplicidade que o romance apresenta e afirmam que:

(...) un roman n'est pas seulement un sujet ou une histoire plus ou moins bien habillée, des épisodes diversement assemblés, mais un univers distinct du monde réel où nous vivons, un univers autonome et complexe dont il faut chercher le sens à travers les formes qui le constituent. (BOURNEUF e OUELLET, 1972, p. 33)⁶

O romance é, pois um universo criado pelo autor, mas que deve oferecer ao leitor certa complexidade e manter uma organização interna. A necessidade da coerência dos fatos é apontada como necessária para que a história não seja apenas um amontoado de fatos desvinculados uns dos outros, apenas apresentados em uma mesma obra. O fato do texto ser escrito em prosa, passou a ser, também, uma característica do gênero, para seguir o "uso do momento". XAVIER (1934, p. 26) explica que foi dessa forma que o romance conseguiu resistir por tanto tempo. "Dois factores asseguram o triunfo definitivo do romance como género literário: a sua essência própria e o facto de ser composto em prosa." O autor defende que essa estrutura em prosa possibilita ao romancista uma liberdade de criação que ele não usufrui com o texto em versos. Os desdobramentos existentes no romance só são possíveis devido à maleabilidade da prosa que o tornou em um excelente instrumento de análise da sociedade e do homem, podendo conter ensinamentos do passado, narrar acontecimentos da vida atual ou futura, exprimir e analisar os mais diversificados sentimentos humanos.

No decorrer do tempo, a temática amorosa, antes muito explorada, perdeu seu destaque e o romance passou a ser a janela por onde se via e se criticava a sociedade. Ele tornou-se indicador de condutas morais. Era o "romance anti-romanesco" como afirmou Taine. São os escritores ingleses os responsáveis por essa nova finalidade do gênero, afirma XAVIER (1934, p. 24)

⁶ (...) um romance não é somente um assunto ou uma história mais ou menos bem apresentada de episódios diversamente reunidos, mas um universo distinto do mundo real no qual nós vivemos, um universo autônomo e complexo no qual é preciso buscar o sentido através das formas que o constituem.

Romance anti-romanesco – classificou Taine – obra e leitura de espíritos positivos, observadores e moralistas, destinada não a exaltar ou deleitar a imaginação como os romances de Espanha e os da Idade Média, não a reproduzir ou a embelezar a conversação como os romances de França e do século XVII, mas a pintar a vida real, a descrever os caracteres, a sugerir planos de conduta e a julgar motivos de acção". Por seu turno, Madame de Stäel adita os melhores juízos: "Foram os ingleses que converteram os romances em obras de moral". Joseph Texte, o autorizado compatista, vai mais longe: "O romance torna-se, com os ingleses, a epopéia do mundo moderno".

Segundo o autor, na França, o romance em prosa abandonou a prolongada infância em que estava, nos fins do século XVII, com a obra **Princesse de Clèves**, de Madame de Lafayette, "drama íntimo e pungente, história dum caso de amor em que a resistência vitoriosa da heroína a uma paixão partilhada, encerra alguma coisa de heróico e sublime, obra toda impregnada do génio e da moral de Descartes" (XAVIER, p. 23). E ratifica sobre a contribuição dos ingleses:

Richardson, Fielding, Sterne, Goldsmith, Smollett, que alargam os seus primitivos quadros restritos, não se limitando apenas ao estudo das paixões, ocupando-se de outros problemas, imprimindo ao género um alcance social, produzindo no Mundo, com estas e outras novidades, o efeito duma revelação. (XAVIER, p. 23)

Assim, ocorreu o deslocamento da vitalidade literária para os povos anglo-germânicos e iniciou-se uma nova fase revolucionária e esplendorosa para a literatura do século XVIII, tomando uma direção contrária à do século precedente. Inicialmente, a Inglaterra foi a fomentadora das inovações, como já foi apontado e, mais tarde, a Alemanha trouxe à tona mudanças para o gênero que deram origem ao romantismo.

1.2 O romance "realista"

Afirma Pageaux (1995) que a filosofia moderna, de Descartes a Locke, despertou o indivíduo para sua capacidade de analisar e de pensar, de buscar a verdade. Por isso, na Inglaterra, o romance abandonou os temas como mitologia, lendas, seus assuntos e seu estilo convencionais (estilo barroco) e voltou-se para a vida real, atual, a partir de um ponto de vista particular próprio de um personagem.

As questões filosóficas, levantadas por Descartes, apareceram nos romances e despertaram nos leitores a curiosidade para descobrir as suas características próprias. O indivíduo recebeu uma atenção especial na sociedade burguesa nas obras literárias. WATT (1973, p. 528) evidencia como esse processo se deu:

Mais, dans le roman, le grand souci d'individualiser les personnages est lui-même une question si vaste que nous n'allons considérer qu'un de ses aspects le plus facile: la façon typique dont un romancier annonce son intention de représenter de la même manière que les individus particuliers sont nommés dans la vie courante.⁷

Iniciou-se, nesse período, o uso de nomes próprios para intitular as obras, enfatizando a individualidade dos personagens expressa nos textos. A utilização dos nomes era a expressão verbal da identidade particular de cada personagem. Dessa forma, tentava-se demonstrar que o personagem deveria ser visto como uma pessoa única e não como um "tipo". Essa marca pode ser observada nos romances produzidos por Daniel Defoe, Samuel Richardson, Henry Fielding, Laurence Sterne, Tobias G. Smollett, Oliver Goldsmith e Jane Austen, nomes de destaque dessa fase.

Defoe ficou conhecido por sua obra **Robinson Crusoe**, considerado o primeiro romance moderno na Inglaterra, mesmo sendo de aventura. Obteve grande sucesso, foi apreciado como obra didática e pedagógica. Além disso, criou um verdadeiro "modismo" na Europa que seguiu o seu modelo.

De acordo com Watt (1973), Defoe é bem sucedido em sua escritura, por nos convencer totalmente sobre o lugar e o tempo particulares em que se desenvolvem suas narrativas e o registro de seus romances é, em grande parte, constituída por esses momentos da vida dos personagens. Esses momentos foram reproduzidos tão vivamente e reunidos com tal destreza uns aos outros de maneira a produzir uma perspectiva biográfica convincente.

Nesse período, outro estilo de romance também se destacou, o romance epistolar. As cartas permitiam transitar pela intimidade dos personagens. Esse processo gera uma proximidade do leitor com o mundo fictício que recria o mundo real, dá a impressão de uma realidade familiar e um discurso que reforça a ilusão da verdade.

Na Inglaterra, Richardson destacou-se com seus romances **Pamela or the virtue rewarded**, **Clarissa Harlowe** e **Sir Charles Grandison**. Seu estilo foi responsável por influenciar outros importantes escritores, tanto ingleses, como franceses. Segundo Pageaux (1995), na França, entre 1760 e 1780, foram publicadas em média dez obras epistolares por ano. Entre elas, pode-se citar **La Nouvelle Héloïse** (1761) de Jean-Jacques Rousseau, que teve setenta e duas edições desde a sua aparição até 1800.

Voltaire ao comentar sobre a obra **The History of lady Julia Mandeville** (**Gazette**

⁷ Mas, no romance, a grande preocupação de individualizar os personagens é ela própria uma questão tão vasta que nós só vamos considerar um dos seus aspectos, o mais fácil: a maneira típica que um romancista anuncia sua intenção de representar da mesma maneira que os indivíduos particulares são nomeados na vida comum.

littéraire de 30 de maio de 1764), enfatizou as características do gênero. A atmosfera de privacidade e intimidade é garantida pela construção do texto que incumbi aos personagens a responsabilidade de informar ao leitor o que se passa na narrativa, como se não houvesse intermediário:

Ce roman est, comme ceux de Richardson, un recueil de lettres que s'écrivent tous les personnages qui ont part à l'action. Ces acteurs ayant tous un différent caractère, et chacun d'eux voyant les choses d'un oeil différent, il en résulte une espèce de drame dans lequel les héros et les héroïnes de la pièce, les confidentes et les confidentes, annoncent ce qui s'est passé, et forment l'exposition, l'intrigue, et le dénouement. (VOLTAIRE, 1992, p. 172)⁸

A importância de Richardson também foi salientada por Diderot em seu artigo **Éloge de Richardson** (1761), escrito após a morte do escritor inglês e no qual tece várias considerações sobre o gênero romance.

Richardson sème dans leurs coeurs des germes de vertu qui y restent d'abord oisifs et tranquilles: ils y sont secrètement, jusqu'à ce qu'il se présente une occasion qui les remue et les fasse éclore. Alors ils se développent; on se sent porter au bien avec une impétuosité qu'on se saurait s'expliquer à soi-même. C'est qu'on a fréquenté Richardson; c'est qu'on a conversé avec l'homme de bien, dans des moments où l'âme désintéressée était ouverte à la vérité. (DIDEROT, 1992, p. 177)⁹

A virtude é a base dos romances desse período, por isso é tão valorizada no artigo de Diderot. Richardson trabalhou no sentido de evidenciá-la, na Inglaterra, caminho seguido por Diderot na França. O ponto diferenciador nos romances do inglês para os demais que eram produzidos na época é como ele criou suas narrativas. Seus conceitos sobre a sociedade são explicitados pela ação de seus personagens que "mostram" suas idéias em relação ao seu tempo.

O romance epistolar se propagou para além da Inglaterra e da França, atingiu a Alemanha, a Rússia, a Espanha, a Itália e Portugal. BECKER (2000, p. 145) comenta a abrangência do gênero:

⁸ Esse romance é, como os de Richardson, uma coletânea de cartas que os personagens que participam da ação escrevem uns aos outros. Esses atores, por terem todos temperamentos diferentes, e cada um deles vendo as coisas de uma maneira pessoal, resulta em uma espécie de drama no qual os heróis e as heroínas da peça, os confidentes e as confidentes, anunciam o que aconteceu, e formam a exposição, o enredo, e o desfecho.

⁹ Richardson semeia nos corações os germes da virtude que ficam aí, inicialmente, ociosos e tranquilos: permanecem escondidos, assim, até que se apresente uma ocasião que mexa com eles e os faça desabrochar. É, então, que eles se desenvolvem e levam o leitor para o bem com uma impetuosidade que este não saberia explicar a si. Isso porque se teve contato com Richardson; porque se conversou com esse homem de bem e em um momento em que a alma desinteressada estava aberta à verdade.

*Le roman par lettres, qui connaît au XVIIIème siècle un essor sans précédent, est une voie d'accès à la représentation de l'espace privé. Disparaît cette fois toute marque de fabrication ou de composition, et le lecteur a le sentiment d'entrer directement dans le secrets des épistoliers en forçant l'espace privé et intime dans lequel ils se meuvent. De plus, cette forme littéraire satisfait le désir d'accéder à une parole authentique, débarrassée de ces écrans et relais que sont les artifices littéraires et rhétoriques.*¹⁰

Entretanto, seu sucesso não se manteve no século XIX, uma vez que novos estilos romanescos surgiram, como, por exemplo, o *roman noir* e o romance histórico, assim as obras epistolares perderam o seu vigor e findaram juntamente com o século XVIII.

Indiferente do estilo adotado, o romance inglês manteve a sua originalidade e, conseqüentemente, a sua influência sobre a produção do gênero na Europa e sobretudo na França. Claude-Joseph Dorat (1734-1780), no prefácio de seu romance **Les Sacrifices de l'amour** (1772), comentou sobre a superioridade da literatura inglesa sobre a francesa:

*Dans le parallèle que je viens d'ébaucher, on trouvera, je crois, quelle est la cause de la supériorité des romans anglais sur les nôtres. D'ailleurs ce genre est décrédité parmi nous, par la foule des mauvais ouvrages qu'il a occasionnés. Ils sont ordinairement le fruit d'une imagination incontinent, d'une corruption qui déborde et se répand. Le roman, tel qu'il doit être conçu, est une des plus belles productions de l'esprit humain, parce qu'il en est une des plus utiles: il l'emporte même sur l'histoire, ce qu'il ne serait pas difficile de prouver. (DORAT, 1992, p. 187)*¹¹

Assim, a superioridade do romance inglês reside em sua utilidade e no seu objetivo moralizador que já tinham sido apontados por Xavier e por Huet. No século XVII e boa parte do século XVIII, a França produziu, principalmente, obras com enredo amoroso e fantasioso, sem intenção de instruir seus leitores. Por isso, eram obras acusadas de corromper o coração das jovens. De acordo com Goulemot (2000), no século XVIII, a leitura de romances era condenada por produzir uma emoção de ordem fisiológica, uma espécie de excitação quase patológica. Insistia-se quanto ao perigo da leitura feminina, devido ao que se considerava ser

¹⁰ O romance epistolar, que conheceu no século XVIII um desenvolvimento sem precedentes, é uma via de acesso à representação do espaço privado. Desaparece, assim, qualquer marca de feitura ou de composição e o leitor passa a ter o sentimento de entrar diretamente nos segredos dos correspondentes, invadindo-lhes o espaço privado e íntimo no qual eles se movimentam. Além disso, essa forma literária satisfaz o desejo de se acessar uma palavra autêntica, desfeita de suas ilusões e substitutos que são os artifícios literários e retóricos.

¹¹ No paralelo que eu acabo de esboçar, encontra-se, parece-me, a causa da superioridade dos romances ingleses sobre os nossos. Aliás, esse gênero está desacreditado entre nós, devido ao grande número de obras ruins que ele tem proporcionado. Elas são comumente fruto de uma imaginação exacerbada, de uma corrupção moral que transborda e se espalha. O romance, tal como ele deve ser concebido, é uma das mais belas produções do espírito humano, porque é uma das mais úteis: ele sobrepõe-se à própria história contada, o que não seria difícil de provar.

uma fraqueza da imaginação das leitoras.

Ainda havia os romances libertinos que circulavam de maneira clandestina como as obras **Le Sopha** (1740) de Crébillon Filho e, **Nocrion, conte allobroge** (1747), atribuído a Caylus, bem como **Les Bijoux indiscrets** de Diderot.

Afirma Becker (2000) que, na França, alguns escritores, entre eles Diderot, manifestaram a sua indignação quanto à qualidade dos romances que eram produzidos em seu país. Para eles, o romance era algo que afastava os leitores daquilo que consideravam ser a verdade e a realidade. E uma concepção medicinal, herdada de Malebranche – filósofo francês do século XVII que defendia que a alma devia ser percebida por três modos distintos: os sentidos, a imaginação e o entendimento – agravava a situação, pois a leitura dessas obras era concebida como uma faculdade puramente passiva: "as imagens" eram consideradas como traços que se imprimem no cérebro sem que a razão interviesse para verificar seu grau de veracidade.

É dessa forma que a imaginação perturbaria a percepção do real e poderia alterar o julgamento se não se soubesse dominar seus transbordamentos, sempre ameaçadores. As pessoas temiam que os romancistas fossem tentados a abusar de seu poder para exercer sua influência sobre os leitores crédulos. Essas idéias alimentaram, durante todo o século, as polêmicas em torno do romance.

A indefinição do que era o gênero romance e a denominação dos textos produzidos por escritores como Diderot, Voltaire e Rousseau, gerou desconforto entre os críticos, autores e editores. Os três romancistas foram muito importantes para a conceituação que se estabeleceu então. No entanto, inicialmente, eles também viam o novo gênero com certa desconfiança. Eles produziam romances, mas faziam questão de enfatizar que seus escritos não se assemelhavam aos do século XVII, cheios de frivolidades e restritos a ilusões amorosas. Seus romances eram obras em que se buscava a contemplar a verdade.

Acusados de "inverossimilhança", os romancistas apostam no "realismo"; entretanto, porque realistas, são acusados de imoralismo e, por isso, vêm-se obrigados a homenagear a virtude em prefácios retóricos e desenlaces forçados. Daí o moralizante de grande parte dos prefácios e catástrofes dos romances então escritos. (MATTOS, 2004, p. 22)

Em uma possível tentativa de distinguir essa nova forma do gênero, que germinou no século XVIII, das demais obras do passado ou as que surgiam "corrompidas", como afirmou Dorat, há vários textos da época que elencam as características que se deveriam constar em uma obra para que merecesse a denominação de "romance". RÉTIF DE LA BRETONNE (1992, p. 198) foi um desses defensores:

*"Qu'est-ce qu'un bon roman? - C'est un ouvrage de imagination, en partie fondé sur la réalité, ne sortant jamais de la classe des possibles, dans lequel on se propose de tracer l'histoire des sentiments et de la conduite d'un héros ou d'une héroïne, d'une manière capable d'instruire doublement le lecteur; par ses vertus, par ses succès, par ses chutes; par ses imprudences et par ses malheurs; c'est un ouvrage où l'auteur met une morale vivante, d'autant plus instructive qu'elle joint l'exemple au précepte"*¹²

Dessa forma, a imaginação é importante, mas o seu fundamento deve ser a realidade. A principal característica é que seja uma obra de instrução, que demonstre quão perigosa é a vida e como se deve evitar infelicidades. E isso devia constar no bom romance. Os personagens deviam passar por bons e maus momentos para provar que os bons seriam recompensados e os maus, punidos.

Esse conteúdo instrutivo, manteve-se como preocupação para os escritores no século seguinte. De fato, no século XIX, houve uma proliferação do romance. A invenção da imprensa rotativa fez com que se publicassem mais obras e mais rapidamente e com custos mais baixos. Mas a temática a ser tratada e como a realidade seria manipulada pelo romancista permaneceu como centro de reflexão e da ação escritural. Pode-se notar isso nas palavras de Victor Hugo ao comentar, em 1834, a obra de Walter Scott:

*Quelle doit être l'intention du romancier? C'est d'exprimer dans une fable intéressante une vérité utile. Et, une fois cette idée fondamentale choisie, cette action explicative inventée, l'auteur ne doit-il pas chercher, pour la développer, un mode d'exécution qui rende son roman semblable à la vie, l'imitation pareille au modèle? Et la vie n'est-elle pas un drame bizarre où se mêlent le bon et le mauvais, le beau et le laid, le haut et le bas, loi dont le pouvoir n'expire que hors de la création? Faudra-t-il donc se borner à composer, comme certains peintres flamands, des tableaux entièrement ténébreux, ou, comme les chinois, des tableaux tout lumineux, quand la nature montre partout la lutte de l'ombre et de la lumière?(p. 244)*¹³

É esse tratamento do real que diferenciou, no primeiro momento, as obras inglesas das francesas, dando-lhes ares de supremacia e de matriz da nova etapa do gênero. Os leitores

¹² "O que é um bom romance? – É uma obra de imaginação, baseada, em parte, na realidade, sem nunca deixar a classe do possível na qual se propõe traçar a história dos sentimentos e da conduta de um herói ou de uma heroína, de uma maneira capaz de instruir duplamente o leitor; por suas virtudes, por seus sucessos, por suas quedas, por suas imprudências e por suas infelicidades; é uma obra em que o autor faz uso de uma moral viva, mais instrutiva, justamente por acrescentar o exemplo ao preceito."

¹³ Qual deve ser a intenção do romancista? É exprimir em uma fábula interessante uma verdade útil. E, uma vez que essa idéia fundamental foi escolhida e a ação explicativa inventada, o autor não deveria procurar, para desenvolvê-la, um modo de execução que torne seu romance semelhante a vida, a imitação igual ao modelo? E a vida não é um drama estranho no qual se misturam o que é bom e o que é mau, o belo e o feio, o alto e o baixo e uma lei cujo poder somente termina na hora da criação? Para realizar uma composição, deveríamos limitar-nos, como o fazem alguns pintores flamengos, quadros inteiramente tenebrosos, ou, como os chineses, quadros todos luminosos, ao passo que a natureza mostra a toda parte a luta da sombra e da luz?

buscavam algo mais, que estava presente nos romances ingleses: a proximidade da realidade, o retrato da sociedade em que eles se vissem representados na obra, em situações reais. Essa característica foi responsável pela denominação de "romance realista" para as obras produzidas que seguiam essa abordagem ou linha de construção.

Afirma Watt (1984) que a denominação de *realista* não se deve apenas ao fato desses romances mostrarem os bastidores da vida, pois se assim fosse seria apenas uma inversão do que era produzido anteriormente. Na realidade, o diferencial dessa nova produção é a forma como a vida é representada, ou seja, mostrada na literatura.

Uma das marcas da produção romanesca do século XVIII é a incerteza que provoca a inserção do real na obra. O romancista queria se passar por um historiador que não tirou a sua narração dos caprichos de sua imaginação, e, para isso, fingia ser o relator de uma narrativa autêntica: o texto do romance que escrevia era apresentado como se fora esquecido em um albergue, trazido por uma idosa doente, encontrado em um baú ou enviado por um amigo que quis manter-se no anonimato. Dessa maneira, as marcas formais, características de uma ficção, seriam tão vagas que os leitores não saberiam bem se a narrativa que eles liam era inventada ou não. Essa dúvida, essa hesitação, é que se constitui o ponto alto do realismo. A verossimilhança é o que há de importante, não a realidade.

A presença do real na literatura é objeto de reflexão há muito tempo, Platão e Aristóteles já se questionavam sobre o assunto. Eles denominaram de *mimèsis* a representação da natureza, nas artes. No entanto, discordavam entre si a respeito desse ponto. Para Platão, toda criação era uma imitação, até mesmo a criação divina, de um mundo ideal. Devido a isso, ele combatia a produção artística e culpava "a poesia de fertilizar e regar as paixões em vez de desencorajá-las" (CARLSON, 1997, p. 14). Para ele, os objetos de nossa percepção sensorial seriam apenas cópias das formas ideais que compõem a verdadeira realidade. Por isso, *mimèsis* era algo negativo, que deveria ser evitado.

Por outro lado, para Aristóteles, a *mimèsis* era a representação do real e possuía um valor positivo. Considerava que o homem aprende pela imitação, por isso, o artista deveria imitar o real e preenchê-lo para que se aproximasse do ideal.

Smietanski (1965) salienta a importância da realidade no processo de criação do mundo imaginário. Não há como construir o mundo ficcional sem se partir do real, a verdadeira arte deve ter este ponto de partida.

En fait, on pourrait dire très simplement qu'est réalisme tout art qui a son point de départ dans la réalité, toute création faite à partir de la réalité, qui

s'appuie sur elle, s'en nourrit et dont le but est présenter une image profonde, interne, fonctionnelle du monde afin de le faire mieux connaître et comprendre. C'est ainsi, que le réalisme ne s'oppose pas à l'invention, à l'imagination ou même à la fantaisie. Tout art véritable est création et comme tel fait appel à l'imagination, à une certaine fantaisie fondamentale. Le réalisme, s'oppose à l'invention qui ne part pas du réel, qui détourne de la réalité et contrefait; il s'oppose à l'imagination débridée, gratuite, pur jeu de l'esprit. On comprend également qu'un auteur réaliste ne soit pas forcément neutre devant la réalité et ne prétende pas être purement objectif, pas plus qu'il n'est contraint de s'arrêter au pittoresque des choses. (SMIETANSKI, 1965, p. 20)¹⁴

A complexidade dos termos "real" e "realismo" baseia-se nas diferentes concepções defendidas pelos teóricos. Questiona-se o que poderia ser real em um romance, que por sua origem já se pressupõe a ficcionalidade. Assim, a forma como se utiliza a realidade pode ser o determinante. LIMA (1957, p. 85) comenta sobre a manipulação da realidade na obra de arte:

O conteúdo da vida escolhido, mais emocionante como vida, secaria, ficaria aniquilado como conteúdo e forma da arte. Não, o processo de estilização, para o artista realista não pode ficar a meio caminho. Não se trata apenas de apartar sensações e reproduzir as mais intensas. Trata-se de fazer viver essas sensações, dando-as em movimento, formando com elas uma tessitura não existente antes.

O autor complementa o seu conceito, explicando sobre o processo de criação, o real seria a matéria-prima para obra realista, como é defendido por Smietanski, mas não se pode apresentá-lo tal como ele se encontra. É preciso recriá-lo:

O realismo pressupõe assim uma reelaboração do real na criação artística. Para se chegar ao nível da criação realista não basta escolher este ou aquele aspecto do real, é necessário proceder a uma alteração tão profunda do real sensível que a mesma equivale a uma recriação. A obra obtida dá-nos uma impressão fulgurante de realidade precisamente porque a realidade artística criada foi composta com os elementos essenciais e os mais sugestivos da vida. A emoção estética do receptor da obra de arte resulta do choque produzido pela sugestividade da vida recriada. (LIMA, 1957, p. 86)

SENA (1986) corrobora essa conceituação ao discorrer sobre a dificuldade em se pensar em uma elucidação sobre realismo na literatura. A noção de realidade seria relativa,

¹⁴ De fato, poder-se-ia dizer simplesmente que é realismo toda arte que tem seu ponto de partida calcado na realidade, toda criação feita a partir da realidade, que se apóia nela, alimenta-se e cujo intuito é apresentar uma imagem profunda, interna, funcional do mundo a fim de o melhor conhecer e entender. É por isso, que o realismo não se opõe à invenção, à imaginação ou mesmo à fantasia. Toda arte verdadeira é criação e como tal faz apelo à imaginação, a alguma fantasia, que é fundamental. O realismo opõe-se à invenção que não parte do real, que desvia da realidade e a desfigura, ele se opõe à imitação desenfreada, gratuita, puro jogo de mental. Entende-se igualmente que um autor realista não seja, forçosamente, neutro reduzindo-se à realidade e não pretende ser puramente objetivo, não mais que é coagido a conter-se ao pitoresco das coisas.

pois necessitaria de precisar se o real é o que se vê, ou o que se vê é apenas uma aparência do real. Segundo esse princípio, a percepção da realidade seria algo individual:

É por isso que a noção de realismo é uma das mais complexas e, ao mesmo tempo, das mais vulgares e simples. Porque essa noção implica, decisivamente, uma opção ante a realidade. E esta opção é inseparável de critérios extrínsecos à colocação estética do problema. Na verdade, a realidade pode ser valorada conforme o que é ou o que deva ser. Esta valoração pode interrogar-se sobre se a realidade é o que se vê, ou se o que se vê é apenas uma aparência. Seja ou não seja isto ou aquilo, tudo está em saber-se se a nossa consciência, ou, se quisermos, a nossa salvação, depende ou não da aceitação da realidade, ou da natureza desta. (p. 13-14)

A questão se esclarece um pouco mais ao se distinguir os dois universos, o “ficcional” e o em que vivemos, o “real”. Que a realidade é essencial ao processo ficcional, tornou-se evidente, mas ao se debruçar sobre o tema na literatura é importante manter-se atento ao objetivo inicial, às obras literárias, Abolgassemi (2003) assinala essa diferença de abordagem:

La question des rapports entre le monde réel et les univers fictionnels, qui vaille si fortement la théorie de la fiction, trouve dans certains cas un écho dans le cadre même de la fiction romanesque, et l'on parlera par exemple de monde possible non comme système interprétatif extérieur mais mode interne de conduite du récit. En effet le récit, en tant qu'il raconte une histoire, définit un univers diégétique qui est un réel-dans-le-roman (quel que soit le statut de celui-ci, réalisme ou non) par rapport auquel des événements non avérés, avortés, sont parfois évoqués. (ABOLGASSEMI, 2003, p. 223)¹⁵

Segundo Watt (1973), o realismo moderno parte evidentemente da proposição de que a verdade pode ser descoberta pelo indivíduo com a ajuda de seus sentidos. Esse conceito teve suas origens em Descartes e Locke e foi formulado pela primeira vez por Thomas Reid na metade do século XVIII. No entanto, essa conceituação, não colaboraria para lançar muita luz sobre o realismo literário. Na literatura, constrói-se a ilusão de realidade ao se transferir para os personagens sentimentos e ansiedades comuns ao homem. Essa idéia é criada pela inserção de características reais nos romances. Tal realidade não é a mesma da vida real, o escritor realista tem a liberdade de reproduzir e

¹⁵ A questão das relações entre mundo real e os universos ficcionais, da qual se vale tão fortemente a teoria da ficção, encontra, em certos casos, um eco no próprio âmbito da ficção romanesca e, falar-se-á, por exemplo, de mundo possível não como sistema interpretativo exterior, mas como modo interno de conduta da narrativa. Com efeito a narrativa, enquanto contadora de uma história, define um universo diegético que é um real-no-romance (independentemente do seu estatuto, realismo ou não) com relação aos acontecimentos não revelados, descartados, que são, por vezes, evocados.

reorganizar o mundo a seu redor e à sua maneira:

Le roman réaliste introduit toujours dans le description des choses qui entourent les êtres et des êtres eux-mêmes – quantité de remarques et de relations – réelles, sans doute – mais qui n'ont jamais été observées par les personnages eux-mêmes, ni observables. Et le lecteur lui-même, en général, ne voit pas ces aspects-là. Il en résulte que le réaliste introduit une "réalité" qui n'est pas celle de la vie réelle. (VALÉRY, 1995, p. 318)¹⁶ (Grifos do autor)

Acrescenta Figueiredo (1924) que o realismo está presente em todos os tempos, assim como acontece com a arte em geral, pois a imaginação parte sempre das observações e experiências da realidade, "e porque a arte tem sempre o objecto as realidades da vida." (p. 11). O autor complementa, comentando sobre o trabalho do artista: "O artista é que observa, altera, corrige a realidade, porque não só reproduz um fragmento da vida, escolhido já de acordo com suas inclinações pessoais, mas também o reproduz tal como o viu, isto é, desfigurado."¹⁷ (FIGUEIREDO, 1924, p. 11).

Essa consideração corrobora o conceito defendido por Sena, segundo o qual a realidade concebida pelo artista já é distorcida pelo seu ponto de vista. Por isso ela é individual. A arte reproduz a realidade "alterada, corrigida" por seu criador, porém a sua primeira assimilação já é "desfigurada" pelo modo que o artista absorve e observa o mundo que o rodeia.

Becker *et all* (2000) afirma que o romancista realista não é um fotógrafo nem um historiador; é, primeiramente e antes de tudo, um contador de histórias, que o leitor aceita como verdade, sabendo que elas não o são, porque elas lhe dão a "ilusão da verdade".

No intuito de esclarecer a conceituação sobre realismo, WATT (1973, p. 522) explana como os estudiosos do gênero determinaram a classificação das obras romanescas:

En un mot, ils ont considéré le "réalisme" comme le caractère déterminant qui distingue les ouvrages des romanciers du début du XVIIIème siècle des oeuvres de fiction précédentes. Par rapport à une telle description – qui porte sur des écrivains par ailleurs différents, mais comparables du point de vue de cette qualification de "réalisme" – on doit certainement faire une première réserve: le terme lui-même exige une explication supplémentaire,

¹⁶ O romance realista introduz *sempre* na descrição das coisas que envolvem os seres e os próprios seres – de uma boa quantidade de observações e de relações – *reais*, sem dúvida – mas nunca foram observadas pelos próprios personagens, nem observáveis. Em geral, o próprio leitor não vê esses aspectos. Como resultado disso o realista introduz uma "realidade" que não é a da vida real.

¹⁷ Manteve-se a escrita portuguesa da época.

*pour cette simple raison que son emploi, sans autre précision, comme caractère déterminant du roman pourrait suggérer de manière injuste que tous les écrivains et les formes littéraires antérieures recherchaient le non-réel.*¹⁸

Assim, não podemos classificar, de maneira simplista, uma obra como realista tendo apenas como determinante a limitação cronológica; a marca do real, na obras analisadas, deve ser a característica principal para a classificação. Segundo esse conceito, pode-se observar que mesmo obras anteriores ao século XVIII já apresentavam propriedades realistas.

Complementa o autor que os críticos associam o termo "realismo" à escola realista francesa. A palavra teria sido usada pela primeira vez, como designação estética, em 1835 para indicar "a verdade humana" de Rembrandt em oposição ao "idealismo poético" da pintura neo-clássica. Somente mais tarde ela foi consagrada como uma palavra especificamente literária, em 1856, com a criação de **Réalisme**, jornal editado por Louis Emile Edmond Duranty (1833 -1917) – romancista e crítico de arte francês.

RAIMOND (2000, p. 47), ao comentar as convenções romanescas e a busca pela verdade nas obras do gênero, expõe:

*Durant le XVIIème siècle, on assiste à des progrès dans la peinture réaliste des milieux et dans l'exactitude de l'analyse sociale et psychologique. Pourtant, à la fin du siècle, les extravagances du roman noir et les artifices du roman d'intrigue sentimentale ont pris le dessus, et, après La Nouvelle Héloïse et Liaisons dangereuses, ils ont entraîné à nouveau le genre sur la voie des facilités et des conventions. Au nom du romanesque, les romanciers ont manqué ou trahi la vérité de la vie.*¹⁹

No final do século XVIII, de acordo com Becker (2000), sobre o plano sociológico, o romance passou por uma fase de vulgarização, isso devido ao processo de "alfabetização" dos novos leitores menos cultos do que a elite tradicional. Esses novos leitores, aos milhares, encontraram no gênero um meio fácil de satisfazer a sua sede de evasão e de distração, muitas vezes era fonte das suas regras de condutas e de sociabilidade reais ou imaginárias. É preciso

¹⁸ Em uma palavra, eles consideraram o "realismo" como o caráter determinante que diferencia as obras dos romancistas do início do século XVIII das obras de ficção precedentes. Com referência a uma semelhante descrição – que conduz a escritores por lugares diferentes, mas comparáveis entre si do ponto de vista daquela denominação de "realismo" – deve-se certamente fazer uma primeira reserva: o próprio termo exige uma explicação suplementar, pela simples razão que seu emprego, sem outra especificação, como caráter determinante do romance poderia sugerir de maneira injusta que todos os escritores e as formas literárias anteriores buscavam o não-real.

¹⁹ Durante o século XVIII, vêem-se progressos na pintura realista dos ambientes e na fidelidade da análise social e psicológica. No entanto, no fim do século, as extravagâncias do *roman noir* e os artifícios do romance de enredo sentimental tomaram a frente e, após a publicação de **La Nouvelle Héloïse** e de **Liaisons dangereuses**, eles voltaram a trabalhar o gênero na via das facilidades e das convenções. Em nome do romanesco, os romancistas faltaram ou traíram a verdade da vida.

conceder ainda uma importância particular ao público feminino, principal beneficiário da alfabetização crescente e grande consumidor desses romances.

Os estudiosos das teorias literárias sempre se mostraram preocupados quanto ao assunto. Apresentam-se diferentes focalizações e conceitos sobre o mesmo. Vejamos, nesse sentido, a leitura apresentada por Compagnon.

Examinei até aqui as duas teses extremas sobre as relações entre literatura e realidade. Relembro-as, cada uma, por uma frase: segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz de certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura. (COMPAGNON, 2001, p. 114)

Apesar de se ter ciência da importância da temática Realidade X Ficcionalidade – considerando os vários estudos apontados e as sensações criadas pelo autor no leitor; a intencionalidade ou não de se manter ou desfazer a ilusão literária – observa-se que esse é um assunto que não permite uma resposta segura e definitiva. O que existe são vários conceitos formando um leque de possibilidades, que pode ser ampliado cada vez mais, ao se considerar outras abordagens e perspectivas.

Em síntese, a literatura existe a partir de uma certa realidade e é, ao mesmo tempo, inserida na realidade pela leitura. Todavia, mesmo que esta se refira a fatos "reais" ou "históricos", como acontece no romance histórico, ela não será parte do "real" e nem estará obrigada a dizer a "verdade". Isso se deve, principalmente pelo fato de que a verdade é sempre relativa. A partir do momento em que um acontecimento é filtrado por um narrador, seja este literário, jornalístico ou histórico, o texto produzido sobre o mesmo já não será o acontecimento "original", mas sim algo observado e descrito pelo narrador na sua subjetividade.

1.3 O realismo e a verdade em **Jacques Le Fataliste**

Do mesmo modo que acontece com outros textos dessa época, o romance **Jacques Le Fataliste**, de Denis Diderot, reflete preocupação com a realidade e com a verdade. Em diferentes situações, o narrador faz questão de explicitar ao seu leitor de que apenas diz a "verdade", mesmo que ela não seja interessante ou agradável de ser dita. Não se pode encantar pela ilusão da ficção, e sim manter-se fiel à verdade. Esta poderá ser picante e interessante

caso o autor tenha genialidade, caso saiba conduzir a escritura. Para o narrador, os modelos que devem ser seguidos são os de Molière, Regnard, Richardson e Sedaine. Por isso, quando há destreza para a escritura, deve-se exercer esse ofício, todavia, se o autor não detiver essa habilidade, não deve escrever. Aos leitores do romance, **Jacques Le Fataliste**, é narrada a história do poeta de Pondichéry para que sirva de exemplo sobre o que um mau escritor deve fazer.

A verdade, a verdade! – A verdade, dir-me-eis, é muitas vezes fria comum e sem graça; por exemplo vossa última descrição do curativo de Jacques é verdadeira, mas o que há nela de interessante? Nada. – De acordo. – Se é preciso ser verdadeiro, há de ser como Molière, Regnard, Richardson, Sedaine; a verdade tem seus lados picantes que, quando se tem gênio, se apreendem; mas quando não se tem? – Quando não se tem, que não se escreva. (DIDEROT, 1962 A, p. 58)

Talvez por isso é que o narrador não aceite que pensem que a sua escritura é composta por fatos inventados e, por isso, faz questão de, em várias passagens, fazer uso de informações reais que sirvam de prova para a sua narrativa. A realidade passa a ser manipulada para criar a ficção, dando ares de real a esta. O leitor desatento pode ser conduzido a este caminho, deixando-se encantar pelas *provas* construídas por este narrador astucioso.

Estareis considerando um conto a história do capitão de Jacques, e erradamente. Asseguro-vos que tal como a relatou ao amo, da mesma forma a ouvi narrar nos Inválidos, não sei em que ano, no dia de São Luís, à mesa de um Senhor Saint-Étienne, major do palácio; e o historiador que falava na presença de vários outros oficiais da casa, conhecedores do fato, era um personagem grave, que não tinha de forma alguma jeito brincalhão. Repito-vos, portanto, de uma vez por todas: sede circunspectos, se não quereis tomar na conversa de Jacques e seu amo o verdadeiro pelo falso, o falso pelo verdadeiro. Eis-vos mais que prevenidos, e lavo minhas mãos. (DIDEROT, 1962 A, p. 79)

Levantando a dúvida sobre a veracidade dos fatos, o narrador convence cada vez mais o leitor da autenticidade dos mesmos. Porém, ao fazer isso, ele deixa pistas como o faz um criminoso que deseja ser descoberto. Trata-se de um jogo de mostrar e esconder, de afirmar e negar. Nega-se com palavras o que se mostra em ações. O narrador alerta o seu leitor que "se não quereis tomar a conversa de Jacques e seu amo o verdadeiro pelo falso, o falso pelo verdadeiro. Eis-vos mais que prevenidos, e lavo minhas mãos."

No entanto, fica a questão: o que é falso e verdadeiro nas narrativas presentes na

obra? Tudo é jogo de sedução com o leitor. Cria-se a ficção negando-a, despindo-a e mostrando-a no processo de criação. E justamente por ser de forma tão franca essa exposição, o leitor pode supor que os demais fatos também sejam apresentados com total franqueza. Se o narrador se expõe enquanto criador do romance, o que ele teria a esconder? Nessa manobra, está a genialidade que imodestamente ele atesta ter, pois caso não a detivesse declara que não escreveria.

Assim, o narrador de **Jacques Le Fataliste** equipara-se a Molière, Regnard, Richardson e Sedaine, ao mesmo tempo que faz um tributo aos escritores que Diderot admirava, sendo que este último era seu contemporâneo e companheiro de conversas e cafés. Mais uma vez a ficção invade a realidade para tê-la como matéria-prima para as suas composições e Diderot explora essa arte em **Jacques Le Fataliste**.

1.4 Duas faces do romance filosófico

Como se sabe, o tempo promove uma série de mudanças, inclusive no significado das palavras. Expressões usadas em uma época poderão ser retomadas em outra, no entanto, poderão proporcionar outras leituras e interpretações. Isso é o que ocorreu, por exemplo, com o adjetivo "filosófico".

Com olhos e os conceitos da sociedade do século XXI, principalmente depois do resgate acontecido no século XX, o termo "filosófico", assim como "filosofia" ganhou respeitabilidade e admiração nos meios acadêmicos, fato que não ocorria no século XVIII. Voltaire, Rousseau, Diderot e Montesquieu são nomes respeitados. À filosofia relacionam-se conceitos nobres da moral, da política, da sociedade e da estética.

Provavelmente, devido a isso, tem sido mais comum encontrar, atualmente, estudos sobre os romances ou contos filosóficos do século XVIII. São releituras dessas obras que foram escritas no contexto em que se desenvolvia, concomitantemente ao Iluminismo, escritos diferenciados que visavam, de maneira diversa, ao mesmo objetivo, uma reflexão sobre a sociedade e sobre os conceitos que esta defendia. Nesse seguimento, Prado (2003) lista **A nova Heloisa**, **As confissões**, de Rousseau; **A religiosa** e **Jacques, o fatalista**, de Diderot; Matos (2004), ainda, **Zadig**, **Sonho de Platão** e **Cândido**, de Voltaire; **As ligações perigosas**, de Laclous, **Do espírito das leis** e **Cartas persas** de Montesquieu, entre outras obras citadas pelo mesmo autor.

Considerando esse ponto de vista, o adjetivo filosófico, juntamente aos contos ou

romances desses escritores, não é um emprego incorreto. Essas obras trazem em seu bojo a filosofia daquela época, são retratos da sociedade e das reflexões em que seus autores estavam inseridos.

A leitura e classificação dessas obras como *filosóficas* não é feita apenas pelos estudiosos brasileiros, Tarin (2001) – estudioso francês – também comenta sobre **Jacques Le Fataliste** como "ouvrage philosophique" e que seu título induzira, no primeiro momento, a suscitar a idéia de que poderia ser uma obra que provocasse uma reflexão sobre o livre arbítrio.

Le titre même de l'ouvrage laissait augurer une réflexion sur le libre arbitre. Lorsque paraît le roman de Diderot, l'ensemble des commentateurs suppose que Jacques Le Fataliste est un ouvrage philosophique sur cette question. Chaque parti aborde donc l'analyse du roman avec ses a priori idéologiques. (TARIN, 2001, p. 133)²⁰

Outro estudioso francês, Gleizes (1998) também aborda a questão sobre **Jacques Le Fataliste** ser ou não um romance filosófico e conclui pela afirmativa. Ele justifica, a seguir, os motivos que o levaram a chegar a tal ilação.

Jacques Le Fataliste est donc un roman philosophique en ce qu'il présente les grandes questions humaines sous la forme d'un débat. De plus, Diderot a su inventer une forme romanesque qui se mette en conformité avec son propos. Alors que son personnage, Jacques, explique qu'il est impossible à l'homme de connaître son propre destin, l'écrivain conçoit un roman dont l'intrigue ne paraît guidée par aucune finalité apparente. Il reproduit dans la forme romanesque l'incertude liée au destin. [...] Avec Jacques Le Fataliste, Diderot conçoit donc un roman philosophique dans sa forme même, puisqu'il met en application dans son récit les principes qu'exposent ses personnages. (GLEIZES, 1998, p. 67)²¹

É verdade que **Jacques Le Fataliste** é composto por questionamentos humanos, não apenas sobre a fatalidade de que "tudo que acontece aqui embaixo, está escrito lá em cima" e por isso o homem não pode mudar o seu destino, como já fora definido pela tragédia grega.

²⁰ O próprio título da obra sugeria uma reflexão sobre o livre arbítrio. Quando esse romance de Diderot foi publicado o conjunto dos críticos supõe que **Jacques Le Fataliste** é uma obra filosófica sobre essa questão. Cada grupo aborda, portanto, a análise do romance com os seus *a priori* ideológicos.

²¹ **Jacques Le Fataliste** é, portanto, um romance filosófico naquilo que ele contém das grandes questões humanas, sob a forma de um debate. Além do mais, Diderot soube inventar uma forma romanesca que se coloca em conformidade com o seu propósito. Enquanto seu personagem, Jacques, explica que é impossível ao homem conhecer seu próprio destino, o escritor concebe um romance cujo enredo não parece estar guiado por nenhuma finalidade aparente. Ele reproduz, na forma romanesca, a incerteza ligada ao destino.[...] Com **Jacques Le Fataliste**, Diderot concebe, assim, um romance filosófico na sua própria forma, uma vez que aplica em sua narrativa os princípios que seus personagens expõem.

Seguindo o conceito de que as ações ensinam mais do que as palavras, os personagens do romance apresentam os conceitos e os comprovam com exemplos. Nesse sentido, só podemos concordar com a idéia de que **Jacques Le Fataliste** é um romance filosófico.

Entretanto, por mais irônico que isso possa ser considerado, no século XVIII, época em que viveram e agiram os filósofos citados anteriormente, o termo *filosófico* era usado com um sentido bem diferente do atual, ou do da época clássica. Não havia nenhuma referência às Luzes, movimento que estava se construindo naquele momento. Obra *filosófica* era um eufemismo às obras ilícitas, proibidas e comercializadas ilegalmente na França do *Ancien Régime*. "Por filosofia os homens do livro sob o Ancien Régime entendem não as Luzes, mas um setor crucial do comércio livreiro do século XVIII, o do ilícito, do interdito e do tabu". (DARNTON, 1992, p. 14)

Havia também outros termos empregados para se referir a esses textos como "drogas", "*misères*", "obras críticas", "novidades picantes" ou "marrons". Este último termo é até hoje usado no jornalismo, porém, apresentando outra significação, a saber a de imprensa sensacionalista. Para se proteger da fiscalização da polícia, que classificava esses escritos de "maus livros", os livreiros se serviam de todos os artifícios. "A expressão "livros filosóficos", porém, predomina no jargão dos livreiros. É um termo preciso e quase técnico, encontrado em toda parte quando, nas correspondências comerciais, se alude aos livros proibidos." (DARNTON, 1992, p. 18)

Não se é totalmente um equívoco pensar nas obras de Rousseau, Voltaire, Montesquieu e, principalmente, Diderot como filosóficas também nesse sentido. Denis escreveu, em 1748, **Les Bijoux indiscrets**, obra libertina, que foi vendida de maneira clandestina. As constantes perseguições, devido a seus escritos, sofridas pelo autor em sua época são conhecidas. Esse fato resultou em quatro meses de prisão no Castelo de Vincennes, em julho de 1749, após a escritura de **L'Oiseau blanc, conte bleu**.

Tudo era nebuloso na área editorial francesa dessa época. As obras autorizadas gozavam do privilégio real para a sua venda, ou seja, uma autorização do governo que as legalizava. As demais eram consideradas ilegais. As autoridades só tinham conhecimento do seu conteúdo quando as apreendiam. Sobre os livros desse tipo que eram comercializados, não há muitas informações ao certo, pois não havia, por motivos óbvios, uma lista de tudo que era produzido como "obra filosófica". Quem tinha conhecimento sobre os "lançamentos" e dos "mais vendidos" eram os livreiros que comercializavam na surdina esses livros considerados imorais e irreligiosos.

Ninguém em Versalhes, na polícia de Paris ou nas câmaras sindicais dispõem de um catálogo ou lista definitiva de todos os livros proibidos. Existem decerto alguns esboços de listas, mas nada que indique com clareza quais são, entre 1770 e 1780, todos os livros que deverão ser enviados para a destruição na Bastilha ou queimados pelo carrasco. (DARNTON, 1992, p. 15)

Vale ressaltar que a partir de 1757 Diderot começou a colaborar com a **Correspondance littéraire** de Grimm. A **Correspondence** era um periódico manuscrito e confidencial, enviado apenas a alguns assinantes das cortes européias. Muitas obras do filósofo tiveram a sua primeira publicação nesse periódico, trabalho que prosseguiu até 1772. Assim, a parte um público seletivo e reduzido que tivera acesso, no primeiro momento, a essas obras filosóficas do escritor, somente após a sua morte o grande público a descobriu.

Dessa forma, o uso do termo "filosófico" para os escritos produzidos pelos filósofos do século XVIII, precisa ser acompanhado de um esclarecimento sobre qual é o ponto de vista que está sendo usado em cada ocasião, o contemporâneo à sua escritura ou ao da época de sua análise, isso evitaria falsas afirmações e conclusões. É certo que em se tratando de Diderot, muitas de suas obras são filosóficas, tanto na semântica do século XVIII como na dos séculos XX e XXI. Mas, isso não é regra geral, a **Encyclopédie**, por exemplo, tinha autorização real para a sua publicação e venda até o sétimo tomo. Por isso, é prudente que se tenha em vista as conotações envolvidas em cada contexto para que não se façam leituras errôneas a respeito do romance, ou melhor, da escritura filosófica.

1.5 Jacques Le Fataliste: um anti-romance?

Como se observar, o romance que passou a ser produzido no século XVIII, na França, foi herdeiro das inovações inglesas e era veículo de divulgação de conceitos relacionados às mais diversas áreas: ciências, artes, política, religião e sociedade. As obras literárias de Diderot seguem essa característica e, entre vários assuntos abordados, destaca-se uma linha de crítica literária, sendo o próprio romance um de seus alvos.

Todavia é importante ressaltar que os textos denominados, anteriormente, *romances* eram bem diferentes daqueles que são produzidos no século das Luzes, fato enfatizado por Diderot no seu **Éloge de Richardson** que foi publicado em janeiro de 1762 no **Journal étranger**.

Por um romance, entendeu-se até hoje um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o gosto e para os costumes. Gostaria muito que se achasse um outro nome para as obras de Richardson, que elevam o espírito, que tocam a alma, que respiram por toda parte o amor do bem, e que também se chamam romances. (DIDEROT, 1968, p. 29)²²

Diderot é apontado como um dos fundadores do gênero romance, mas de qual romance? Com certeza deste que a posteridade tomou conhecimento, daquele que foi concretizado na Europa dos séculos XVIII e XIX e para qual ele pedia uma outra denominação. Em sua época, a palavra *romance* tinha conotação bem diferente. Tratava-se de uma obra menor e medíocre. Por isso ser um romancista era uma função desprezível para os escritores mais exigentes, seus contemporâneos.

Um fazedor de romances não perderia o ensejo; mas não gosto de romances, a menos que sejam os de Richardson. Faço história, e essa história pode ou não interessar: é o que menos me preocupa. Minha intenção é ser verdadeiro, e essa intenção eu a cumpro. (DIDEROT, 1962 A, p. 220)

O narrador de **Jacques Le Fataliste** não aceita o papel de "fazedor de romances". Ele não gosta de romances, exceto os de Richardson. Enfatiza que o seu compromisso é com a verdade – novamente temos a relatividade do termo – o romance enquanto expositor da realidade social, que a insere na escritura literária sem meandros. Por isso é tão comum a metáfora de romance como retrato da sociedade.

Todas as artificialidades comuns aos romances da época e anteriores são contestadas em **Jacques Le Fataliste**, sem deixar de fazer uso de outros artifícios, inserindo novas formas de se escrever. Não se trata de negar a ficcionalidade, mas sim de criar novas formas de apresentá-la. Essas formas devem surpreender e encantar o leitor a cada passagem. Os desfechos que normalmente ocorrem nos romances contemporâneos a Diderot não serão encontrados naquelas páginas.

No mínimo imaginais, leitor, que este cavalo é o que foi roubado ao amo de Jacques: estareis equivocado. Assim aconteceria num romance, mais cedo ou mais tarde, deste ou de outro modo; mas isso não é um romance. Já vos disse, creio e volto a repeti-lo. (DIDEROT, 1962 A, p. 59)

Pela constante negação direta da arte de escrever romances em **Jacques Le Fataliste** e pela desconstrução do romance, desnudando-o, é comum que estudiosos apontem essa obra

²² Tradução Franklin de Mattos

como sendo um "anti-romance". O termo foi criado por Charles Sorel (1600-1674), ao se referir ao seu romance cômico *Le Berger extravagant* (1627-1628), considerado o primeiro anti-romance da literatura francesa. Essa obra destrói impiedosamente todos os lugares comuns dos romances escritos até então, bem como toda expressão ou convenções poéticas, é uma crítica aos clichês tão empregados em sua época.

Tendo em vista as condutas adotadas por Sorel, pode-se também afirmar que **Jacques Le Fataliste** é um anti-romance. Este fato é enfatizado por seu narrador que se "irrita" em ter que ressaltar isso a todo momento para o seu leitor que ainda busca em suas páginas o paradigma da época. Nesse sentido, Khalil aponta o seguinte.

A afirmação de que seu discurso não é romanesco deve-se ao fato de o narrador estar ciente de que sua narrativa configura-se como um anti-romance e por isso vemos desencadeadas críticas às técnicas tradicionais do romance com suas inverossimilhanças que objetivam o *ilusionismo*. (KHALIL, 200, p. 118)

No entanto, as críticas devem ser lidas no contexto em que a obra foi escrita, a expressão "técnicas tradicionais do romance" referida por Khalil, são as tradicionais no século XVIII. A partir da estruturação do gênero, outras tradições foram criadas e inseridas, algumas influenciadas por esse romance desconstrutor de Diderot que gerou tanta polêmica nos séculos que se seguiram.

1.6 O romance do século XIX

O campo literário do século XIX literário foi marcado, na França, pela crescente produção de romances e pelo aumento de tradução de várias obras. Afirma Pageaux (1995) que, no período, houve imitação das obras de Walter Scott (1771-1832), bem como o retorno temático ao passado medieval. Esse procedimento foi considerado característico de um movimento literário com concepções estéticas denominadas modernas, o romantismo.

O adjetivo *romântico* passou a remeter à natureza idealizada, a uma efusão lírica, sentimental, para se opor a literatura denominada "clássica". Esse movimento literário que já se anunciava no século XVIII, caracterizou-se por diferentes manifestações: por um lado a explosão de um imaginário gótico, responsável pela origem do romance gótico que misturava cenários medievais em um imaginário sobrenatural, muitas vezes fazendo uso de psicologia do terror; por outro a revalorização da Idade Média, espécie de retorno a um passado heróico.

Scott destacou-se pelo tratamento que deu ao material histórico nos seus romances. Ele não abordava personagens célebres em suas obras, mas sim mostrava o acontecimento histórico pelo ponto de vista de um personagem secundário. Essa foi uma técnica narrativa, uma verdadeira fórmula usada para produzir toda a sua ficção. Esse modelo que foi seguido por muitos escritores, seus contemporâneos, e que até hoje se mantém presente em nomes destacáveis da literatura, como se pode notar, por exemplo, em obras de José Saramago.

Ainda, segundo Pageaux (1995), do ponto de vista poético, os romances de Scott são considerados como os textos que aboliram as fronteiras entre os gêneros: o romance passa a ser também, ao mesmo tempo, comédia, tragédia, drama, poesia e epopéia. Trata-se de uma inovação do romance "narrativo" para o romance "dramático", uma mudança considerável que abriu caminho para o estilo que foi assumido, logo em seguida, por Balzac.

Os romances históricos obtiveram um grande sucesso junto ao público leitor com publicações em jornais e revistas. Eles difundiram, ainda, o espírito nacional e patriótico e mantiveram presente a defesa da religião. Essa maneira de escrever romances tornou-se modelo e foi seguido, em vários países, como Portugal (**O arco de Sant'Anna** de Almeida Garret, **O monge de Sister** e **Eurico, o presbítero** de Alexandre Herculano), Rússia (**Tarass Boulba** de Gogol, **A filha do capitão** de Pouchkin), Bélgica (**Lion des Flandres** de Van Lenep) e Estados Unidos (**O último dos moicanos** de Fenimore Cooper). Na França, os destaques desse tipo de romance são para **Cinq Mars** de Vigny, **Chronique du règne de Charles IX** de Mérimée, **Les Chouans** de Balzac e **Notre-Dame de Paris** de Victor Hugo.

Após esse momento literário marcante, surgiu o "realismo". Por mais que suas características já estivessem presentes na literatura desde o século XVI, intensificou-se na segunda metade do século XIX, como um período literário que se contrapôs ao romantismo. Nesse sentido, FIGUEIREDO (1924, p. 12) comenta sobre a formação desse movimento literário na França, contrapondo a Portugal:

Em França – o modelo de quasi sempre – o realismo, como escola litteraria, formára-se lentamente já pela evolução do proprio gosto romantico, já por um conjuncto de circunstancias moraes e sociaes, que, todas ellas, se não verificam em Portugal. Em pleno romantismo, Vitet e Sainte-Beuve confessam o seu desejo de, no romance, reproduzirem fielmente a verdade impessoal, e Stendhal mais de uma vez, superiormente, attingiu esse desinderatum. Em Balzac coexistem o amor da verdade e a livre imaginação romanesca. Quanto de alado idealismo e quanto de fiel realismo contem a sua obra prima, *Eugénie Grandet*!²³

²³ Manteve-se a escrita portuguesa da época.

Na França literária, afirma Watt (1973), jamais foi verdadeiramente contestada a concepção crítica clássica, que insistia sobre a elegância e a concisão, antes da vinda do romantismo. É talvez em parte por essa razão que a ficção, nesse país, depois de **Princesse de Clèves** até **Liasions dangereuses**, ficou fora da tradição geral do romance. Com toda sua penetração psicológica e sua habilidade literária, sentiu-se essa ficção como muito elegante para ser autêntica.

Madame de La Fayette e Laclos são pólos opostos de Defoe e de Richardson, cuja grande prolixidade alonga para servir de garantia à autenticidade de seu relatório em suas obras. A prosa teve por intuito exclusivo o que Locke definiu como o fim verdadeiro da linguagem, "transmitir o conhecimento das coisas". Os romances em sua totalidade não pretendiam ser mais do que uma transcrição da vida real, ou, usando as palavras de Flaubert, "o real escrito".

De acordo com Raimond (2000), o romance destacou-se no século XIX justamente por ser considerado como o "espelho da sociedade". Alguns leitores se encontraram no romantismo e no misticismo de Balzac; o dinamismo de Zola contrastava com o pessimismo de Flaubert. Mas no balanço geral, conservando as suas diferenças, viu-se que, em muitos casos, o romancista se comportava como um sábio historiador.

No século XIX francês, os leitores eram instruídos pela leitura, fechados no limite de suas próprias vidas e sem outro meio de comunicação com o exterior, eles ansiavam por conhecer a vida de outras pessoas, e por saber sobre as idéias e visões de seus contemporâneos. Normalmente, as quais, na maior parte do tempo, eles somente observavam uma pequena parte desse universo. Adquirir o conhecimento era, então, um dos prazeres proporcionados pelo texto romanesco. O romancista participava de uma missão que somente, no fim do século XIX, seria confiada ao mestre de escola: a difusão do conhecimento.

Conforme Becker (2000), foi por isso que no início do século XIX, o romance atravessou uma crise. Naquela época, fortes personalidades, como Balzac e Stendhal, impuseram uma estética da representação do real. Ela serviu de modelo para as gerações seguintes. No entanto, o fracasso político de 1848, a mutação acelerada da sociedade e o desenvolvimento das ciências e do conhecimento do ser humano, trouxeram críticas a autores que empregavam essa estética. Dessa maneira, o século terminou com uma nova crise, com interrogações a respeito, principalmente, da relação de conteúdo e forma literários. E nesse momento houve uma profusão de obras que inauguraram o romance do século XX, que abre para o modernismo em literatura e em outras artes.

1.7 Os romances de Denis Diderot

É naquele contexto de mudanças, criação e afirmação do gênero, do século XVIII, apontado anteriormente, que se situam as obras romanescas de Denis Diderot. Em sua produção literária, há quatro títulos que são considerados pela crítica como sendo romances. São textos, exceto **Les Bijoux indiscrets**, de uma fase mais madura do autor. Essas obras focalizam os hábitos da sociedade francesa de sua época, de maneira alegórica – como em **Les Bijoux indiscrets** – ou explícita – como em **Le Neveu de Rameau**, sendo esse um dos motivos para relacionar a sua escrita ao realismo.

No primeiro momento, pode parecer incoerente o fato de se conceituar obras do século XVIII como realistas, se considerarmos que o realismo, enquanto movimento literário, pertence ao século ulterior. No entanto, não nos detemos no fator cronológico para tal denominação, mas sim no conjunto de características que envolve a manipulação do real, privilegiando as conceituações apontadas anteriormente sobre a questão. SMIETANSKI (1965, p. 17) comenta, com toda razão, sobre a pertinência dessa leitura:

*Il peut, en effet, paraître quelque peu anachronique de s'interroger sur le réalisme d'une oeuvre dont l'auteur est mort plus de soixante-dix ans avant l'apparition du mouvement réaliste et naturaliste. Aussi n'est-ce pas par référence à ce moment de la littérature qu'il s'agit de situer la notion de réalisme. Le réalisme, comme tendance, n'a pas commencé avec l'époque dite réaliste et n'a pas disparu avec elle. En fait, Champfleury, Duranty, puis Zola ne représentent qu'une forme particulière, historique, du réalisme.*²⁴

Diderot é apontado como um dos responsáveis por elevar o romance à respeitabilidade na França. Suas obras atendem às exigências da época, usam a realidade, são instrutivas e, além disso, são instrumentos de propagação das idéias filosóficas defendidas por ele. BELAVAL (2003 A, p. 72) elenca sobre o estudo realizado por M. George May que destaca a contribuição do filósofo para a literatura e a dificuldade que há em estudá-lo:

Dans l'Introduction à son étude sur La Religieuse, M. Georges May nous rappelle que le roman, au XVIIIème siècle, n'était pas un genre estimé, consistait trop souvent en divertissements et en extravagances, mais que Diderot, sous l'influence de Richardson et de Rousseau, allait l'élever à la

²⁴ Pode, realmente, parecer um pouco anacrônico interrogar-se sobre o realismo de uma obra cujo autor havia morrido há mais de setenta anos antes da aparição do movimento realista e naturalista. Não é, também, por referência a esse momento da literatura que se deve situar a noção de realismo. O realismo, como tendência, não começa com a época dita realista e não desaparece com ela. De fato, Champfleury, Duranty e depois Zola representam somente uma forma particular, histórica, do realismo.

*dignité d'un genre moral. Nous serions bien en peine, aujourd'hui encore, d'avancer une définition exacte du roman. On ne s'étonnera donc pas que la définition devienne plus difficile lorsqu'on s'adresse à une époque où le genre est en formation et à un créateur du genre.*²⁵

BECKER (2000) comenta que os romances de Diderot, principalmente **Jacques Le Fataliste** e **Le Neveu de Rameau**, fascinaram a crítica contemporânea por explorarem em seus limites extremos as técnicas narrativas e por apresentarem os procedimentos tradicionais à ficção como artifícios irrisórios que não enganariam um leitor atento.

A ousadia na manipulação das técnicas narrativas justifica o destaque que Diderot recebe no estudo do gênero. As fórmulas não se repetem, seus romances deixam a impressão de experimentos de um laboratório. Sem ter ciência, sobre o valor que teria para seus sucedâneos, Diderot mescla, sem medo, a forma e o conteúdo que ele acreditava serem necessários para expressar suas idéias, fazendo uso do real. É essa inovação que nos autoriza classificá-lo como realista.

1.7.1 **Les Bijoux indiscrets**

O primeiro romance, **Les Bijoux indiscrets** (1748), como já foi apontado anteriormente, faz parte das obras consideradas libertinas produzidas no século XVIII. A obra teria sido escrita para satisfazer as exigências financeiras de Mme. Puisieux, amante de Diderot. O romance imita **Le Sopha** (1740) de Crébillon Filho e **Nocrion, conte allobroge** (1747), atribuído a Caylus. A obra foi publicada na Holanda e entrou clandestinamente na França, tendo boa vendagem.

O romance é visto por estudiosos da obra de Diderot como destoante em sua bibliografia. Gerou polêmica quando publicado pela primeira vez e mantém-se até os dias atuais como um romance marginal na visão de alguns críticos como se pode observar, por exemplo, no comentário tecido por LEPAPE (1991, p. 78-9):

Les Bijoux indiscrets est un livre qui a mauvaise réputation. Pour un peu, on le considérerait comme un instant d'égarement, une infidélité à l'intelligence et à la littérature et, en tout cas, une faute de goût. Une preuve que Denis

²⁵ Na Introdução de seu estudo sobre **La Religieuse**, M. George May lembra-nos que o romance, no século XVIII, não era um gênero apreciado; esse consistia, a mais das vezes, em entretenimentos e extravagâncias, mas que Diderot, sob a influência de Richardson e de Rousseau, iria elevá-lo à dignidade de um gênero moral. Ainda hoje, nós estaríamos em dificuldade para enunciar uma definição exata do romance. Não nós surpreendemos, portanto, que a definição torne-se mais difícil quando se dirige a uma época em que o gênero está em formação e a um criador desse gênero.

Diderot n'était pas, à trente-cinq ans, tout à fait débarrassé des facilités libertines de sa jeunesse.²⁶

Outra versão, a da filha de Diderot, é apontada por Trousson (2005): Mme. de Vandeul, tentando preservar a imagem de seu pai, afirma que **Les Bijoux indiscrets** teria nascido de uma conversa de Diderot com Mme. de Puisieux. Aquele teria comentado sobre a facilidade em se escrever um romance como o de Crébillon e ela teria o desafiado a escrever uma obra desse gênero em quinze dias. No término do prazo, a obra estava pronta e fora vendida a cinquenta luíses.

Consta, ainda, outra explicação, do próprio autor, sobre a gênese do livro. Nela, ele enfatiza que também não via com bons olhos essa sua obra. A propósito, cita TROUSSON (2005, p. 119):

Diderot lui-même devait se repentir d'avoir bravé l'honnêteté et battre sa couple, en 1761, devant des visiteurs allemands: "J'ai écrit un livre abominable: Les Bijoux indiscrets. Je pourrais en partie m'en excuser. J'avais une maîtresse. Elle me demande cinquante louis d'or, et je n'avais pas un sou. Elle menaçait de me quitter si je ne pouvais pas lui donner cette somme au bout de la quinzaine. Je rédigeai alors le livre conformément au goût du plus grand nombre de nos lecteurs. Je l'apportai chez le libraire, il me compta les cinquante louis d'or, et je les jetai dans la jupe de ma belle."²⁷

Independente da reação da crítica de sua época e da posterioridade, observa-se que o autor talvez não tenha se arrependido totalmente dessa sua criação, mesmo que ele afirme o contrário. Seu arrependimento torna-se incoerente diante de sua ação, dez anos depois da primeira publicação desse romance, ele debruçou-se sobre o mesmo para inserir dois novos capítulos. Se a existência da obra fora possível somente pela exigência financeira de sua amante, uma reação de desespero, ele tê-la-ia, provavelmente, desprezado em seu futuro, o que não ocorreu.

Em **Les Bijoux indiscrets**, as metáforas, a crítica, a ironia, a malícia, a filosofia, a realidade e a fantasia convivem harmoniosamente. O romance apresenta, de maneira alegórica o perfil da sociedade francesa da época de Luís XV, com alusões precisas e diretas à vida da

²⁶ **Les Bijoux indiscrets** é um livro que tem péssima reputação. Por pouco, nós o consideramos como um instante de loucura, uma infidelidade à inteligência e à literatura e, em todos os casos, uma falta de gosto. Uma prova que Denis Diderot não estava, aos trinta e cinco anos, totalmente desapegado das facilidades libertinas de sua juventude.

²⁷ Em 1761, diante de visitantes alemães, o próprio Diderot arrependera-se de ter desafiado a honestidade e culpou a sua companheira por isso. "Eu escrevi um livro abominável: **Les bijoux indiscrets**. Talvez eu possa em parte me desculpar. Eu tinha uma amante. Ela me pediu cinquenta luíses de ouro, e eu não tinha um vintém. Ela ameaçou deixar-me se eu não lhe desse essa soma em um prazo de quinze dias. Então, redigi o livro conforme o gosto da maioria dos nossos leitores. Eu o levei para um editor que me pagou os cinquenta luíses de ouro, e eu os entreguei à minha amada."

corte. Seguindo o modismo da época, foi criado um cenário pseudo-oriental em que a França é denominada de Congo, Luís XV é Mangogul e a célebre Madame Pompadour é Mirzoza. Um enredo simples serve de pretexto para a inserção de idéias filosóficas: o rei de Congo, Mangogul, entediado da rotina palaciana, recorre a seu Gênio, solicitando uma forma para saber sobre as histórias íntimas das mulheres de sua corte. O gênio Cucufá o presenteia, então, com um anel que, ao ser apontado para uma mulher, faz com que a sua "jóia" fale sobre suas aventuras sexuais.

O romance descreve trinta experiências que Mangogul faz com seu anel, nos cinquenta e quatro capítulos que compõem o livro. Porém a marca de Diderot, não se encontra apenas nessa narrativa que se apresenta em primeiro plano e sim, principalmente, na leitura atenta e crítica que se pode fazer da obra. É um romance dialogado em que reflexões morais e filosóficas mesclam-se com fatos da vida cotidiana, como se nota nesta passagem:

Ai! – disse Mangogul bocejando e esfregando os olhos. – Que dor de cabeça! Não venham nunca mais me falar de filosofia: estas conversas não são nada sadias. Ontem, deitei-me com umas idéias tolas na cabeça e, em vez de dormir como um sultão, meu cérebro funcionou muito mais do que trabalharão os dos meus ministros um ano inteiro. A senhora está achando graça? Pois, para convencê-la de que não estou exagerando e vingar-me da má noite que sua argumentação me proporcionou, a senhora vai ter que agüentar o meu sonho do princípio ao fim. (DIDEROT, s/d, p. 165)

Desse modo, personalidades e fatos sociais reais são inseridos na narrativa, mantendo a comunicação com o mundo não-ficcional. No entanto, como afirma Smietanski, não é uma simples citação dos fatos reais, Diderot seleciona o fato que deseja inserir e o adéqua, introduzindo-o em sua produção literária:

Il faut remarquer d'ailleurs, que Diderot ne donne pas toujours le nom de ses modèles et que souvent il ne raconte pas directement l'anecdote authentique. Il prend des faits réels qu'il transpose, qu'il modifie, qu'il intègre dans d'autres épisodes. (SMIETANSKI, 1965, p. 70)²⁸

A história é iniciada narrando, rapidamente, o nascimento e a formação de Mongogul. Já no início apresenta uma crítica aos contos de fadas, o pai de Mongogul, Erguebzed, não chama essas figuras feéricas para serem as madrinhas de seu filho:

²⁸ É preciso observar, aliás, que Diderot nem sempre fornece o nome de seus modelos e que freqüentemente ele não narra diretamente as anedotas autênticas. Ele serve-se dos fatos reais que ele transpõe, modifica e integra em outros episódios.

Erguebzed, seu pai, não chamou as fadas à volta do berço do filho, porque notara que a maioria dos príncipes de seu tempo, cuja educação estivera a cargo destas inteligências fêmeas, não foram mais que uns patetas. Contentou-se em encomendar seu horóscopo a um tal Codinho, personagem melhor de ser pintado que de ser conhecido. (DIDEROT, s\d, p. 11)

A superstição apontada pela crença em horóscopo é satirizada na continuação do capítulo, pois Codinho confessa não ter o dom de prever o futuro do jovem príncipe. Pressionado pelo pai, ele acaba cumprindo a ordem. Na época da escritura da obra, o misticismo ganhava muitos adeptos e, por isso, o comentário irônico do narrador.

Nesse primeiro romance de Diderot, faz-se também uso do artifício do manuscrito como gênese para a história que se narra. Todavia, é de uma maneira dissimulada, satirizando, apenas, um modismo da literatura do século XVIII, utilizado para reforçar a idéia de real. O narrador o usa para justificar a ausência de alguma informação que queria sugerir, isentando-se da obrigação de finalizar o seu texto:

Todas, enfim, alcançaram a voz num tom tão alto, tão barroco e tão louco, que formaram o coro mais extraordinário, mais barulhento e mais ridículo que já se ouviu antes e depois do das... nu... d... on... (o manuscrito estava apagado neste lugar). (DIDEROT, s\d, p. 61)

Ou ainda, de maneira caricatural, ele gera a quebra da ilusão ficcional ao evidenciar que ele transcreve a história e faz comentários sobre a “tradução”, explicitando algo sobre a técnica de criação da obra. "Aqui, a ignorância dos tradutores privou-nos de uma demonstração que, sem dúvida, o autor africano nos havia conservado. Depois de uma lacuna de duas páginas, mais ou menos, podemos ler: (...)" (DIDEROT, s\d, p. 43).

É interessante observar que esse processo ficcional é mantido até mesmo na dedicatória à Zima – no início do romance –, na qual o narrador salienta que a narrativa é baseada em fatos da sociedade da qual participam:

Enquanto Zima se aborrecia ou, quem sabe, se perdia com o jovem bonzo Aleluia, Aglaé divertia-se inocentemente contando-me as aventuras de Zaíde, de Alfana, de Fanni, etc. fornecia-me os poucos detalhes que me agradam na história de Mongogul, revia-a e indicava-me os meios de melhorá-la. (DIDEROT, s\d, Dedicatória)

Entre as aventuras sexuais narradas pelas jóias das mulheres do reino de Mongogul, ou as de seus súditos, como Selim, e a descrição de seu cotidiano e sua favorita, Mirzoza, o narrador insere conceitos sobre a música, a ciência, a política, os costumes sociais, a filosofia.

Há um amálgama entre realidade e ficção, esboça-se um painel da sociedade francesa do século XVIII, e, ao mesmo tempo, mantém-se o leitor no mundo criado para a história de Mongogul. Usa-se o real para criar a ficção e emprega-se o maravilhoso em sua construção. Trocam-se os nomes das personalidades e concebe-se, dessa maneira, uma crítica em relação à sociedade da época. A metáfora presente no título da obra, "jóias indiscretas" já desperta o interesse sobre quais "jóias" seriam, e evidencia, assim, a ironia fina que é tratado o assunto.

Enfim, trata-se de um romance de Diderot, que mesmo seguindo modelos que faziam o gosto do público leitor da época, mantém a sua singularidade pela maneira como o autor manipula a sua narrativa.

1.7.2 **La Religieuse**

Conforme Desné (1968), no ano de 1760 iniciou a "brincadeira" que resultaria na obra **La Religieuse**. Diderot e Grimm iniciaram uma correspondência com o marquês de Croismare, como se fosse uma jovem religiosa que desistira de seus votos e que havia fugido do convento onde fora encerrada pela família e pedia a sua ajuda para se ocultar, pois era procurada pela justiça por negar-se a cumprir os votos religiosos que fizera. A última carta da jovem ao marquês data 18 de maio daquele ano. Em setembro, o filósofo foi para Chevrette, hospedando-se na casa de Mme. d'Epina y e elaborou o romance **La Religieuse**.

Em 1770, o jornal **Correspondence littéraire** apresentou o prefácio da obra, escrito por Grimm, explicando a sua origem. As diversas edições que se seguiram também apresentam o mesmo texto, que se inicia da seguinte maneira:

A religiosa do Sr. de la Harpe despertou minha consciência, há dez anos adormecida, revelando-me uma terrível conspiração, de que fui a alma juntamente com o Sr. Diderot e dois ou três bandidos desta malta de amigos íntimos. Não é cedo demais para confessá-lo, e tentar, neste santo período da quaresma, obter-lhe a remissão, com meus outros pecados, e afogar o todo no poço perdido das misericórdias divinas. (DIDEROT, 1962 C, Introdução)

Juntamente à exposição sobre a gênese da narrativa, foram anexadas “as cartas” enviadas ao marquês e as respostas do mesmo, seguidas do esclarecimento dos motivos que os levaram a finalizar rapidamente e de maneira tão trágica o relato da desventura de irmã Suzanne. O marquês, devido a sua grande generosidade, em nenhum momento duvidou da veracidade do conteúdo das cartas e se preparava para tornar-se protetor da religiosa. Grimm finaliza a sua elucidação apontando as possíveis contradições entre as cartas e o romance em si:

Se existe (*sic*) algumas contradições ligeiras entre a narrativa e as memórias, é que a maioria das cartas é posterior ao romance, e há de concordar-se que, se já houve algum prefácio útil, é o que se acaba de ler, talvez o único a (*sic*) cuja leitura cumpre remontar ao fim da obra. (DIDEROT, 1962 C, Introdução)

A narrativa é construída como uma apresentação das memórias da religiosa. A Senhorita Simonin, filha de um advogado que gozava de boa situação financeira, tinha duas irmãs mais velhas do que ela, descritas como desprivilegiadas de beleza e talento. Desde a infância, notou que era tratada de maneira diferente pelos pais e, somando informações e palavras escapadas nos descuidos dos criados e dos pais, desconfiou que havia uma obscuridade em seu nascimento. De fato ela era fruto da infidelidade de sua mãe. Como uma forma de remição de sua falta, a mãe a encaminha para um convento, destinando-a a vida religiosa.

Suzanne Simonin aceita a determinação de sua família, mas nutre a esperança de retornar a sua casa, algo que cada vez vê mais distante da realidade. Passa por diferentes conventos, onde pôde presenciar e vivenciar momentos de atenção, amizade e, em contrapartida, de imolação, de tortura. Quando notou qual era o objetivo de sua família, renegou o noviciado, gerando um grande escândalo, o que apenas complicou a sua situação.

Diderot guardou a obra até 1780, quando foi corrigida, e publicada na **Correspondance** de outubro daquele ano a março de 1782. Somente em 1796 a história de irmã Suzanne ganhou forma de livro. Sobre a sua importância, afirma TROUSSON (2005, p. 320):

*La Religieuse demeure bien un livre à thèse, inquiétant et troublant, impitoyable réquisitoire dressé, au nom d'une philosophie de l'homme et de la vie, contre une institution aliénante, mais l'art y compense ce que l'oeuvre aurait pu avoir, sous une autre plume, de méthodique et de rebutant. Avec La Religieuse, ce "conte" qui le faisait pleurer, Diderot laissait un des plus grands romans du siècle des Lumières.*²⁹

A obra apresenta uma crítica à vida monástica e às conseqüências perniciosas de uma vida em clausura. Ela denuncia o que o retiro causa à alma humana, compara a vida como seria em uma floresta e no claustro, sendo o último considerado o pior, pois daquela se pode sair, deste não, além de poder levar a pessoa à loucura.

²⁹ **La Religieuse** permanece como um livro de tese, intrigante e perturbador, implacável requisitório construído em nome de uma filosofia do homem e da vida, contra uma instituição alienante. Mas a arte compensa o que a obra poderia ter, sob uma outra pluma, de metódico e de repugnante. Com **La Religieuse**, esse "conto" que o fazia chorar, Diderot deixava um dos maiores romances do século das Luzes.

Eis os efeitos do retiro. O homem nasceu para a sociedade; separai-o, isolai-o, suas idéias desunir-se-ão, seu caráter transfigurar-se-á, mil afeições ridículas elevar-se-ão em seu peito; idéias extravagantes germinar-lhe-ão no espírito, como os espinheiros em terra selvagem. Situais um homem numa floresta, ele tornar-se-á feroz; em um claustro, onde a idéia da necessidade junta-se à da servidão, é pior ainda; de uma floresta se pode sair, mas não de um claustro; é-se livre na floresta, é-se escravo no claustro. É preciso talvez mais vigor d'alma para resistir à solidão do que à miséria; a miséria envilece, a clausura deprava. Valerá mais viver na abjeção do que na loucura? (DIDEROT, 1962 C, p. 134)

No entanto, nesse romance de base epistolar, não se encontra uma crítica generalizante à religião ou ao ensino religioso. O que se mostra é um questionamento sobre como o homem, fazendo uso da palavra divina, manipula a vida de outras pessoas e, conseqüentemente, a sociedade. As referências são feitas às regras estipuladas pelas instituições que representam a igreja e não a fé das pessoas. Nota-se isso nos comentários de irmã Simonim que em momento algum se mostra rebelde com referência à sua crença, apenas protesta em cumprir votos que fizera diante da pressão familiar e relata alguns exemplos do que pode ocorrer no interior de um estabelecimento religioso. São as palavras de irmã Simonim ao marquês, que apontam para que sua história seja única:

Quanto mais reflito a esse respeito, tanto mais me persuado de que o que me acontece ainda não acontecera e não acontecerá talvez jamais. Um dia (e queira Deus que tenha sido o primeiro e o último) aprouve à Providência, cujos desígnios nos são desconhecidos, reunir sobre uma única infortunada toda a massa de crueldades repartidas, em seus impenetráveis decretos, na multidão infinita de infelizes que a haviam precedido no claustro, e que deviam suceder-lhe. (DIDEROT, 1962 C, p. 102)

Seguindo o estilo de Richardson, Diderot construiu um romance em que o leitor se perde no labirinto existente entre realidade e ficção, bem como o nobre marquês de Croismare que considerou real a história que tomava conhecimento pelas cartas que recebia. Evidenciando a diferença que o marquês apenas soube, mais tarde, tratar-se de uma "ficção" criada por Grimm e por Diderot, o leitor já é avisado desde o princípio da história sobre a gênese do romance. No entanto, a cumplicidade criada entre a narradora e seu leitor-ficcional – o marquês – e nós – os leitores reais – faz com que se transponha a tênue linha do real e do não-real. Os detalhes nas descrições envolvem o leitor e as ações do personagem "mostram" os fatos, aproximando-os e construindo um romance considerado um dos maiores de seu tempo.

1.7.3 Le Neveu de Rameau

O ano de 1762 é a data provável do início do esboço de **Le Neveu de Rameau** e as inovações se evidenciam já na estrutura. O diálogo – ou monólogo – travado entre o "Eu" e o "Ele" aproxima o texto do gênero dramático. Diderot denominou a obra de "sátira", porém é apresentada em vários estudos como sendo um romance, por isso a sua definição quanto ao gênero que pertence torna-se difícil. Nós o tomamos como um romance.

O narrador não afirma que o "Eu" seja um Diderot ficcional, mas apresenta-se com as características reais do filósofo. O "Ele" é a recriação de Jean-François de Rameau, sobrinho do musicista Jean-Philippe Rameau, pessoa "real". Porém as informações que existem sobre ele não confirmam as características que Diderot lhe atribui.

Tinha é certo a cabeça esquentada, pouco talento, freqüentava Fréron, era protegido de Bertin, tesoureiro das rendas eventuais, arrastava-se pelos cafés e vivia na boêmia, mas é inexato que invejasse o tio, por quem experimentava, ao contrário, grande admiração, e sobretudo que professasse as idéias cínicas e subversivas que Diderot lhe empresta. Seus amigos Mercier e Cazotte consideravam-no, ao contrário, pessoa simpática, que sabia despertar a afeição e capaz, em retribuição, de sentimentos delicados. (BENAC, 1962 B, p.186)

Dessa mistura transparece talvez a criação de um duplo "Eu", Diderot mais maduro dialoga com o Diderot jovem boêmio. As duas fases de sua vida apresentam vantagens e desvantagens, porém nenhuma pode ser alterada, apenas questionada. O texto pode ser lido também como uma reflexão crítica de Diderot e da sociedade que o cerca.

Essa duplicidade não era estranha ao escritor se considerarmos a sua vida privada. Em casa era muito diferente do que se apresentava nos salões que freqüentava, do homem calado e pacato, transformava-se em uma pessoa comunicativa e repleta de idéias e de conceitos. Sua cautela, necessária pelas constantes perseguições, ao se tratar de assuntos religiosos, possibilitou, por exemplo, que fosse enterrado em uma igreja. Anos depois, quando a sua produção literária veio à tona, teve-se conhecimento sobre seu posicionamento quanto ao cristianismo. Assim, Rameau seria um Diderot visto por vários ângulos por si mesmo. Todavia, BENAC (1962 B, p. 188) salienta que não se trata de é uma face oculta de Diderot:

Não, se quer dizer que Diderot emprestou ao sobrinho complexos que não se atrevia a confessar. Pois, à parte talvez uma certa vida boêmia que sua situação difícil impôs ao nosso filósofo no início de sua carreira e que às vezes o conduziu, como o sobrinho, a ensinar um pouco apressadamente

coisas que não conhecia muito bem, quase nada, em Jean-François Rameau, nos evoca o que Diderot foi realmente. Pelo contrário, o idealismo do interlocutor de Rameau corresponde às idéias e aos atos de Diderot tais como conhecemos e tais como os desejou nosso filósofo. Rameau não é, portanto, um Diderot que se oculta, é um Diderot excursionando conscientemente pelos domínios das hipóteses.

O sobrinho de Rameau é um desafortunado, boêmio que vive pelos cafés de Paris. Ele e o "Eu" encontram-se no *Café Regence* onde jogadores de xadrez travam longas partidas. Os dois personagens expressam as suas opiniões sobre a sociedade, a moral, a religião, a filosofia, a literatura e a música, sendo este último ponto o único que gozam de avaliação em comum. A abordagem de conceitos opostos sobre o mesmo objeto, reforça a idéia da construção de um provável duplo de Diderot, sua exposição é construída pela apresentação de paradoxos defendidos pelos dois personagens.

Eu - Será que existe alguém que tenha a coragem de ser de sua opinião?

Ele - O que é que entende por alguém? É o sentimento e a linguagem de toda a sociedade.

Eu - Aqueles de vocês que não são grandes vadios, devem ser grandes tolos.

Ele - Tolos? Juro-lhe que há apenas um: aquele que nos festeja para que o iludamos.

Eu - E como se deixam enganar tão grosseiramente? Por que, afinal, a superioridade dos talentos da Dangeville e da Clairon é coisa decidida.

Ele - Engolimos a grandes goles a mentira que nos lisonjeia, e bebemos gota a gota a verdade que nos amarga. Depois, temos um ar tão compenetrado, tão verdadeiro! (DIDEROT, 1962 B, p. 244)

As considerações quanto à sociedade parisiense do século XVIII abrangem religião, arte, hábitos e costumes. A utilização de fatos, personalidades e lugares reais, aproxima o texto do que se conceituou no século XX como crônica. A realidade não é apenas a base em sua criação literária, ela é a sua protagonista. Além do diálogo entre os dois personagens, o leitor-ficcional já é inserido nessa obra, o que será aprofundado pelo autor em **Jacques Le Fataliste**.

Apesar de constar fatos que indiquem que a obra fora escrita nesse período, provavelmente, segundo Bénac (1962 B), foi retomada em 1765 e 1772. Sua primeira publicação foi na Alemanha, em 1805, a partir de uma tradução feita por Goethe. Na França, teve a sua primeira edição apenas em 1821, de uma tradução do alemão para o francês, mas ela era bem inexata. Depois dessa edição, várias outras versões apareceram, até que, em 1890, Georges Monvalm, bibliotecário da *Comédie-Française*, encontrou um dos exemplares originais feito por Diderot. Esse passou a ser a matriz para as futuras edições da obra.

1.7.4 Jacques Le Fataliste

Não se sabe ao certo a data de início da escritura de **Jacques Le Fataliste**, mas com certeza foi após outubro de 1765, ano em que Sterne voltou a Paris e entregou a Diderot os tomos VII e VIII de **Tristram Shandy** que tem o episódio em que um soldado narra o fato de ter levado um tiro no joelho durante uma batalha, ponto de partida para a obra de Diderot. E também se sabe que, em agosto de 1771, Diderot teria lido para Jacques-Henri Meister – substituto de Grimm na redação da **Correspondence** – durante duas horas, o primeiro esboço de **Jacques Le Fataliste**.

Além, também, da idéia inicial retirada do romance inglês, o escritor francês insere, elementos presentes na obra **Dom Quixote** de Cervantes. O romance apresenta dois viajantes que param em albergues e têm suas ações entrecortadas por imprevistos. O texto em si leva o leitor por caminhos desconhecidos como o são para os dois personagens que os percorrem. Tudo isso é apresentado por um narrador que se mostra como o construtor do texto e que, ao mesmo tempo, cede a sua palavra para outros narradores, tais como o próprio Jacques, o Amo, a Hospedeira e outros.

Entre a história da viagem de Jacques e seu Amo e as narradas por eles e pelos outros personagens da narrativa, o leitor é conduzido por um mundo imaginário mesclado pelo real a todo momento. Smietanski (1965) defende que a característica anti-romanesca de Diderot, em especial em **Jacques Le Fataliste**, reside nessa forma de tratar a realidade, narrando fatos banais, a vida comum:

Jacques Le Fataliste est un anti-roman, dit-on fréquemment. C'est vrai si l'on entend par là que ce ne sont pas événements extraordinaires qu'on nous montre, des aventures peu communes, mais au contraire la vie toute simple, la réalité ordinaire. (SMIETANSKI, 1965, p. 130)³⁰

Entretanto, há outro ponto, anunciado páginas atrás e relacionado a estrutura da obra, que é responsável pela inserção da realidade, isto é, a quebra da ilusão ficcional. O narrador se expõe como o "criador" da obra e evidencia seus procedimentos de escritura. Ele afirma narrar a "verdade". Mostra-se e dialoga com o leitor, criticando, fazendo reflexões sobre passagens que narrou ou comentando o que outros personagens narraram.

³⁰ Diz-se freqüentemente que **Jacques Le Fataliste** é um anti-romance. Isso é verdade se entendermos por esse termo que não se trata de acontecimentos extraordinários que são mostrados, de aventuras incomuns, mas pelo contrário, a vida toda simples, a realidade comum.

Vedes, leitor, como sou obsequioso: só de mim dependia dar uma chicotada nos cavalos que puxam o coche coberto de pano negro; reunir à porta do primeiro albergue, Jacques, seu amo, os guardas da Fazenda ou os cavalarianos da polícia com o resto de seu cortejo; interromper a história do capitão de Jacques e impacientar-vos à vontade; mas, para isso, seria preciso mentir, e não amo a mentira, a não ser quando útil e forçada. O fato é que Jacques e seu amo não viram mais o enlutado coche, e que Jacques, sempre inquieto com o comportamento do cavalo, continuou a narração: (DIDEROT, 1962 A, p. 77)

Os pensamentos filosóficos permeiam a obra. Ora seus personagens ora seu narrador levantam questões sobre diferentes assuntos, funcionando esse procedimento como um fator mantenedor da realidade.

Réalisme et dessein philosophique sont alors deux complémentaires d'une même question. Le réalisme correspond aux intentions et aux besoins les plus profonds de Diderot. Il est une nécessité propre de son art et de sa esthétique et l'indispensable soutien de ses recherches philosophiques. La représentation de la vie, de la réalité libère Diderot de ses angoisses, lui offre un champ d'observation incomparable, renforce ses idées morales et lui permet d'entrevoir un art de vivre apaisant. Le réalisme dans Jacques Le Fataliste est ainsi à la fois un point de départ et d'arrivée de la création artistique. (SMIETANSKI, 1965, 172-3)³¹

O real é o cenário de inspiração para as suas enfações, bem como as pessoas que o cercam, são os desencadeadores para a construção de seus personagens. Ele apresenta ainda a característica apontada como determinante para essa nova forma de romance, que se iniciou no final do século XVII: a função de ensinar algo, de transmitir um conhecimento.

Os personagens de **Jacques Le Fataliste** mostram as virtudes e as mazelas da sociedade, e instruem ao mesmo tempo que entretêm e embutem conceitos filosóficos, científicos e religiosos em seus leitores. Provocam questionamentos, instigam o leitor a repensar seus posicionamentos, deixando os mais desatentos atordoados sem saber onde está o limite entre a realidade e o imaginário, se é que este existe.

³¹ Realismo e intenção filosófica são então dois complementos de uma mesma questão. O realismo corresponde às intenções e às necessidades mais profundas de Diderot. Trata-se de uma necessidade própria de sua arte e de sua estética e o indispensável sustentáculo de suas pesquisas filosóficas. A representação da vida e da realidade liberta Diderot de suas angústias, oferece-lhe um campo de observação incomparável, reforça suas idéias morais e lhe permite entrever uma arte de viver serena. O realismo em **Jacques Le Fataliste** é assim, ao mesmo tempo, um ponto de partida e de chegada da criação artística.

As máscaras do narrador

Le repos est ma vie, les inquiétudes me tuent.

(Diderot)

Ému par cette comparaison, j'ai répété ensuite, avec un empressement un peu enfantin, que j'aime le XVIIIe siècle. A dire vrai, je n'aime pas tellement le XVIIIe siècle, j'aime Diderot. Et pour être encore plus sincère: j'aime ses romans. Et encore plus exactement: j'aime Jacques Le Fataliste. (Milan Kundera)

AS MÁSCARAS DO NARRADOR

O narrador de **Jacques Le Fataliste** é múltiplo. É difícil de precisar quem é o portador da palavra que conduz o leitor entre o universo de narrativas que são descortinadas nesse romance. E quando se imagina que já se tem a resposta, descobre-se que é apenas uma máscara que recobre uma face indefinida.

2.1 A divindade do narrador

Personagem principal da obra na qual nos detemos, o narrador em **Jacques Le Fataliste** se faz merecedor da atenção dos leitores que se aventurarem por esse romance de Diderot. Confundido muitas vezes com o autor, por apresentarem características próximas entre si, o narrador torna-se, em muitos casos, o deus-supremo da narrativa, o senhor-todo-poderoso do qual todos dependem para ter acesso aos acontecimentos. Ele evidencia a idéia da constante construção ou do "inacabado", como apontado por Bakhtin ao comentar sobre o romancista, no caso de **Jacques Le Fataliste**, o narrador se mascara de autor e cumpre bem a função de manter o presente inacabado.

O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode parecer no campo da representação em

qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com seus inimigos literários, etc. (BAKHTIN, 1988, p. 417)

Na realidade, as características apontadas por Bakhtin faz referência às intromissões que o narrador pode realizar transfigurado de autor, o romancista não pertence ao mundo ficcional, esse é o mundo do narrador e dos personagens – dois níveis distintos da produção literária. Se o romancista pertence ao romance em que registra a narrativa ele torna-se personagem e elemento constituidor de sua obra.

Eco (1985) aponta para dois momentos distintos em que a obra permite uma relação dialógica com o leitor: o momento da escritura em que o autor se comunica com outras obras e com um leitor idealizado. O segundo momento é após a escritura que o diálogo se restringe entre a obra e o leitor real.

Quando a obra está terminada, instaura-se um diálogo entre o texto e os seus leitores (o autor fica excluído). Enquanto a obra está sendo feita, o diálogo é duplo. Há o diálogo entre o texto e todos os outros livros e em torno de outros livros) e há o diálogo entre o autor e seu leitor modelo. (ECO, 1985, p. 40)

Os primeiros leitores citados por Eco são os "reais" e que nem poderiam ser imaginados pelo autor na hora da concepção de seu trabalho por não saber quais serão os seus leitores no futuro, ou seja, Diderot não poderia imaginar como seria lido no século XXI e nem se seria lido. O leitor modelo é aquele que se tem em vista quando se escreve.

Não se trata de despir a obra de seu processo de concepção e imaginar que ela auto se cria, sabe-se da existência do autor, mas ele é o criador e não parte da criatura e nem pertence ao mundo que foi criado para ela.

Com efeito, o emissor oculto ou explicitamente presente e actuante no texto literário é uma entidade ficcional, uma construção imaginária, que mantém com o autor empírico e histórico relações complexas e multívocas, que podem ir do tipo marcadamente isomórfico ao tipo marcadamente heteromórfico. Em qualquer caso, porém, nunca estas relações se poderão definir como uma **relação de identidade**, nem como uma **relação de exclusão mútua** – duas soluções antagonicamente extremas que defluem respectivamente de uma concepção biográfico-confessional e de uma concepção rigidamente formalista do texto literário –, devendo antes definir-se como uma relação de **implicação**. (SILVA, 2001, p. 85) (Grifos do autor.)

Por isso, não se pretende nem afirmar que o narrador é o autor "real", Denis Diderot, e nem negar totalmente a sua "implicação". Em nossa pesquisa, atemo-nos, somente, no

estudo do narrador – e autor – imanente ao romance focalizado e suas múltiplas faces.

Normalmente, o narrador tem a função de narrar os fatos, transmitir a história e manter uma linha lógica de elaboração ficcional que mantenha o seu leitor envolvido na narrativa. Não são apenas esses os papéis do narrador de **Jacques Le Fataliste**. A ousadia dele já está evidenciada no primeiro parágrafo, em que, indiferente a que se espera, não esclarece dados sobre o espaço, tempo ou personagens, paradigma de muitos romances. O início da narrativa é em meio a um diálogo entre Jacques e seu Amo, em uma estrada a qual não sabemos para onde os leva, nem nos leva. Há a sensação de que se iniciou a leitura sem se ter lido o seu princípio.

De que modo se encontraram? Por acaso, como todo mundo. Seus nomes? Que vos importa? Donde vinham? Do lugar mais próximo. Para onde iam? Sabemos lá para onde vamos? Que diziam? O amo, nada; Jacques dizia que seu capitão dizia que tudo o que nos acontece de bom e de mau cá embaixo estava escrito lá em cima. (DIDEROT, 1962 A, p. 29)

Inserindo desde o princípio aquele que é seu companheiro em toda narrativa, o leitor, a história inicia-se com os questionamentos desse ser "curioso". Habitado ao romance da época, interroga sobre as informações triviais no começo de outras histórias. São sete interrogações que recebem, como respostas, evasivas. É uma crítica às obras que iniciam apresentando seus personagens, o espaço em que estão, contextualizando o leitor para iniciar os fatos. Porém, uma das respostas apresentada são os personagens que se manterão presentes a todo momento: dois personagens da história, Jacques e seu Amo; dois personagens da narrativa: o narrador e o leitor.

Genette (s/d) define história como a sucessão de acontecimentos reais ou fictícios que constituem o significado ou o conteúdo narrativo, e narrativa (ou discurso), o produto do ato de narração. São dois níveis distintos e que têm o mesmo grau de importância no nosso estudo.

Assim, já ao início da caminhada vê-se a necessidade em se observar mais de perto o leitor (ouvinte) e o narrador (contador) dessa obra, que se desdobram e trocam de papéis, atentando-nos para não nos confundirmos no labirinto de interrupções e adiamentos presentes no discurso, pois eles surgem nos mais inusitados momentos.

2.2 Um leitor questionador

Um primeiro narrador inicia a história da viagem de Jacques e seu Amo para um leitor, definido como um ser questionador, já presente no primeiro parágrafo e retomado em várias passagens, tendo como uma de suas principais características a curiosidade. Goulemot (2000) destaca que esse diálogo entre narrador e interlocutor fictício gera uma situação confidencial.

Devido à atuante participação do leitor no romance, faz-se necessário nos atermos um pouco neste ponto para discorrer sobre o mesmo, a fim de evitarmos possíveis confusões. Ao se falar de leitor em **Jacques Le Fataliste** trata-se do leitor-ficcional, ou narratário intradiegético, como é definido por Genette (s/d), é um personagem que pertence ao mesmo nível diegético do narrador, ou seja, ambos são elementos discursivos, por isso não se deve confundi-lo com o leitor (mesmo o virtual). "Nós, leitores, não podemos nos identificar mais com esses narratários fictícios do que esses narradores intradiegéticos se nos podem dirigir, ou, sequer, supor a nossa existência." (GENETTE, s/n, p. 258)

Segundo Genette (s/d), o papel do narratário extradiegético, ao qual é visado pelo narrador extradiegético, pode ser confundido com o leitor virtual e com quem qualquer leitor pode se identificar. Esse leitor virtual, ou ideal, pontuado por Silva (1983), não é apenas um receptor do texto, seu papel é mais importante, pois colabora para a própria estruturação textual.

Todavia, o leitor ideal nunca pode ser configurado ou construído pelo emissor com autonomia absoluta em relação aos virtuais leitores contemporâneos, mesmo quando a sua construção se projeta um desígnio de ruptura radical com a maioria desses mesmos presumíveis leitores contemporâneos... (SILVA, 1983, p.110-1)

Para Prince (1973) o leitor virtual ou ideal, seria aquele que, aos olhos do escritor, compreenderia todas as suas intenções e as sutilezas de suas palavras; ou para um crítico, aquele capaz de decifrar uma infinidade de textos. Em outras palavras, seria o leitor imaginado e esperado pelo autor ao criar a sua obra. Essa abordagem pertence à estética da recepção e não nos deteremos nela devido a sua extensão, o que nos afastaria de nosso objetivo que é a análise narratológica da obra. Por isso, ao citarmos o leitor, será essa entidade ficcional – ou narratário intradiegético – a que faremos referência.

Em **Jacques Le Fataliste**, o leitor ficcional criado é o oposto do que se pode

imaginar para a obra, as características apontadas como sendo desse leitor, são as menosprezadas pelo narrador-autor. Na sua opinião, o defeito da obra é o leitor – a mesma expressa mais de um século depois no Brasil pelo irônico narrador de **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado de Assis, na afirmativa "O maior defeito deste livro és tu, leitor".

Leitor, falando-vos francamente, considero que o pior, de nós dois, não sou eu. Como ficaria satisfeito se me fosse tão fácil precaver-me contra vossas torpezas, como o é para vós precaver-vos contra o tédio ou o perigo de minha obra! Vis hipócrita, deixai-me em paz. (DIDEROT, 1962 A, p. 206)

Assim, o leitor não é o ideal para a sua obra, não para o narrador-autor, ele é a desconstrução do leitor do século XVIII. Pode-se dizer que seria o "anti-leitor" ideal, seguindo a idéia de anti-romance, pois constrói-se um leitor às avessas do paradigma que não compreende e nem aceita a narrativa como se essa se apresenta, pois a questiona a todo tempo.

Utilizando os complexos mecanismos da ironia ou adotando os recursos sómico-formais da sátira, um autor pode escolher como destinatário, como interlocutor oculto ou manifesto do seu texto, um tipo de leitor pretendido acentuadamente dissemelhante em relação ao seu tipo de leitor ideal, embora se possa dizer que, em certos casos, o autor tentará aproximar tal destinatário do seu leitor modelo (problemática esta atinente aos efeitos perlocutivos do texto literário). Assim, por exemplo, o leitor hipocritamente moralista de *Jacques Le Fataliste* de Diderot, que censura ao narrador a obscenidade da sua história, não constitui, nem literária, nem ética, nem ideologicamente, o leitor modelo do autor textual. (SILVA, 2001, p. 89)

Ele também é o paradoxo do que se espera do leitor real, dentro do conceito de Fernandes (1996), que conceitua que ao leitor cabe um papel de passividade, "de humildade e de 'silêncio'" para se escutar o que o narrador tem para contar. O leitor de **Jacques Le Fataliste** inicia o romance com questionamento e, apesar das inúmeras reclamações feitas pelo narrador devido às interferências do leitor, este não cessa as interrogações.

A relação inicial do leitor é sempre de humildade e de "silêncio". O leitor real ouvirá a versão do narrador sobre uma história que ele, leitor, nem sabe qual será. Mas há um acordo tácito entre narrador e leitor de que o primeiro entreterá o segundo, informará sobre as pessoas, fatos e coisas que o leitor desconhece ou, se conhece, não na versão do narrador. (FERNANDES, 1996, p. 9)

Corroboram Reis e Lopes (1988) ao exporem que no plano operatório é possível se partimos do leitor fictício, explícito no texto, para se chegar ao leitor real. Tal artifício pode ser usado para "ocultar o estatuto ficcional da narrativa, é natural e legítimo que se pense que esse *narratário* a quem se chama *leitor* registre consideráveis semelhanças com o *leitor real*." (REIS e LOPES, 1988, p. 53)

Prince (1973) enfatiza a diversidade de situações em que aparece o narratário e a relaciona com as diferentes funções do mesmo, pois ele é o elo entre narrador e leitor real, e ajuda a enquadrar a narração, a caracterizar o narrador, a destacar temas, a avançar a intriga, torna-se, pois, porta-voz da obra. REIS e LOPES (1988, p.66) concluem que "pode entender-se que é o *narratário* quem determina a *estratégia narrativa* adotada pelo narrador, uma vez que a execução dessa estratégia visa em primeira instância um destinatário e agir sobre ele."

Em **Jacques Le Fataliste**, o narratário intradieético participa da escritura, é com ele que o narrador trava diálogo durante toda narrativa; nós, enquanto leitores reais, não participamos dessa atividade, a nossa função é outra distinta do leitor ficcional, não pertencemos ao nível do discurso.

O leitor deste romance, ao longo do texto, é construído pelo narrador, dotado de caracteres específicos, um indagador, com algumas marcas psicológicas reveladas por posturas que lhe são atribuídas. "Se o deixardes sozinho à procura da bolsa e do relógio, e resolverdes ir com o amo, sereis um homem polido, mas entediado; não conheceis direito semelhante espécime." (DIDEROT, 1962 A, p. 48)

Nota-se que o leitor é definido como um homem educado se preferir manter-se com o amo de Jacques, pois este é superior socialmente na relação serviçal e amo. Porém, o narrador adverte o leitor que será uma tarefa entediante, pois o amo não executa atividades que possam despertar interesse, seria uma atitude ingênua do leitor, ele não "conhece direito semelhante espécime".

Algumas páginas depois, o narrador acrescenta à sua descrição do leitor o fato de ele ser importuno devido às constantes perguntas que faz. A repetição da estrutura oracional gera um processo de ênfase do discurso e das idéias destacadas.

– Bom, quem não tem um amo no mundo? O amo de Jacques tinha uma centena deles, como vós. Mas, entre tantos amos do amo de Jacques, conclui-se que nenhum era bom; pois volta e meia trocava de amos. – Era homem. Homem apaixonado como vós, leitor; homem curioso como vós, leitor; homem importuno como vós, leitor; homem perguntador como vós, leitor. – E por que perguntava? – Bela pergunta! Perguntava para saber e depois contar, como vós, leitor... (DIDEROT, 1962 A, p. 67)

Leitor e Amo acabam desempenhando o mesmo papel, têm a mesma função, são impacientes por saberem sobre a história dos amores de Jacques; são conduzidos por Jacques, o narrador, e pelo narrador da narrativa, e têm que ceder aos "caprichos" de ambos para que tenham a sua curiosidade satisfeita. É o querer saber que mantém o leitor preso à narrativa – mesmo quando aparenta pouco interesse ao que se narra.

E pronunciai-vos depois disto sobre o procedimento dos homens! Mas e a história de Gousse com a sua mulher que é excelente... Compreendo-vos; estais farto, e acharíeis melhor irmos à procura de nossos dois viajantes. Leitor, tratais-me como a um autômato, não é polido; contai os amores de Jacques, não conteis os amores de Jacques;... quero ouvir a história de Gousse, estou farto... É preciso sem dúvida atender algumas vezes a vossos caprichos; mas é preciso outras vezes que também atendais aos meus, sem contar que todo ouvinte que me permite começar uma narração se compromete a ouvir-lhe o fim. (DIDEROT, 1962 A, p. 82)

O narrador culpa o leitor de tratá-lo como um autômato e de, em vários momentos, interessar-se por outras histórias, interrompendo a história dos amores de Jacques, cobra a postura de leitor real apontada por Fernandes (1996), que o leitor se mantenha em silêncio, passivo e humildemente para escutá-lo. Na realidade, essa postura de fragmentador é a do narrador – entidade ficcional caprichosa que conduz o leitor ao seu bel-prazer, enfatizando o vínculo de dependência entre este e aquele.

DIDIER (1998, p. 87) salienta a relação narrador/leitor, confrontando-a a de Jacques/seu Amo, apontando o quanto ela pode ser importante na estrutura da obra, podendo, até mesmo, ser considerada como uma das forças organizadoras da mesma.

*Le lecteur s'érige en censeur, en critiquer, s'arrogue une supériorité sur le narrateur, mais finalement il dépend de lui, comme le maître dépend de Jacques. Cette symétrie entre les deux niveaux du récit narrateur/lecteur, d'une part, Jacques/son maître, d'autre part, pourrait bien constituer une des forces organisatrices de l'œuvre.*³²

Poder-se-ia imaginar que é o leitor quem determina a ação, a continuidade ou não de uma história, pelas afirmativas que o narrador faz, porém a todo tempo, ele é apenas mais um personagem, uma marionete manipulada pelo narrador. "Ah! leitor, a paciência com que me escutais prova o pouco interesse que tendes por meus dois personagens, e sinto-me tentado a deixá-los onde estão..." (DIDEROT, 1962 A, p. 81).

³² O leitor se erige em censor, para criticar, arroga-se uma superioridade sobre o narrador, mas finalmente ele depende deste, como o amo depende de Jacques. Essa simetria entre os dois níveis da narrativa, de uma parte, narrador/leitor, Jacques/seu amo, da outra, poderia bem ser considerada uma das forças organizadoras da obra.

O narrador faz uso de chantagem para chamar a atenção do leitor, é um diálogo em que manipula o interesse deste para que se mantenha preso à narrativa, caso contrário, não saberá mais sobre o que se passa com os dois personagens.

Em outro momento, há a insinuação da inserção do narratário na história de Jacques e seu Amo, o narrador "se confunde" e acredita que o leitor está presente na narrativa, que também pode vivenciar algumas passagens. Ocorre uma "invasão" de um nível narrativo ao outro:

Jacques e seu amo alcançaram o albergue onde passariam a noite. Era tarde; a porta da cidade se fechara; foram obrigados a ficar no subúrbio. Aí, ouço a algazarra... – Ouvis! Não estáveis lá, não se trata de vós. – É verdade. Pois bem! Jacques... seu amo... Ouve-se a algazarra medonha. Vejo dois homens... – Não vedes nada; não se trata de vós, não estáveis lá. – É verdade. (DIDEROT, 1962 A, p. 98)

Novamente ocorre a repetição, sabe-se que o leitor não presencia a cena e mesmo assim repetem-se as orações, trocando a ordem entre a primeira e a segunda: "Não estáveis lá, não se trata de vós. – É verdade."; "Não vedes nada; não se trata de vós, não estáveis lá. – É verdade." É criado um jogo de indução que tenta desmascarar o leitor, modificando a ação entre o ouvir e ver, na busca por encontrar uma contradição em suas respostas, as quais são dadas pelo próprio narrador. Mas pode-se questionar como o narrador pode afirmar "ouço", "vejo dois homens". Ele esteve em um mesmo albergue que os personagens? O narrador teria invadido a narrativa?

Um homem polido, inoportuno, perguntador, apaixonado, curioso, impaciente, leviano são algumas das características desse personagem; ser que incomoda e interrompe o narrador, contudo, mantém a sua importância na costura do discurso, por isso não é esquecido em momento algum.

Em observância à função do leitor em **Jacques Le Fataliste**, GLEIZES (1998, p. 66), comenta sobre essa atitude do narrador de ser espectador do leitor que ele mesmo criou, criador observando a criatura e que faz uso da criatura para expor suas idéias:

*La position de spectateur du lecteur lui offre la possibilité de se forger librement une opinion. Il a sous les yeux les termes du débat et peut trancher pour lui-même. Diderot se fixe surtout pour objectif de forcer le lecteur à douter de ses convictions.*³³ (Grifos do autor)

³³ **A posição de espectador do leitor** lhe oferece a possibilidade de forjar livremente uma opinião. Ele tem sob seus olhos os temas de debate e pode decidir por si mesmo. Diderot se fixa, sobretudo, no objetivo de forçar o leitor a duvidar de suas convicções.

Uma consideração a ser feita sobre a proposição de Gleizes é a distinção entre o narrador e o autor. A sua afirmativa retoma mais a atitude do narrador do romance que gera dúvidas constantes em seu leitor, que o questiona de suas convicções. Essa postura pode ser também a de Diderot, a ser observada em suas outras obras, essa é uma possibilidade, todavia torna-se temerário certificar-la. Dessa forma, preferimos apenas pensar nessa atitude como referente ao narrador, respeitando o limite demarcado pelo romance.

Se assim considerarmos, a afirmativa sobre a transferência das idéias e conceitos do narrador, simulando as interpretações do leitor, é coerente e pode ser observada facilmente, como no fragmento a seguir:

Leitor, estou tomado de um escrúpulo, o de haver atribuído a Jacques ou a seu amo algumas reflexões que de direito vos pertencem; se assim for, podereis reivindicá-las, sem que eles se formalizem. Creio que a palavra *Bigre* não é de vosso agrado. Gostaria de saber por quê. É o verdadeiro nome de família de meu fabricante de carros; certidões de batismo e de óbito, e contratos de casamento registram o nome de Bigre. (DIDEROT, 1962 A, p. 196)

O papel do leitor, como um personagem da narrativa é bem marcado, é um ser ativo em todo decurso da obra. O narrador se propõe a explicar a origem do nome Bigre (que é uma interjeição em francês, usada para exprimir uma surpresa, admiração ou incerteza) por imaginar que ele poderia gerar estranheza ao leitor. O narrador cria uma situação, chama a atenção do leitor para ela e põe-se a explicá-la, apenas para atingir um objetivo pessoal, falar sobre a insignificância dos nomes, que eles não são decisivos para determinar a importância de alguém na sociedade. Assim, justificando-se com o leitor, expõe a sua teoria.

O estudo de SILVA (1978, p. 93) também focaliza o leitor em **Jacques Le Fataliste**. No entanto, faz-se necessário a mesma cautela utilizada para Gleizes. Em uma obra em que narrador, editor, autor se confundem, algumas afirmativas podem ganhar significações ambíguas, principalmente ao se fazer alusões ao leitor que parecem ser direcionada ao leitor real.

Quem é afinal, para Diderot, o "lecteur" com quem constantemente o narrador dialoga, interpela, provoca, irrita, convida à intervenção, a quem censura a credulidade, o conformismo e a hipocrisia? Consciente da sua função de transformador da sociedade, dirige-se ao leitor de todas as épocas, que pretende transformar no leitor lúcido, exigente, consciente, desejoso do "vrai", numa palavra – o leitor "ideal".

Sendo um romance em que os níveis narrativos de mesclam, é vital respeitar a delimitação dos mesmos. Dessa maneira, enfatizamos: o leitor que participa da narrativa,

criado pelo narrador, não somos nós e nem o narrador é Diderot. E o leitor "ideal" não se refere ao mesmo que Prince nomeou, a palavra ganha outro valor semântico na fala de Silva, seria o leitor que poderia ser formado, o leitor consciente, "lúcido, exigente" que anseia pela verdade.

É fato afirmar sobre o desejo, e a necessidade, de se criar o leitor, ou melhor dizendo, seguindo a afirmativa de Facioli (2002) – ao analisar **Memórias póstumas de Brás Cubas** – é necessário formar um novo leitor, pois a leitura dessas obras exige uma "decifração diferente e original."

Esse embaraço é criado pelo próprio romance, principalmente por ser comum ao século XVIII a utilização da realidade social, de características do autor na criação das obras como forma de transportar o real para o ficcional. Todavia, defender que o narrador de **Jacques Le Fataliste** é Denis Diderot não é algo fácil e pertinente. O leitor descrito por Silva pode ser o desejoso de Diderot realmente, que também é diferente do que é descrito pelo narrador da obra – ente de papel, com sua época definida e que não passa por transformações. DAL FARRA (1978, p. 19) trata sobre esse equívoco ainda comum em alguns estudos:

Todo o mal-entendido nascia da convicção de que, no romance, a voz que detém a narração seria a do autor – a do poeta objetivo que subscreve os originais. Mas a voz, a emissão através da qual o universo emerge, se desprende de uma garganta de papel, recorte de uma das possíveis manifestações do autor.

A dificuldade em se demarcar bem os papéis: narrador e autor, leitor ficcional e leitor também é apontada por BARTHES (1972, p. 47):

Mesmo que haja, no interior da narrativa, uma grande função de troca (repartida entre um doador e um beneficiário), da mesma maneira, homologicamente, a narrativa, como objeto, é alvo de uma comunicação: há um doador da narrativa, há um destinatário da narrativa. Sabe-se, na comunicação lingüística, *eu* e *tu* são absolutamente pressupostos um pelo outro; da mesma maneira, não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte (ou leitor). Isto é talvez banal, e entretanto ainda mal explorado. Certamente o papel do emissor foi abundantemente parafraseado (estuda-se o "autor" de um romance sem se perguntar além disso se ele é bem o "narrador"), mas quando se passa para o leitor, a teoria literária é muito mais pudica.

O papel autor e narrador mostrava-se polêmica na época em que Barthes expressou seus conceitos sobre o assunto, e ainda se matém, porém parece ser mais abordada e bem resolvida que a situação do leitor que, apesar de existir nos romances desde sempre, ainda,

conforme as palavras do autor, não tem a merecida atenção e reflexão sobre o seu papel.

Direcionando a questão para **Jacques Le Fataliste**, DIDIER (1998), analisa como narrador e leitor se apresentam no romance, sendo que cada um existe para cumprir a sua função de maneira explícita:

Ils se réduisent essentiellement à leur fonction. Le "narrateur" impose sa présence par un "je", qui le dispense d'avoir un nom, tandis que le "lecteur", lui, est désigné comme tel à plusieurs reprises. Leur physionomie à tous deux est particulièrement délicate, donc intéressante à percevoir. (p.79)³⁴

Da mesma forma, Kempf (1964), ao focalizar a obra de Diderot, avalia o leitor presente nos romances do século XVIII, em destaque na obra de Prévost, e observa a maneira diferenciada que este é tratado na obra do filósofo, adquirindo, assim, outra função:

Tandis que Prévost rassure ses lecteurs réels par la présence d'un lecteur-auditeur installé en marge du récit, comme une sorte de délégué à la vraisemblance, Diderot personnifie cette technique. (...) Le lecteur qu'il introduit dans le conte, est plus qu'un auditeur: un interlocuteur rassurant par sa présence et sa parole. Mais par là même, tout conte de Diderot existe indépendamment du lecteur réel. (KEMPF, 1964, p. 35)³⁵ (Grifos do autor)

Portanto, não se pode dizer que haja uma preocupação com o leitor real, principalmente por não se saber quem serão essas pessoas. Além disso, os romances de Diderot apenas se tornaram conhecidos para o público em geral após a sua morte, exceto **Les Bijoux indiscrets**, assim, o autor não podia prever quem os leria. Por isso, enfatiza-se mais uma vez que o leitor neste estudo é a apenas esse personagem que o narrador manipula, que é conhecido e de quem se tem ciência dos pensamentos, dúvidas e sentimentos, mantendo-nos no nível do discurso sem extrapolá-lo.

Campion (1986) afirma que o narratário em **Jacques Le Fataliste** se divide em duas pessoas, Jacques e seu Amo, e exprime exatamente os dois elementos de tensão da narrativa o desejo de saber e a necessidade de não saber, por isso eles participam das outras narrativas nas quais apenas deveriam ser ouvintes, como na da Senhora de La Pommeraye, e isso se dá pelo diálogo que cria uma co-narração.

³⁴ Eles se reduzem essencialmente a sua função. O "narrador" impõe a sua presença por um "eu", que dispensa ter um nome, ao mesmo tempo que o "leitor", é designado como tal muitas vezes. Sua fisionomia aos dois é particularmente delicada, logo, interessante de ser percebida.

³⁵ Enquanto Prévost tranqüiliza seus leitores reais pela presença de um leitor-auditor instalado à margem da narrativa, como uma espécie de delegado da verossimilhança, Diderot personifica essa técnica. (...) O leitor que ele introduz na história contada, é mais do que um auditor: é um interlocutor que proporciona segurança por sua presença e por sua palavra. Mas é justamente por isso, que toda história contada de Diderot existe independentemente do leitor real.

Pode-se dizer que três histórias principais seguem juntas no decorrer do romance - outras secundárias são atadas a elas - a de Jacques e seu Amo, a da viagem de Jacques e seu Amo e a que é construída com os comentários do narrador com o leitor.

2.3 O baile de máscaras

Jacques Le Fataliste, em sua estrutura inovadora, corrompe as regras simples do romance do século XVIII, é um anti-romance, que apresenta um anti-leitor e seria possível em se pensar em um anti-narrador também? Na realidade, talvez na dúvida entre qual narrador mais indicado, optou-se por desmembrá-lo em vários. Apresenta um narrador intruso que cede a sua palavra a outros intrusos narradores.

Entre o *autor* e o *leitor* (sempre virtual) situam-se o *narrador* e o seu *destinatário* (ou leitor ideal). Estes dois, absolutamente dóceis e silenciosos, nunca se exibem, cumprindo cada qual a sua missão: *contar, inteirar-se*. Se o silêncio se quebra e eles aparecem, deixam de ser o que são e adquirem outra identidade. São as célebres e burlescas intrusões do autor. (TACCA, 1983, p. 64) (Grifos do autor)

Na maior parte do romance, narrador e leitor se ocultam, como já ocorre na primeira página, e uma estrutura de diálogo, que retoma a do teatro, é inserida ao texto. Jacques é o narrador (contador), e o Amo é o seu ouvinte, cria-se a impressão de que a história segue por si só.

O Amo – É um grande conceito esse.

Jacques – Meu capitão acrescentava que cada bala que partia de um fuzil levava endereço certo.

O Amo – E tinha razão... (DIDEROT, 1962 A, p. 29)

No entanto, o narrador não se contém e, após uma página em que o romance parece seguir um modelo próximo ao esperado - uma história que flui e que mantém o mundo ficcional - surge o narrador para quebrar essa ilusão e salientar que é ele quem determina o curso do texto e alertar que o leitor terá que suportar a sua atitude.

Como vedes, leitor, vou indo bem, e só de mim dependeria fazer-vos esperar um ano, dois anos, três anos, pela, narrativa dos amores de Jacques, separando-o do amo e submetendo cada um a todos os azares que me entendesse. O que me impediria de casar o amo e torná-lo corno? De fazer com que Jacques embarcasse para as ilhas? De levar para lá o amo? Como é fácil inventar histórias! Mas eles terão de suportar apenas uma noite má, e vós, esta dilatação. (DIDEROT, 1962 A, p. 30)

Segundo Reis e Lopes (1988), as funções do narrador não se esgotam no ato da enunciação o qual é normalmente a ele atribuído, ele é protagonista da narração e detém uma voz que, no nível do enunciado, deixa as suas marcas mais ou menos discretas de sua subjetividade que pode articular desde uma ideologia à simples apreciação particular das ações narradas.

De acordo com Genette (s/d) as funções do narrador podem ser cinco: a *narrativa*, que consiste no ato de narrar os eventos; a *regência*, que organiza, articula o texto; a *comunicativa*, em que o narrador apresenta a preocupação em manter um contato com o narratário; a *testemunhal* ou de atestação, que é a relação do narrador com a história que conta; e a *ideológica*, que são as intervenções diretas ou indiretas do narrador a respeito da história. Essas funções podem aparecer simultaneamente ou isoladas, apenas a primeira é indispensável.

Em **Jacques Le Fataliste**, o narrador compartilha com seus personagens a função narrativa. Jacques narra as histórias de seus amores, de seu irmão Jean, de seu capitão, de sua infância, do amigo de seu capitão, da viúva do cabriolé, da perda de sua virgindade, a fábula da Faquinha e da Bainha; o Senhor Gousse, a história do homem de rabeção. A Hospedeira conta a história da vingança da Senhora de La Pommeraye contra o Marquês des Arcis; o Marquês des Arcis, a de seu secretário Richard e o Amo conta a história de seus amores e do emplasto de Desglands.

Além disso, o narrador nos apresenta a história de Jacques e seu amo, da viagem dos dois personagens, a do poeta Pondichéry, a do Senhor Gousse e a de um limonadeiro. Há sempre um motivo para se iniciar uma nova história: "Enquanto Jacques e seu amo descansam, cumprirei minha promessa, reproduzindo a narrativa do homem encarcerado, que arranhava o rabeção, ou antes a de seu companheiro, o Senhor Gousse." (DIDEROT, 1962 A, p. 102)

Outra função bem evidenciada é a comunicativa, em que a ligação narrador e narratário são focalizadas:

E acreditais, leitor, que a apologia da Senhora de La Pommeraye seja mais difícil de ser feita? Talvez vos fosse mais agradável ouvir a esse respeito Jacques e seu amo; têm ambos, no entanto, tantas outras coisas mais interessantes a tratar, que iriam provavelmente descurar da matéria. Permiti, em conseqüência, que dela me ocupe um momento. (DIDEROT, 1962 A, p. 156)

E fazendo uso de seus diferentes narradores, o narrador exerce variadas funções no discurso e expressa seus conceitos sobre filosofia, política, ciência, arte, religião. Dá-se um processo de distribuição do poder de manipulação pela voz.

KAYSER (1977, p. 76) destaca que a existência de mais de um narrador, e desdobramentos do mesmo, gera dificuldade em se fazer uma definição de quem ocuparia essa função na obra romanesca:

*La question du narrateur romanesque ne nous a pas apporté de réponse certaine mais seulement une certaine incertude. Le narrateur tel qu'il apparaît s'est révélé être un masque. Mais qui porte ce masque? Ce ne peut être, à coup sûr, que ce Protée dont le pouvoir de métamorphose s'est manifesté dans l'histoire du roman. La frontière entre récit à la première personne et récit à la troisième personne disparaît.*³⁶

A metamorfose é constante, assim, no intuito de buscar a identidade do portador da máscara, ou as diferentes máscaras que são apresentadas ao leitor real, o narrador da história de Jacques e seu Amo denominamos *narrador principal*, apenas como meio didático; e os demais, *narradores secundários* e esboçamos uma distribuição de papéis.

2.3.1 O narrador intruso e os intrusos narradores

Kundera (1987) aponta que o romance **Jacques Le Fataliste** apresenta cinco narradores os quais se turnam entre si na disputa pelo domínio da voz. A história inicia-se com o questionamento do leitor, fato já tratado anteriormente, concomitantemente, o narrador principal inicia duas histórias: a história de Jacques e seu Amo e a da viagem dos dois personagens, sendo aquele convidado por seu Amo a narrar a história de seus amores. Assim, já na primeira página do romance começa a transferência da palavra para outro narrador.

*Chez Diderot, cinq narrateurs, s'interrompant l'un l'autre, racontent les histoires du roman: l'auteur lui-même (en dialoguant avec son lecteur); le maître (en dialoguant avec Jacques); Jacques (en dialoguant avec son maître); l'aubergiste (en dialoguant avec son auditoire); et le marquis des Arcis. Le procédé dominant de toutes les histoires particulières est le dialogue (sa virtuosité est sans pareil). Mais les narrateurs racontent ces dialogues en dialoguant (les dialogues sont emboîtés dans un dialogue), de sorte que l'ensemble du roman n'est qu'une immense conversation à haute voix*³⁷.(KUNDERA, 1987, p.14-5)

³⁶ A questão do narrador romanesco não nos tem oferecido uma resposta certa, mas apenas uma certa incerteza. O narrador tal como ele aparece se revelou ser uma máscara. Mas quem porta essa máscara? Só pode ser, inevitavelmente, Proteu cujo poder de metamorfose se manifestou na história do romance. A fronteira entre narrativa na primeira pessoa e narrativa na terceira pessoa desaparece.

³⁷ Em Diderot, cinco narradores, interrompem-se um ao a outro, contam as histórias do romance: o próprio autor (dialogando com o leitor); o amo (dialogando com Jacques); Jacques (dialogando com seu amo); a hospedeira (dialogando com seu auditório); e o marquês des Arcis. O processo dominante de todas as histórias particulares é o diálogo (sua virtuosidade é sem igual). Mas os narradores contam esses diálogos dialogando (os diálogos são encaixados em outros diálogos), de maneira que o conjunto do romance é apenas uma imensa conversa em voz alta.

É importante notar que Kundera aponta cinco narradores, todavia em nosso estudo observamos que, na realidade, há sete, pois consideramos, além dos apontados por Kundera, o Senhor Gousse – o narrador da história do homem do rabeção – e o outro que denominamos como narrador geral. A participação dos dois é pequena, mas não pode ser esquecida em um estudo em que se focaliza especialmente o narrador, principalmente porque, pelo surgimento do narrador geral, mudam-se todos os níveis diegéticos e, assim, a estrutura da obra.

A história de Jacques e de seu Amo, que podemos chamar de principal, apresenta encaixes com diferentes funções. Há narradores secundários que trazem a sua história, como Jacques e Amo, bem como aqueles que apenas se propõem a narrar os fatos ocorridos com os outros, como o Marquês des Arcis e a Hospedeira.

O Amo – E se interrompêssemos por um momento a história da Senhora de La Pommeraye...

A Hospedeira – Não é possível. Conto de bom grado as aventuras dos outros, não as minhas. Saibam apenas que fui educada em Saint-Cyr, onde li pouco os Evangelhos e muitos romances. Da abadia real à hospedaria que possuo a distância é grande. (DIDEROT, 1962 A, p. 132)

2.3.1.1 Jacques

Os dois viajantes se encontram na estrada que vem do lugar mais próximo e os leva para destino desconhecido. Jacques, falante por natureza, defende a teoria de seu capitão de que tudo que acontece aqui embaixo está escrito "no grande rolo lá em cima", para comprovar a sua tese conta como se alistou para a batalha de Fontenoy e como isso era necessário para tudo que se sucedeu em sua vida.

O Amo – E és o alvo da bala.

Jacques – Acertou; um tiro no joelho; e Deus sabe que aventuras más e boas decorreram desse tiro. Acham-se encadeadas sem tirar nem pôr como os elos de uma barbeta. Por exemplo, sem o tiro, creio eu, jamais me apaixonaria em minha vida, nem ficaria coxo. (DIDEROT, 1962 A, p. 29)

É dessa forma que Jacques inicia a narrativa sobre o seu passado em que está inserida a de como Jacques conheceu e se apaixonou por Denise. O criado assume o papel de narrador e transforma o Amo, o narrador principal e o leitor ficcional em seus ouvintes-leitores. Mas ele não é um narrador objetivo, apesar do Amo estar interessando apenas na história de amor – tema principal do romances do século XVIII, criticado pelo narrador de

Jacques Le Fataliste – seu serviçal faz questão de narrar todas as "aventura más e boas" que ocorreram antes, pois como foi afirmado, elas estão "encadeadas sem tirar nem pôr como elos de uma barbeta."

Além da falta de objetividade do narrador, são várias as interrupções sofridas pela narrativa o que faz com que a história tenha uma progressão lenta: aparecem novos personagens, chegam ao local onde iriam dormir ou se inicia uma outra história, podendo mudar o narrador ou não. De qualquer maneira, a viagem dos dois personagens prossegue.

O início de uma nova história pode ser justificado como forma de manter o leitor atento ou para cumprir uma promessa feita anteriormente ou apenas para criar um adiamento do desenlace.

O Amo – Mas que foi teu irmão fazer em Lisboa?

Jacques – Parece-me que seu empenho é desviar-me da história. Com suas perguntas, daremos a volta ao mundo antes de chegarmos ao fim de meus amores.

O Amo – Que importa, contanto que fales e que eu escute? Não são os dois pontos importantes? Censuras-me, quando devias agradecer-me. (DIDEROT, 1962 A, p. 61)

A resposta do amo pode ser generalizada à escritura do romance. O que importa qual fato seja contado? O importante é ter algo a ser escrito e alguém para lê-lo e, nesse contexto, se Jacques terminará a narrativa sobre os seus amores já não é determinante. É vital apenas que a página não fique em branco, TODOROV (1979, p.128) atenta-nos para esse fato: "A página branca é envenenada. O livro que não conta nenhuma narrativa mata. A ausência de narrativa significa a morte".

Assim, Jacques conta a história de seu irmão Jean, que era um religioso, que morreu no terremoto de Lisboa. Em um sistema de encaixes, narra a história de seu capitão o qual é responsável pela filosofia fatalista que Jacques segue.

Em uma das pausas sobre a história da vingança da Senhora de La Pommeraye que a Hospedeira faz, Jacques conta a fábula da Bainha e da Faquinha que era comum em sua aldeia, que tem como moral que é loucura uma prometer fidelidade a outra. A Bainha foi feita para receber outras faquinhas e a Faquinha foi feita para entrar em várias bainhas; o que vem complementar a história que a Hospedeira estava narrando.

Depois, para justificar a sua necessidade de sempre estar falando, narra a história de sua infância quando morava com seus avós e usava uma mordança para que fosse uma pessoa silenciosa. Pelo o que é descrito por Jacques, na casa de seus avós, as pessoas não tinham o

hábito do diálogo. Assim começa a história do amigo de seu capitão.

Jacques – Minha avó me tirava a mordaca quando não havia mais ninguém; e quando meu avô se apercebia disso, não deixava de se aborrecer; dizia-lhe: Continue, e esse menino será mais desenfreado palrador jamais visto. Sua predicação cumpriu-se.

O Amo – Vamos, Jacques, meu pequeno Jacques, a história do companheiro de teu capitão.

Jacques – Não me recuso a contá-la; mas não irá acreditar.
(DIDEROT, 1962 A, p. 122)

Páginas depois, é narrada a história da viúva do cabriolé que Jacques diz ter sido contada a ele por Richard, o secretário do Marquês des Arcis. E para finalizar, de como perdera a virgindade e outras aventuras sexuais com duas camponesas que imaginavam-no virgem e queriam "ajudá-lo" a se livrar dessa "mácula". Tudo isso sem que tenha finalizado a história de seus amores, fato que o desagrada ao perceber que a história dos amores do Amo, quando este se põe a contá-la, segue sem cessar.

Jacques – Senhor, duas coisas: uma é que nunca pude prosseguir em minha história sem que um diabo ou outro me interrompesse, ao passo que a sua corre sem parar. Assim é a vida; um segue através dos espinheiros sem se ferir; outro, por mais que olhe onde vai meter o pé, encontra espinhos no mais belo caminho, e chega a casa esfolado vivo. (DIDEROT, 1962 A, p. 224-5)

Jacques, nos diferentes episódios, ocupa o papel de narrador autodiegético, narrando fatos em que está inserido e é o protagonista; de homodiegético, participa da história, mas ocupa papel secundário; e heterodiegético, apenas narra os fatos, mas não participa dos acontecimentos, segundo os conceitos de Genette (s/d).

A necessidade em se fragmentar a história dos amores do serviçal é justificada devido ao fato de que o fim desta coincide com o do romance em que está inserida. Quando Jacques é preso e não há mais como sabermos a história de seus amores, o narrador abandona a narrativa, e o fim do romance está próximo.

2.3.1.2 A Hospedeira

A Hospedeira, apenas narra a história da Senhora de La Pommeraye, mas a sua é um segredo que ela prefere manter. Apenas informa que foi educada em Saint-Cyr, (casa de educação para moças nobres e sem fortuna) onde leu mais romances que os Evangelhos e que

"Da abadia real à hospedaria que possuo a distância é grande." (DIDEROT, 1962 A, p. 132)

Para que o leitor, juntamente com Jacques e seu Amo, tenha acesso à história narrada pela Hospedeira, é necessário que Jacques interrompa a história de seus amores, deixe de ser narrador, ceda a sua palavra à Hospedeira, o que ele faz muito contrariado. A situação é criada para que a Hospedeira possa esclarecer quem é o Marquês des Arcis, um de seus hóspedes com quem ela teve um desentendimento.

Ela narra a história da vingança da Senhora de La Pommeraye, uma mulher digna e honrada, que se deixa enganar pelos galanteios de um cavalheiro charmoso que, depois de conquistá-la, demonstra desinteresse. Esse cavalheiro é o Marquês des Arcis que está hospedado no mesmo lugar que Jacques e seu amo.

A Hospedeira – Dois burgueses da aldeia próxima. Cochicham entre si sem parar. Acreditam que ninguém sabe o que dizem, e que se ignora a sua aventura. Estão aqui apenas há três horas, e sei palavra por palavra de seu caso. É divertido; se não estivessem com mais pressa de dormir que eu, contá-lo-ia por inteiro, como o criado deles contou a minha criada, que por acaso era sua conterrânea, e que por sua vez contou-o a meu marido, o qual o contou a mim. A sogra do mais jovem passou por aqui há menos de três meses; ia muito a contragosto para o convento de província, onde logo bateu as botas; lá morreu; eis por que nossos dois jovens vestem luto... E aí está como, sem notar, desenrolo sua história. (DIDEROT, 1962 A, p. 101)

No sistema de contar o que foi contado é difícil de se manter "palavra por palavra", exatamente como foi narrado, mantendo a fidelidade ao que foi ouvido, propósito intrincado, apresentado pela Hospedeira, porém são ecos das palavras do narrador principal, narrar "apenas a verdade."

Em seu plano de vingança, Senhora de La Pommeraye faz com que o Marquês se apaixone por uma jovem, de passado desprezível, ao ponto de ele resolver casar-se com esta moça. Após a consumação do casamento, Senhora de La Pommeraye o chama em sua casa e conta a verdade sobre a sua mulher. Depois do desespero e a fúria que o dominou, perdoou a esposa e encaminhou a sogra para um convento, iniciando uma vida feliz. O projeto de vingança tem resultado totalmente inverso.

A história da vingança Senhora de La Pommeraye apresenta uma independência tão grande em relação ao todo da obra que, em 1785, Schiller a traduziu e a publicou separadamente. Essa individualidade da história se deve mesmo a sua gênese. Na primeira versão de **Jacques Le Fataliste**, ela não aparecia, sendo inserida por Diderot apenas mais tarde.

Assim, toma-se conhecimento sobre outro personagem que receberá o bastão que

outorga o poder da voz, o Marquês des Arcis. Contudo, ele também não se dispõe a narrar sobre fatos de sua vida, ele apresenta a história de seu secretário, Richard.

2.3.1.3 Marquês des Arcis

O Marquês des Arcis narra a história de seu secretário, Richard, como uma forma de entretenimento, pois o Amo não tem nada mais útil ou agradável para fazer. A função de narrador para distrair o Amo, que muitas vezes é desempenhada por Jacques, passa a ser ocupada pelo Marquês des Arcis.

O Marquês des Arcis – Se nada há de mais útil ou de mais agradável com que deva ocupar-se, contar-lhe-ei a história de meu secretário; é um caso invulgar.

O Amo – Escutá-lo-ei com prazer. (DIDEROT, 1962, p. 170)

A introdução da história é uma suposição de qual seria o motivo para os jovens entrarem na vida religiosa. Esse é o "preâmbulo" do Marquês, como o narrador principal definiu.

Chega um momento em que quase todas as jovens e os jovens caem em melancolia; uma vaga inquietude a respeito de todas as coisas os atormenta, nada havendo que a acalme. Procuram a solidão; choram; o silêncio dos claustros os sensibiliza; a imagem da paz que parece reinar nas casas religiosas os seduz. Tomam como a voz de Deus a chamá-los, os primeiros impulsos de um temperamento que se desenvolve: e é precisamente quando a natureza os solicita, que abraçam um gênero de vida contrário aos desejos na natureza. O erro não dura; a expressão da natureza torna-se mais clara; ela é reconhecida, e o ser isolado entrega-se aos desgostos, à apatia, aos flatos, à loucura ou ao desespero... (DIDEROT, 1962 A, p. 173)

A religião seria uma fuga juvenil dos sentimentos normais da fase, porém "o erro não dura", pois o claustro é contrário à natureza humana, tese já defendida por Diderot em **La Religieuse** e talvez reflexo de sua vida pessoal: sua irmã, Angélique, morreu louca em um convento das irmãs ursulinas. Quando os desejos da natureza tornam-se mais evidentes, o jovem volta à sua melancolia, ao seu descontentamento.

Depois desse intróito, imagina-se que a história de Richard seja mais uma em que o claustro fez vítimas, mas não é bem isso, ele gostava de sua vida religiosa e queria segui-la, apesar da oposição de seus pais. Seu desejo não é concretizado devido a um artilho do padre Hudson, religioso inflexível quanto às regras de seu convento, mas que adora aventuras

amorosas clandestinas. O jovem Richard fora enviado ao convento do padre Hudson, com mais um companheiro, para desmascarar o velho religioso. Tornaram-se vítimas da sua própria armação e nada conseguiram contra o superior do convento.

Ao fim da narrativa, volta-se a viagem de Jacques e seu Amo. Assim, constroem-se encaixes na narrativa principal e, a cada momento, uma nova história é inserida. Esse procedimento coaduna com as palavras de TODOROV (1979) sobre encaixes:

A aparição de uma nova personagem ocasiona infalivelmente a interrupção da história precedente, para que uma nova história, a que explica o "eu estou aqui agora" da nova personagem, nos seja contada. Uma história segunda é englobada na primeira; esse processo se chama *encaixe*. (p. 123)

2.3.1.4 Amo

O Amo se mantém como ouvinte em boa parte da viagem, ora para ouvir Jacques ora a Hospedeira ora o Marquês des Arcis, entretanto ele interrompe esse silêncio para contar, em um primeiro momento a história de Desglands e sua paixão pelo jogo, depois sobre a história de seus amores, que é entrecortada por uma outra sobre Desglands, a de seu emplasto. Mesmo que a idéia do emplasto possa nos levar, novamente, a Machado de Assis em **Memórias póstumas**, os fatos são bem distintos em si e nesse ponto não há diálogo entre as duas obras.

O Amo – Habitaste-lhe o castelo e nunca ouviste falar em seu emplasto?

Jacques – Não.

O Amo – Esse caso, contá-lo-ei quando estivermos de partida; o outro é curto. O Sr. Desglands enriqueceu no jogo.[...]

(DIDEROT, 1962 A, p.162)

O Amo torna-se narrador porque Jacques está com dor de garganta e, por isso, impossibilitado de falar. O narrador principal diz que se a dor de garganta de Jacques continuar e o Amo insistir em ficar em silêncio, terá que inserir outra história, tem vontade de falar sobre o nascimento e o reinado da diva Bacbuc; para que possa entreter o leitor; ele alongaria a história até que Jacques pudesse retomar a de seus amores.

Evidencia o paralelo entre leitor e o Amo, as histórias são para seu entretenimento e se Jacques está incapacitado de continuar essa função, o narrador tem que cumpri-la até que a dor de garganta vá embora.

Entre as opções, o Amo assume o papel de narrador e inicia a história de seus amores. Na realidade, narra como fora na juventude enganado pelo Cavaleiro de Saint-Ouin que dizia ser seu amigo. Cavaleiro era um aventureiro que tenta casar sua própria amante, Agathe, que estava grávida dele, com patrão de Jacques. O Amo é pego em flagrante no quarto da moça pelos pais dela e eles chamam a polícia. Ele consegue evitar o casamento, mas foi obrigado a assumir a paternidade do filho de seu "amigo" trapaceiro, bem como a parte financeira da educação da criança.

A história do emplasto de Desglands é encaixada na história dos amores do Amo a pedido de Jacques, como vingança depois de tantas interrupções feitas por aquele na dos amores do serviçal. Ela inicia com uma longa descrição de uma viúva – que incoerentemente tinha um marido vivo – que é volúvel, cada dia vive uma aventura com um amante – descrição essa que desagrada a Jacques.

Jacques – Senhor, será que a história de seu emplasto e a de seus amores são de tal forma entrelaçadas uma à outra que é impossível separá-las?

O Amo – É possível separá-las; o emplasto é um incidente, a história é a narração de tudo o que ocorreu enquanto eles se amavam.

Jacques – E ocorrem muitas coisa?

O Amo – Muitas.

Jacques – Neste caso, se der a cada uma a mesma extensão que ao retrato da heroína, não sairemos de onde estamos, daqui a Pentecoste, eram uma vez os seus amores e os meus. (DIDEROT, 1962 A, p. 236)

O serviçal se mostra incomodado com tanta digressão e interrupções, além da riqueza dos detalhes em que se prende o Amo, porém em suas narrativas ele também faz rodeios para chegar ao fato principal, não segue uma linearidade.

Desglands apaixonou-se pela viúva, mas tem um rival. Um dia os dois se encontram na casa da mulher amada, Desglands porta um emplasto na face direita. Os pretendentes começam um duelo entre si pelo amor da viúva. A cada combate Desglands reduzia o tamanho do tecido que lhe cobria o rosto. A viúva, desgostosa da situação, morre de tristeza e o rival morre por causa não revelada. Após a morte do outro, Desglands retira o que sobrara da mosca. "Eis a história de Desglands". (Diderot, 1962, p. 240)

2.3.1.5 Senhor Gousse

O Senhor Gousse, homem singular que tinha apenas uma camisa por ter apenas um corpo, é apresentado pelo narrador principal, por isso, a sua história cabe a este narrar. Senhor

Gousse está na prisão e chama o narrador principal para visitá-lo, nessa ocasião fala sobre os seus companheiros de cela e apresenta o homem do rabeção. Este homem era intendente de uma grande casa e se apaixonou pela mulher de um pasteleiro. Querendo livrar-se do pasteleiro, faz uma falsa denúncia contra este que gera uma ordem de prisão. O pasteleiro é avisado sobre a armadilha por um amigo que é da polícia e que terá que cumprir a ordem. Criam, então, uma cilada para o intendente, o pasteleiro some por uns dias e sua casa é vigiada constantemente pela polícia. Em uma madrugada, vê-se um homem entrando furtivamente na casa do pasteleiro, é o amante. A polícia entra na casa e encontra o intendente, que estava na cama com a pasteleira. Foi preso no mesmo momento, até tentou esclarecer o mal entendido, mas quem dorme com a pasteleira é o pasteleiro, então não pôde evitar a prisão.

2.3.1.6 O narrador principal-autor

O narrador principal é uma entidade que se apresenta como o autor da história de Jacques e seu Amo em que está inserida a da viagem dos dois, "Direis que brinco e que, não sabendo mais o que fazer de meus viajantes, lanço-me à alegoria, recurso ordinário dos espíritos viajantes." (DIDEROT, 1962 A, p. 47)

O narrador faz uso de artimanhas para alongar a história principal, inserindo outras narrativas em que ele é também o narrador. Algumas vezes, deixa o seu papel de narrador heterodiegético, que não participa da narrativa, e assume uma postura autodiegética. É o que ocorre na passagem sobre o poeta de Pondichéry.

E se por infelicidade se fosse parecido com certo poeta que enviei a Pondichéry? – Quem é esse poeta? – Esse poeta... Mas se me interrompe, leitor, e se mesmo me interrompo a toda hora, que será dos amores de Jacques? O melhor é não pensar no poeta... O hospedeiro e a hospedeira afastaram-se... – Não, não a história do poeta de Pondichéry, a história do poeta de Pondichéry. – Um dia, veio a mim um jovem poeta, como ocorre diariamente... Mas, leitor, que relação tem isso com a viagem de Jacques, o Fatalista, e de seu amo?... – A história do poeta de Pondichéry. – Depois dos elogios habituais ao meu espírito, ao meu gênio, ao meu gosto, à minha bondade, e outros assuntos, dos quais não creio numa só palavra, embora há mais de vinte anos me sejam repetidos, e talvez de boa-fé, o jovem poeta tira um papel do bolso: são versos, disse-me. (DIDEROT, 1962, p. 58)

A função do narrador principal seria narrar os fatos relacionados à história de Jacques e seu Amo, mas ele se afasta o tempo todo de sua tarefa. Nessa passagem, o "eu",

narrador, desvia a atenção do leitor para outra história na qual é o herói. Ele mostra a sua hesitação, simulada, em contar ou não a outra história, justificando que uma não tem relação com a outra e, por conseguinte, ele não daria oportunidade para que Jacques terminasse a história de seus amores. Ele quebra a ilusão ficcional, mostrando-se e evidenciando-se, construindo um discurso marcado por pontos de interrogação, reticências e travessões para transparecer esse diálogo entrecortado e titubeante com o leitor e o aproximando do real.

No final, acaba por contar a história desse poeta que não tinha talento com as letras e é aconselhado a fazer fortuna de outra maneira, assim, depois poderia continuar escrevendo seus poemas ruins, mas já teria garantido o seu sucesso financeiro de outra maneira.

Narra, ainda, a história do Sr. Gousse para comprovar de que não está inventando os personagens, pois a natureza é fonte de pessoas como as descritas por ele. "Primeiramente, a natureza é tão variada, sobretudo quanto a instintos e caracteres, que não há nada de bizarro na imaginação de um poeta, de que a experiência e a observação não vos apresente o modelo real." (DIDEROT, 1962 A, p. 79)

Sr. Gousse é descrito como alguém que não mede esforços para ajudar quem precisa, mas possui tanta moral como a que há "na cabeça de uma solha"; tão honesto para ajudar um amigo, quanto desonesto para lesá-lo. Ele conseguiu alguns livros raríssimos para o narrador, furtando-os da biblioteca de um professor da Sorbonne, para fazer a justiça distributiva, transferindo-os de um lugar em que não eram usados, para outro onde eram necessários.

Esse ser singular era casado e tinha um relacionamento com sua empregada. Ele decidiu se separar para ficar com a serviçal, mas não queria deixar nada para a esposa, por isso, deu títulos de dívida à criada, assim, quando ela executasse os títulos, todos seus bens seriam confiscados e depois os dois poderiam viver tranquilos. Porém a criada era mais astuta, e não executou seus pertences, mas sim, fez com que o prendesse. Dessa forma, Sr. Gousse foi preso devido a um estratagema maquinado por ele mesmo.

Mais a frente, o narrador, interrompe a história da aventura amorosa do Amo para contar a história de um limonadeiro que havia falecido e deixado dois órfãos. A justiça veio, fez o inventário e, depois de cobrarem as custas, sobrou apenas um soldo para cada filho. O fato serve para criticar os altos custos dos serviços jurídicos, e novamente quebra a ilusão ficcional.

No entanto, é importante salientar que a quebra da ilusão ficcional ocorre na história da viagem de Jacques e seu Amo; na relação narrador/leitor, há uma outra ilusão que é mantida e reforçada. BOURNEUF e OULLET (1972, p.78-9) chamam atenção para esse fato:

*En marge de la trame événementielle des histoires racontées et toujours interrompues, se tisse une autre trame – intellectuelle celle-là – où l'auteur et le lecteur créent une œuvre nouvelle différent de l'imprimée et beaucoup plus significative. C'est pourquoi parler d'illusion rompue par l'intrusion intempestive d'un narrateur se signifie rien.*³⁸

É esse "eu", narrador autodiegético, que se mescla com o autor Diderot, no entanto, é apenas mais uma das máscaras que nos mostra outra máscara em um jogo de busca sem resposta. Poderia ser Diderot, mas para considerarmos isso, teríamos que instituir o personagem Diderot no romance. É certo que as vivências, as experiências do autor contaminam a obra, isso é necessário, precisa-se utilizar a realidade para construir a ficcionalidade, somente nessa situação podemos encontrar em **Jacques Le Fataliste** um cunho autobiográfico. DAL FARRA (1978, p. 35) discorre sobre o estigma da autobiografia no gênero:

Por esta razão, o romance é sempre "autobiografia", pois o "autor" retira, da natureza e da sua própria experiência, os elementos vivos e significativos para proceder à "biografia" de um ser imaginário. Para moldar-lhe as feições e inflar-lhe vida, ele terá de conferir a este ser foros de vida real: terá de dotá-lo de uma dimensão psicológica e de uma duração temporal, dados relativos à existência humana.

Essas marcas autobiográficas talvez sejam responsáveis por afirmações que muitas vezes são encontradas em estudos sobre **Jacques Le Fataliste** "Diderot, que declara ter conhecido pessoalmente esse original, afirma ter escutado dele uma história tão original quanto a do próprio Gousse." (ROUANET, 2007, p.76). Observação feita por Rouanet antes de sintetizar a história de Gousse que é inserida pelo narrador principal. Dificuldade explícita em se separar o nível discursivo da vida real. A mesma presente em CURIAL (2001, p. 49) "Alors que dans un roman traditionnel (comme par exemple ceux de Balzac, de Flaubert ou de Zola), l'auteur prend grand soin de se dissimuler derrière ses personnages, Diderot multiplie les interventions à la première personne."³⁹

Complementando as considerações feitas a respeito do narrador de **Jacques**, BELAVAL (2003, p. 207) comenta o estratagema utilizado durante a escritura do texto: a

³⁸ À margem da trama dos acontecimentos e das histórias narradas, sempre interrompidas, tece-se uma outra trama – de caráter intelectual – em que o autor e o leitor criam uma obra nova diferente da que está impressa e muito mais significativa. É por isso que falar de ilusão rompida pela intrusão intempestiva de um narrador não significa nada.

³⁹ Enquanto que em um romance tradicional (como por exemplo os de Balzac, de Flaubert ou de Zola), o autor toma o cuidado de se dissimular atrás de seus personagens, Diderot multiplica as intervenções da primeira pessoa.

técnica, a estética, a arte, em que o real e o imaginário misturam-se:

*Jacques est un récit où l'esthétique du récit intervient constamment dans la conduite du récit. Le conteur se place lui-même parmi les protagonistes du conte. Bien plus! De la scène il nous interpelle, il sollicite notre avis, nous fait part de ses doutes et de ses hypothèses, puis retourne à ses personnages, nous oublie, se laisse oublier, pour tout à coup, réparaître et dialoguer avec nous – jeu subtil entre le réel de l'imaginaire et l'imaginaire du réel dont il faut saisir l'intention et la technique pour ne pas méjuger de l'art de Diderot.*⁴⁰

Por isso, é importante considerar que essas confusões provocadas pelo narrador é apenas uma técnica de escritura. Corroborar TERRASSE (1999, p. 158-9) ao elucidar como a explicitação do narrador influencia o plano formal e motiva uma reflexão sobre o gênero, principalmente no tocante ao real e o ficcional:

*Au plan formel, les romans de Diderot, en dépit de leur variété, offrent plusieurs caractéristiques constantes. On y décèle la présence d'une réflexion sur le genre, notamment sur les rapports entre la fiction et le réel. L'introduction d'un narrateur explicite dans le texte permet les mises au point théoriques et critiques, le désengagement de l'auteur vis-à-vis du propos transcrit, ou au contraire, l'ancrage de la narration dans le vécu.*⁴¹

O narrador tenta manter seu distanciamento na história de Jacques, garantindo a sua posição heterodiegética, narrador que conta uma história da qual não participa, visando a uma objetividade. Porém, em algumas passagens, ele deixa o seu *status* heterodiegético e assume uma postura homodiegética – na definição de Genette (s/d) – participando da narrativa como secundário ou testemunha.

Dispensar-vos dessas coisas, que encontrais nos romances, na comédia antiga e na sociedade. Quando ouvi o hospedeiro exclamar a respeito da mulher "Que diabo fazia ela à porta?" lembrei-me do Harpagon de Molière, quando disse do filho: *Que foi ele fazer nessa galera?* E percebi que não bastava ser verdadeiro, era ainda preciso ter espírito; e que era esta a razão pela qual para sempre se diria: *Que foi ele fazer nessa galera?* e que o dito de meu camponês *Que fazia ela à porta?* não passaria de um provérbio. (DIDEROT, 1962 A, p. 41)

⁴⁰ **Jacques** é uma narrativa em que a estética intervém constantemente na condução do fato narrado. O próprio contador da história se coloca entre os protagonistas do que se é contado. Bem mais! Na cena ele nos interpela, solicita nossa opinião, participa-nos as suas dúvidas e suas hipóteses, depois retorna a seus personagens, esquece-nos, deixa se esquecer, para de repente, reaparecer e dialogar conosco – jogo sutil entre o real e o imaginário e o imaginário do real em que é necessário perceber a intenção e a técnica para não julgar mal a arte de Diderot.

⁴¹ No plano formal, os romances de Diderot, a despeito de sua variedade, oferecem várias características constantes. Revela-se aí a presença de uma reflexão sobre o gênero, notadamente sobre as relações entre a ficção e o real. A introdução de um narrador explícito no texto permite acertos teóricos e críticos, o afastamento do autor face do proposto transcrito, ou ao contrário, a aderência da narração na experiência vivida.

Em seu diálogo com o leitor, critica os temas abordados em outros romances, na comédia antiga e na sociedade, e prefere que a fala de seu personagem tenha mais "espírito" que verdade, ou a "genialidade", como ele diz na passagem do poeta de Pondichéry. O papel de criador está ressaltado pelo pronome possessivo "meu" em "meu camponês", é o narrador que o cria e lhe dá as falas. Contudo, o que nos chama mais atenção é a passagem "Quando ouvi o hospedeiro exclamar...". O que ocorre é a transposição de narrador heterodiegético para homodiegético por um breve instante, logo depois, retoma a situação inicial. Evidencia-se como criador e se introduz ao ponto de "ouvir" o seu personagem. Ele é uma testemunha observadora neste momento. Fará o mesmo em outra passagem em que Jacques e o Amo chegam a uma estalagem.

O narrador também se constrói, as pistas sobre as suas características estão em toda parte; mostra as suas opiniões críticas da sociedade na qual se passa a história, além de inserir suas idéias no diálogo entre os personagens e entre ele e o leitor. Dessa forma, pode-se traçar a caracterização do narrador. É um homem irônico, crítico, observador:

Enquanto nossos dois teólogos discutiam em vão, como pode acontecer em teologia, a noite se aproximava. Cruzavam certa região habitualmente perigosa, sobretudo num tempo em que a má administração e a miséria haviam multiplicado ao infinito o número de malfeitores. (DIDEROT, 1962 A, p. 34)

Mesmo em seu processo narrativo, explicita a sua censura à teologia, que se prende a discussões vãs, bem como à má administração, que gera uma situação de miséria, responsável pelo aumento do número de bandidos naquela região. Em cada passagem, registra-se a opinião do narrador.

DIDIER (1998, p. 80) também retrata no narrador de **Jacques Le Fataliste** seus traços morais e intelectuais:

*Sa physionomie morale et intellectuelle est plus facile à reconstituer: il est homme d'ironie, irrévérencieux aussi bien à l'endroit de Voltaire qu'à des valeurs acquises. Il serait volontiers "féministe" et, dans la discussion qui suit le récit de l'aventure de Mme de La Pommeraye, il prend le parti des femmes. Il défend tout les droits du génie: l'histoire du poète de Pondichéry et celle de Mme de Pommeraye que raconte l'hôtesse posent en effet, en leur centre, le problème du génie.*⁴²

⁴² Sua fisionomia moral e intelectual é mais fácil de reconstituir: ele é o homem da ironia, irreverente tal como o faz Voltaire em relação aos valores tradicionais. Ele poderia ser acertadamente chamado de "feminista" e, na discussão que segue a narrativa da aventura de Mme de La Pommeraye, toma o partido das mulheres. Defende os direitos de gênio: a história do poeta de Pondichéry e a da Mme de La Pommeraye contada pela hospedeira colocam de fato, no centro da questão, o problema do gênio.

Dessa forma, usam-se fatos para questionar e expor a genialidade necessária para a escritura em vários momentos. E, imodestamente, atesta possuí-la, pois pratica a escrita e a demonstra com a história que apresenta ao leitor.

2.3.1.6.1 O editor

Depois de construir a imagem do narrador como autor da história, retira-se mais uma máscara e detrás desse narrador, que trava diálogos com o leitor, há um outro, que é o mesmo, o editor. Após se colocar como quem "escreve" a história de Jacques, confessa outra função, apresenta-se como editor de um manuscrito que pertence aos herdeiros de Jacques ou do Amo, já não escreve mais a obra, faz apenas a leitura.

Quanto ao papel do editor, Reis e Lopes (1988) chamam a atenção para o seu uso nos estudos narratológicos, diferenciando-o do editor real.

Com efeito, chama-se *editor* de uma narrativa à entidade que esporadicamente aparece no seu preâmbulo, facultando uma qualquer explicação para o aparecimento do relato que depois se insere e de certo modo responsabilizando-se pela sua divulgação; trata-se, pois, de um intermediário entre o autor e o narrador, intermediário que mantém com qualquer dos dois relações muito estreitas. (REIS e LOPES, 1988, p. 30)

A utilização do editor é um artifício comum ao século XVII e principalmente ao XVIII, em que havia uma preocupação em tornar o gênero romance em algo sério e respeitado. Dessa maneira, a presença do editor, tentava garantir a veracidade da narrativa. BOURNEUF e OUELLET (1972, p.76) analisam o trabalho do autor que insere o papel do editor nos romances, notadamente nos dos séculos XVII e XVIII :

Souvent, comme s'il voulait détacher davantage de lui sa fiction, l'auteur adjoindra au narrateur un "éditeur" dont la tâche sera, nous l'avons vu, soit de présenter au public un document trouvé ou confié (liasse de lettres, journal intime, etc.), soit de retoucher lui-même le texte pour corriger, le mettre en ordre, ou même l'annoter comme s'il s'agissait d'une édition critique. (p.76)⁴³

Tacca (1983) designa o romance que tem como narrador um autor-transcritor,

⁴³ Frequentemente, como ele queria diferenciar a sua ficção de si, o autor acrescentará ao narrador um "editor" cuja tarefa será, tal como já vimos, seja de apresentar ao público um documento encontrado ou recebido (maço de cartas, diário, etc.), seja de ele próprio retocar o texto para corrigir, organizar, ou mesmo anotá-lo como se tratasse de uma edição crítica.

alguém que teve acesso a um manuscrito e a partir dele narra a história, de "romance de transcritor" e comenta sobre a verossimilhança nessas obras.

Em rigor, o romance nunca é verossímil: finge verossimilhança. O romance de transcritor, portanto, finge que finge. Ou, melhor dizendo, a sua verdadeira proposta seria: vamos fingir que isto (que lemos) não é fingimento (mas sim 'documento'). Tal superfetação (como lhe chamava desdenhosamente Balzac), vista assim, parece um artifício complicado. O que o autor-transcritor propõe ao leitor não é a realidade, mas (como dizia Barthes) um *feito de realidade*. (TACCA, 1983, p. 59-60) (Grifos do autor)

Por isso mesmo, muitas vezes esse tipo de narrador pode ser confundido com o autor. Stanzel o define como *die auktoriale Erzählsituation* (situação narrativa autoral), e que corresponde à onisciência do autor-editor defendida por N. Friednam. Rossum-Guyon (1970) ratifica que é um narrador intruso que tece comentários, dificultando a distinção entre narrador e autor por apresentar uma situação de mediador da história e se situar entre o mundo fictício do romance e o mundo real do autor.

Essa tática do editor já fora usada por Diderot em **Les Bijoux indiscrets**. A história de Mongogul fora registrada em um manuscrito que é transcrito e traduzido para o leitor. Em **Jacques Le Fataliste**, novamente há um manuscrito. Depois de várias interrupções do narrador para lembrar o leitor de seu poder de conduzir os fatos, ele insere a informação sobre um manuscrito. DIDIER (1998, p. 41) chama a atenção para esse fato:

*À propos du mot "engastrimute" apparaît donc, tardivement, le thème d'un "manuscrit original", mais lacunaire, qui contiendrait les aventures de Jacques et de son maître. Le narrateur, qui semblait jusque-là un conteur, prend alors la figure d'un éditeur. Mais la présence de l'écrit, loin d'être un gage d'authenticité, entoure au contraire d'un épais brouillard l'origine du texte.*⁴⁴

A palavra *engastrimute* foi utilizada, também, por Diderot em **Les Bijoux indiscrets**, que, na tradução portuguesa, ficou como *engastrimuta*, considerada como um neologismo. Na realidade a palavra é um arcaísmo, sua forma atual é *engastrimista*, pessoa que fala pelo ventre, um ventríloquo. O narrador chama a atenção do leitor, como já fizera com a palavra "Bigre", e insere a informação sobre o manuscrito.

⁴⁴ A propósito da palavra "engastrimute" aparece então, tardiamente, o tema de um "manuscrito original", porém lacunar, que conteria as aventuras de Jacques e de seu Amo. O narrador, que parece até aqui como um contador, ganha então a figura de um editor. Mas a presença da escrita, longe de ser um testemunho da autenticidade, cerca, ao contrário, de um espesso nevoeiro a origem do texto.

E Jacques se serviu do termo *engastrimute*?... Por que não, leitor? O capitão de Jacques era Bacbuciano, certamente conheceu essa expressão, e Jacques, que recolhia tudo o que ele dizia, certamente se lembrava dela; mas a verdade é que o *Engastrimute* é meu, e que no texto original se lê: *Ventriloquo*. (DIDEROT, 1962, p. 209)

O narrador, que até então era o criador, "o escritor", ou o contador da história de Jacques e seu Amo, revela que há um "texto original" do qual ele é possuidor. No entanto, logo no parágrafo seguinte, ele se mostra desconhecedor dos fatos, Jacques está com dor de garganta, por isso não pode continuar a história de seus amores e o narrador não sabe o que fazer.

Tudo isso é bonito, acrescentareis; mas os amores de Jacques? – Os amores de Jacques, só Jacques é quem os sabe; e ei-lo que se vê atormentado de uma dor de garganta, que limita seu amo ao relógio e à caixa de rapé; indigência que o aflige tanto quanto a vós – Que há de ser de nós, então? – Palavra, não sei. Seria o caso agora de interrogar a diva Bacbuc ou o garrafão sagrado; mas seu culto declina, seus templos estão desertos. (DIDEROT, 1962 A, p. 209)

Jogo paradoxal entre ter ou não ter o saber, pois se é um manuscrito, toda a história já está registrada, cabendo apenas transcrevê-la, organizá-la ou corrigi-la, então como não se tem conhecimento sobre os amores de Jacques? O desconhecimento, outro artifício para protelar o desenlace.

Quem se propõe a narrar é porque teve uma experiência anterior de compreensão de determinado fato. Ninguém narra sem *saber*. O narrador narra aquilo que conhece. E não narra sem pretensão. O narrador quer dizer algo sobre aquilo que narra. Ele conta porque atrás da história está uma moral. Um tema. Uma suposta verdade. Uma visão do mundo. [...] Além do mais o discurso do narrador é um discurso perigoso. Seu objetivo é que o leitor venha a ter o mesmo ponto de vista de quem narra. (FERNANDES, 1996, p. 40)

No caso do narrador de Jacques, até quando ele se cala, há uma moral, segue-se bem o exemplo dos romances de Richardson, ensinar pelo exemplo, ele prega com teorias e mostra na prática, como Jacques fará com seu Amo algumas vezes, o narrador faz com o leitor, ao inserir lacunas na história.

Quando o narrador se propõe a contar a história da diva Bacbuc para entreter o leitor, pois Jacques está com dor de garganta; ele evidencia a sua atitude de criador ao mesmo tempo que se denuncia como desconhecedor da continuidade do manuscrito.

Logo após essa passagem, há uma lacuna apontada pelo narrador: "Há aqui uma lacuna verdadeiramente deplorável na conversa de Jacques e seu amo". Ele afirma que estudiosos futuros podem querer preenchê-la e que "os descendentes de Jacques ou de seu amo, donos do manuscrito, se divertirão muito com isso". (DIDEROT, 1962 A, p. 209-10)

Assim, tem-se um manuscrito que pertence aos descendentes de Jacques ou do Amo, que um editor diz ter em posse, um "escritor" que se diz escrever a mesma história e que afirma que não é um "conto", é uma "história"; logo depois afirma: "Divirto-me em escrever sob nomes supostos as tolices que praticais; (...)". Nesse jogo, algumas vezes, parece que o autor iniciou a escritura de um romance e depois de algum tempo, continuou-a sem se preocupar se as informações do antes e depois fossem coerentes, construindo, dessa maneira, trechos paradoxais entre si.

Em outra passagem, ele afirma ter conversado com Jacques, então esse narrador o conhecia, tinham convivência.

Tudo que vós digo, leitor, ouvi-o de Jacques, confesso-o, porque não gosto de locupletar-me com o espírito alheio. Jacques não conhecia nem a palavra vício, nem a palavra virtude; a pessoa, para ele, nasce feliz ou infeliz. Quando ouvia pronunciar as palavras recompensa ou castigo, dava os ombros. [...] Várias vezes o contradisse, mas sempre em pura perda. (DIDEROT, 1962 A, p. 171)

A função do editor, normalmente, está relacionada à atestação da verossimilhança do texto, mas em **Jacques Le Fataliste**, como já foi apontado por Didier, ocorre o inverso, apenas deixa o leitor mais inquieto. Essa insegurança é gerada pelo fato do narrador-autor-editor mostrar-se um ser hesitante que detém o manuscrito, mas que alega, em diversos momentos, não ter conhecimento sobre os fatos futuros ou sobre alguns detalhes da narrativa, deixando a critério do leitor a decisão de como prosseguir a história, como se pode observar a seguir:

Continuando essa discussão durante a qual poderiam dar a volta ao mundo sem deixar de falar um só instante e sem chegar a um acordo, foram colhidos por uma tempestade que os obrigou a andarem... – A que lugar? – A que lugar, leitor? Sois de uma curiosidade bem incomoda! E que diabo tendes com isso? Quando vos tivesse dito Pontoise ou Saint-Germain, Notre-Dame de Lorette ou Santiago de Compostela, de que iria servir-vos? Se insistis, dir-vos-ei que se encaminham a... sim; por que não? – a um imenso castelo, em que cujo frontispício lia-se: "Não pertenço a ninguém e pertença a todo mundo. Antes de entrar, aqui vos encontráveis; e ainda estareis aqui, depois de irdes embora". (DIDEROT, 1962 A, p. 46)

É um editor que inventa o cenário de um texto que já estaria escrito, se ele já tem a informação, não há motivo para não dizer para onde caminhavam os personagens, nem há necessidade de pensar em um local, essa informação já deveria constar no documento.

Ratificam nossas observações as palavras de TERRASSE (1999, p.120), ao estudar os romances de Diderot, que também salienta o papel do editor e sua função nas obras do filósofo:

Le scripteur (narrateur implicite) met donc en scène un personnage (narrateur explicite) qui se charge d'éditer un manuscrit. L'éditeur ainsi désigné comble certaines lacunes en utilisant des mémoires consacrés au même sujet et dont il discute le contenu avec un lecteur fictif.⁴⁵

Mantendo um jogo de incertezas no leitor, o narrador-autor-editor conduz a história até o momento da prisão de Jacques e que parece o final dos registros no manuscrito, neste ponto ele pára de narrar justificando ter dito tudo que sabia sobre os dois:

Quanto a mim, paro por aqui, porque vos disse, dos dois personagens, tudo que sabia. – E os amores de Jacques? Jacques disse cem vezes estar escrito lá em cima que não iria acabar a história desses amores, e vejo que tinha razão. (DIDEROT, 1962 A, p. 257)

O narrador observa que o leitor ficou descontente com a interrupção da história e sugere que ele a termine como ele quiser ou que vá procurar a Senhorinha Agathe, para perguntar o nome da aldeia onde Jacques está preso e pedir ao próprio para finalizar o relato de seus amores. Ele afirma ser possuidor de algumas "memórias" que poderiam encerrar a história, mas ele irá analisá-las cuidadosamente e pronunciar-se-á em oito dias:

Segundo umas memórias que por boas razões considero suspeitas, talvez pudesse completar o que falta; mas para quê? Só o que julgamos verdadeiro tem o dom de interessar-nos. Não obstante, como seria temerário um julgamento, sem um exame refletido, das conversas de Jacques, o Fatalista, com o seu amo, a mais importante das obras surgidas depois do *Pantagruel* de mestre François Rabelais, e da vida e das aventuras do *Compère Mathieu*, relerei as memórias com toda a contenção de espírito e toda a imparcialidade de que sou capaz; em oito dias vos darei meu julgamento definitivo, com direito a retratação, se alguém mais inteligente do que eu me demonstrar que me enganei.

O editor acrescenta: Os oito dias passaram. Li as memórias em questão; dos três parágrafos a mais que nelas encontro, em comparação com o manuscrito

⁴⁵ O escriptor (narrador implícito) coloca, pois em cena um personagem (narrador explícito) que se ocupa de editar um manuscrito. O editor, assim designado, supre algumas lacunas utilizando de memórias consagradas ao mesmo sujeito e o qual discute o conteúdo com um leitor fictício.

de que sou possuidor, o primeiro e o último me parecem originais e o do meio evidentemente interpolado. (DIDEROT, 1962 A, p. 257)

Os três parágrafos a que se refere, dois, o primeiro e o terceiro são possíveis continuidades da obra, por isso ele diz "parecem" ser originais, porém não afirma que sejam. O segundo é uma imitação de uma passagem de **Tristram Shandy** do capítulo 172, por isso "parece" ser interpolado.

O romance induz a pensar que o narrador parou a narrativa e que o editor resolveu finalizá-la. Caso isso seja verdade, eles não eram a mesma entidade ficcional, todavia, não há elementos suficientes para que se afirme isso, pois há outros que os negariam. Constroem-se provas e marcas e depois as destroem, trabalho constante na obra.

2.3.1.7 O narrador geral

Há um pequeno período, na passagem citada anteriormente, que altera a análise sobre o narrador em **Jacques Le Fataliste** e que merece atenção especial, é a curta introdução: "O editor acrescenta:". De onde parte essa declaração? Que narrador é esse que apresenta o retorno do editor? Pode-se pensar na inserção de outro narrador, diferente daquele até agora analisado. Um narrador neutro e distante de tudo que se passa e que aparece apenas para finalizar a história, um espectador que se manteve no anonimato, o qual denominaremos de *narrador geral*.

O narrador geral é heterodiegético e somente o leitor virtual tem acesso a ele. Tão pequena a sua participação que pode passar despercebida. Quem seria ele? A melhor resposta é a de Jacques.

Jacques – E quem foi que fez o grande rolo onde tudo vem escrito? Um capitão, amigo de meu capitão, teria dado com prazer um pequeno escudo para sabê-lo; quanto ao meu capitão, não teria dado um níquel, nem eu tampouco; de que me serviria? Evitaria, por isto, o buraco onde deverei sofrer a queda fatal?

O Amo – Creio que sim.

Jacques – Por mim, creio que não; seria preciso haver uma linha falsa no grande rolo que contém verdade, que não contém senão verdade, e que contém toda a verdade. Ler-se-ia no grande rolo: "Para Jacques, uma queda fatal em tal dia", e Jacques não iria sofrer a queda? Meu amo admite isso, não importa qual seja o autor do grande rolo? (DIDEROT, 1962 A, p.37)

Partindo das palavras de Jacques, o que mudaria ao se ter conhecimento de quem seria o autor, o editor ou narrador das aventuras de Jacques e seu Amo? Isso alteraria algum

fato, interferiria na condução da narrativa? Criaria outras possibilidades de fatos? Conduziria o leitor ao outro final? A história seria a mesma, a "verdadeira", pois Jacques reivindica o mesmo que o narrador principal, "a verdade". O grande rolo apenas contém a verdade, assim como o narrador insiste em afirmar sobre a sua narrativa.

2.4 Os níveis narrativos

A partir dessas considerações, pode-se pensar nos diferentes níveis narrativos encontrados em **Jacques Le Fataliste**. Segundo Genette (s/d) a narrativa pode apresentar níveis diegéticos diferentes, dependendo do nível narrativo que situe o narrador. No nosso contexto, há sete narradores, em diferentes níveis, que usufruem do poder da palavra, assim podemos vislumbrar quatro níveis.

Em um processo de "zoom", partindo de fora para dentro, temos o narrador geral – que aparece apenas na breve passagem apontada – no nível extradiegético. O nível extradiegético é aquele, de acordo com Genette (s/d), em que o narrador se situa em um nível diferente dos elementos diegéticos. Durante quase toda a narrativa, imagina-se que este nível é ocupado pelo narrador principal-editor, no entanto, existe o narrador geral, que quebra essa ilusão.

O narrador principal-editor está localizado no nível intradiegético, intermediário entre o nível extradiegético e hipodiegético. Nesse nível, localizam-se as entidades que integram a história (personagens, ações, espaços) e nele se abre um novo nível – que é invadido em algumas passagens pelo narrador principal-editor – em que estão Jacques, o Amo, a Hospedeira, o Marquês des Arcis, nível hipodiegético. O nível hipodiegético é, segundo Reis e Lopes (1988), aquele em que um personagem assume a função de narrador. Vale destacar que Genette usa a denominação de nível metadiegético, optamos a adoção do termo hipodiegético por ser mais aceito entre estudiosos.

Em seus níveis, os narradores assumem ora a função de narrador homodiegético – narra uma história da qual participaram como secundários – ora a função de heterodiegético – narram uma história da qual não participaram – ora a função de narrador autodiegético – narram uma história da qual foram protagonistas.

Assim, a definição do perfil do portador da máscara "narrador" é difícil, pois sempre há outro vulto atrás dela e que a sua identidade definitiva é impossível de ser determinada. Essa é a complexidade em torno do narrador de Jacques, além de sua multiplicidade, há sua volubilidade.

Diante das constantes trocas de papéis existentes entre os narradores (contadores) e leitores (ouvintes), que são compartilhados entre os personagens, elaboramos um quadro no intuito de sintetizar as idéias, expostas anteriormente, e propor uma sistematização das mesmas:

História	Narrador (contador)	Leitor (ouvinte)	Níveis diegéticos
O passado de Jacques	Jacques, autodiegético	Amo, narrador principal-editor e leitor ficcional	Hipodiegético
Os amores de Jacques	Jacques, autodiegético	Amo, narrador principal-editor e leitor ficcional	Hipodiegético
O irmão de Jacques, Jean	Jacques, homodiegético	Amo, narrador principal-editor e leitor ficcional	Hipodiegético
O capitão de Jacques	Jacques, homodiegético	Amo, narrador principal-editor e leitor ficcional	Hipodiegético
A infância de Jacques	Jacques, autodiegético	Amo, narrador principal-editor e leitor ficcional	Hipodiegético
O amigo do Capitão de Jacques	Jacques, heterodiegético	Amo, narrador principal-editor e leitor ficcional	Hipodiegético
A viúva do cabriolé	Jacques, heterodiegético	Amo, narrador principal-editor e leitor ficcional	Hipodiegético

Como Jacques perdeu sua virgindade	Jacques, autodiegético	Amo, narrador principal-editor e leitor ficcional	Hipodiegético
A fábula da Faquinha e da Bainha	Jacques, heterodiegético	Amo, narrador principal-editor e leitor ficcional	Hipodiegético
A vingança da Mme Pommeraye contra o Marquês des Arcis	A Hospedeira, heterodiegético	Amo, Jacques, narrador principal e leitor ficcional	Hipodiegético
Richard	Marquês des Arcis, heterodiegético	Amo, narrador principal-editor e leitor ficcional	Hipodiegético
Os amores do Amo	Amo, autodiegético	Jacques, narrador principal-editor e leitor ficcional	Hipodiegético
O emplasto de Desglans	Amo, homodiegético	Jacques, narrador principal-editor e leitor ficcional	Hipodiegético
O homem do rabeção	Senhor Gousse, heterodiegético	Narrador principal-editor e leitor ficcional	Hipodiegético
A história de Jacques e seu Amo	Narrador principal-editor, heterodiegético*	Leitor ficcional	Intradiegético

A viagem de Jacques e seu Amo	Narrador principal-editor, heterodiegético*	Leitor ficcional	Intradiegético
O poeta de Pondichéry	Narrador principal-editor, autodiegético	Leitor ficcional	Intradiegético
Senhor Gousse	Narrador principal-editor, homodiegético	Leitor ficcional	Intradiegético
Um limonadeiro	Narrador principal-editor, heterodiegético	Leitor ficcional	Intradiegético
O romance Jacques Le Fataliste	Narrador geral, heterodiegético	Leitor virtual	Extradiegético

* Há passagens em que o narrador cria a ilusão de ser homodiegético.

2.5 Um romance dialogado

Os diferentes níveis têm como elo o diálogo que permite transpô-los, mantendo a unicidade textual. DIDIER (1998, p. 26) acrescenta que esse procedimento cria três níveis da fala: "On peut donc distinguer trois niveaux de paroles: entre le narrateur et son lecteur, entre Jacques et son maître et, à l'intérieur même des anecdotes racontées, entre les personnages." (p. 26)⁴⁶

Segundo Reis e Lopes (1988), o diálogo ocupa várias funções em um texto narrativo, pode ser usado para criar idéia realista de objetividade, permitir a dramatização da narrativa, além de funcionar como um núcleo diegético importante, pelo fato dos atos verbais

⁴⁶ Pode-se, pois, distinguir três níveis de falas: entre o narrador e seu leitor, entre Jacques e seu amo e, ao interior mesmo das anedotas contadas, entre os personagens.

gerarem a progressão da narrativa.

Em **Jacques Le Fataliste**, o diálogo ainda serve para quebrar a ilusão ficcional na história de Jacques e seu Amo, nos momentos em que o narrador principal a interrompe para inserir seus comentários com o leitor. Na maioria das vezes, suas interrupções objetivam, aparentemente, atestar a veracidade de seu relato e criticar os romances que não são comprometidos com o real.

Leitor, suspendeis a leitura; que houve? Ah! creio compreender-vos, estais querendo ver a carta. A Senhora Riccoboni não teria deixado de mostrá-la. E a que a Senhora de La Pommeraye ditou às duas devotas, como sua leitura vos agradaria! Embora tenha sido mais difícil de escrever do que a de Agathe, e apesar de não ter eu de meu talento uma noção exagerada, creio que me cairia bem, mas a carta não seria original; teria sido como as sublimes arengas de Tito Lívio em sua *História de Roma*, ou do Cardeal Bentivoglio em suas *Guerras de Flandres*. São lidas com prazer, mas destroem a ilusão. Um historiador, que atribui a seus personagens palavras que não pronunciaram, pode também atribuir-lhes ações que não tenham praticado. Suplico-vos, pois, que dispenseis a duas cartas e que continueis a leitura. (DIDEROT, 1962 A, p. 226)

O narrador critica os autores que inserem as cartas de seus personagens na história, como a senhora Riccoboni – romancista contemporânea a Diderot –, pois aquelas não seriam originais e quebrariam a ilusão, sem considerar que seu comentário também quebra outra ilusão. Além disso, acrescenta que se atribuem palavras aos personagens, podem atribuir ações, e ele quer garantir a fidelidade de um historiador. O diálogo com o leitor serve para criticar outras obras e autores, evidenciar sua opinião e reforçar que a história de Jacques é verdadeira.

Nesse processo de interrupções devido a novas histórias e diálogos constrói-se o discurso. SMIETANSKI (1965, p. 13) destaca como isso se apresenta na obra, recriando o ritmo desordenado da vida real:

*Ces récits, ces incidents se mêlent, se chevauchent, se coupent sans ordre apparent, épousant le rythme capricieux de la vie. Et à cette anarchie l'auteur ajoute son propre désordre retirant brusquement la parole à ses personnages pour dialoguer avec le lecteur, pour commenter les anecdotes ou pour en raconter à son tour. Tout cela est conté avec bonne humeur, sur un ton souriant et joyeux, avec beaucoup de gentillesse et de bonhomie.*⁴⁷

⁴⁷ Essas narrativas, esses incidentes se misturam, sobrepõem-se, cortam-se sem ordem aparente, acompanhando o ritmo caprichoso da vida. E a essa anarquia o autor acrescenta sua própria desordem retirando, bruscamente, a palavra de seus personagens para dialogar com o leitor, para comentar as anedotas ou, por sua vez, para contar. Tudo isso é narrado com bom humor, em um tom sorridente e feliz, com muita gentileza e bonomia.

Assim, essa violação seria mais um processo de transcrever o real, a vida como ela é, "o ritmo caprichoso da vida". Didier (1998) alerta que, se existem inúmeras rupturas narrativas, as quais nos podem transmitir uma aparente incoerência, isso não é um falatório gratuito. Os diálogos se organizam quase todos em torno de uma micro-narrativa que pode ser discutida a seguir, como ocorre no fragmento citado anteriormente. Não há histórias desconexas, todas estão presas na mesma "teia narrativa", todas elas se ligam, por alguma razão, à história de Jacques.

O estudo de Kundera (1987) em que aponta algumas diferenças entre **Jacques Le Fataliste** e **Tristram Shandy**, de Sterne, cita que, apesar do primeiro ter a sua origem no romance inglês, como já foi apontado; um dos diferenciais seria exatamente o diálogo que é muito explorado na obra francesa. **Tristram Shandy** é um monólogo de um narrador, Tristram; em **Jacques**, os personagens dialogam entre si e o narrador com o leitor, criando a unicidade textual.

Assim, uma das diferenças entre "originador" e "originário" é o diálogo. Diderot produz uma obra inovadora em que as falas dos personagens interferem na estrutura do todo.

De acordo com Bourneuf e Ouellet (1972), o diálogo é importante para que se tenha um conhecimento direto sobre os personagens, pois a palavra é uma resposta projetada para o outro. As palavras do próprio Jacques confirmam isso ao criticar a descrição minuciosa ao se retratar uma pessoa:

Amo – E por que odeias os retratos?

Jacques – É que são tão pouco fiéis que, se por acaso encontramos os originais, não os reconhecemos. Conte-me os fatos, relate-me fielmente as conversas, e logo saberei com quem trato. Uma palavra, um gesto algumas vezes me esclarecem mais que a tagarelice de toda uma cidade. (DIDEROT, 1962 A, p. 237)

Relatar "fielmente as conversas" é isso que Jacques solicita e é isso que o narrador tenta ao usar o discurso marcado diretamente por quem fala, é a reprodução da fala dos personagens sem interferências. A verdade, a veracidade, é o que a todo momento é buscado nos diálogos. A tentativa é de reproduzir a vida, o cotidiano, para se aproximar do real. Nesse sentido, as interrupções que ocorrem na fala da Hospedeira quando esta conta a história da Senhora de La Pommeraye é bem marcante:

A Hospedeira – Não lhe chamo nem Jacques, nem Senhor Jacques, simplesmente não lhe falo... (*Senhora?* – *Que é?* – *A conta do número cinco.* – *Veja no canto da ladeira.*) Aqueles dois são bons gentis-homens; vêm de

Paris e se dirigem à terra do mais velho. (DIDEROT, 1962 A, p. 114)

No diálogo que a Hospedeira mantém com Jacques e o Amo há interrupções feitas pelos empregados dela, é um diálogo entrecortado por diálogos, a marca de que foi aberto um novo diálogo é a escritura em itálico que indica uma pausa na história do Marquês des Arcis para se voltar a "realidade" dos fatos que ocorrem no local onde os personagens estão. Essas interrupções se repetem onze vezes; em algumas, a narradora é obrigada a deixar os seus ouvintes para atender às pessoas que a chamam:

Depois desta conversa, puseram-se a moralizar sobre a inconstância do coração humano, sobre a frivolidade das juras, sobre os laços de casamento... (*Senhora? – Que é? – O côche.*) Senhores, disse a hospedeira, é forçoso deixá-los. Esta noite, terminados os afazeres, voltarei e contarei o fim desta aventura, se têm curiosidade de sabê-lo... (*Senhora?... Mulher?... Hospedeira?... – Já vou, já vou.*) (DIDEROT, 1962 A, p. 119)

Resiste nessa atitude o objetivo de demonstrar a realidade, melhor que o narrador falar que a Hospedeira teve que interromper a sua narrativa é "mostrar" a interrupção. Com o uso de reticências, pontos de interrogação, parênteses, letra diferenciada, a realidade da Hospedeira é revelada ao leitor.

Segundo DIDIER (1998, p. 51-2), não se há a intenção de se demonstrar os fatos, no entanto essa forma dialogada acaba por demonstrar a impossibilidade de se demonstrar:

*La forme dialogué traduit cette incertitude des signes: discussion entre les personnages, dialogue continuel entre Jacques et son maître, entre le narrateur et le lecteur permettent à tout moment de dénoncer une explication univoque. Jacques Le Fataliste n'entend pas démontrer – et pourtant il démontre l'impossibilité de démontrer.*⁴⁸

Na tentativa de se expor, observa-se que a realidade é intransponível para a literatura sem sofrer alterações. Esse pode ser um dos motivos para que diversas vezes faça busque-se a verdade, tente-se manter-se fiel ao real, pois sabe que essa transmissão fidedigna não existe.

O diálogo é representado de diferentes maneiras em Jacques, usam-se as marcas das falas comuns ao texto dramático, ou apenas o travessão e os verbos declarativos ou é inserido com o uso de aspas ou com diferenciação de letra e uso de parênteses, como no caso da Hospedeira. O narrador principal, normalmente faz uso de um espaço em branco entre a

⁴⁸ A forma dialogada traduz essa insegurança dos signos: discussão entre os personagens, os diálogos contínuos entre Jacques e seu amo, entre o narrador e o leitor permitem a todo momento denunciar uma explicação única. **Jacques Le Fataliste** não pretende demonstrar – e, porém, demonstra a impossibilidade de demonstrar.

história que ele está narrando e o seu diálogo com o leitor. Portanto, não há uma padronização de como serão representados os diálogos, como pode ser observado nos fragmentos:

O Amo – E digo que descerás, e descerás imediatamente, porque dessa forma o ordeno.

Jacques – Senhor, ordene-me outra coisa, se espera que lhe obedeça.

Nesta altura, levantou-se o amo de Jacques, agarrou-o pelas abas do casaco, e disse-lhe gravemente:

"Desce".

Jacques respondeu-lhe friamente:

"Não desço". (DIDEROT, 1962 A, p. 164)

Dessa forma, a análise dos diálogos pode oferecer muitas possibilidades de leitura, tanto em sua construção como em sua utilização, interferindo na estrutura da obra como um todo. Ardil importante que abre o portal que permite transpor os diferentes níveis e possibilita uma organização lógica na desordem aparente da obra.

2.6 Digressão

Tão entranhada ao romance, o uso da digressão gera uma flexibilidade ao texto, o narrador pode parar a qualquer momento para inserir suas idéias, retomar um fato do qual havia "esquecido", mostrar-se enquanto produtor do texto.

Leitor, esqueci-me de descrever-lhes a situação dos três personagens de que vimos tratando: Jacques, seu amo e a hospedeira; em razão desse esquecimento, vós os ouvistes falar, mas não os pudestes ver; antes tarde do que nunca. O amo, à esquerda, de chambre e de barrete de dormir, estendia-se preguiçosamente numa grande poltrona forrada de tapeçaria, lenço jogado sobre o braço da poltrona, caixa de rapé na mão. A hospedeira no fundo, em frente à porta, perto da mesa, segurando o copo. Jacques, sem chapéu, à sua direita, cotovelos apoiados na mesa, e a cabeça inclinada entre as duas garrafas: outras duas garrafas no chão, ao seu lado. (DIDEROT, 1962 A, p. 134)

O narrador pára a narrativa para poder descrever o cenário onde ocorrem os fatos, há a preocupação de "pintar" o quadro, pois – "os ouvistes falar, mas não pudestes ver" – o leitor tem que recriar a cena, tem que ver o que se passa. A digressão tem um objetivo explicativo, descritivo, e após continua-se a narrativa interrompida.

PRUNER (1970, p. 7) comenta a relação da digressão com a origem do romance:

*Que l'échafaudage ait été préalablement dressé autour de son "bâtiment", nous ne pouvons en douter: La digression, et même la digression de digression, appartiennent au genre roman depuis qu'il existe des romans: le récit linéaire caractérise généralement la nouvelle, et le conte, non le roman.*⁴⁹

Na obra, a digressão ganha um significado de reparador, de prolongador de situações, o narrador cria digressões nas falas de Jacques que, devido a um fato, recorda-se de outro fato. Ele já é um personagem de uma história, que conta outra história e que insere outras. Esse processo de digressão também gera os encaixes que já tratamos anteriormente. Temos muitas histórias que são ligadas por seus personagens, que dialogam entre si e geram um grande colóquio que é **Jacques Le Fataliste**.

KEMPF (1964, p. 47) analisa a digressão nesse romance:

*Où qu'elle nous entraîne, quelque tâche qu'elle propose, quelque urgence qu'elle prétexte, la digression répond à l'urgence du désir. C'est le temps retrouvé avec le mouvement, par delà les idées. Diderot tente d'imposer sa voix, son allure, avec l'impatience narcissique de ceux que arrivent délibérément en retard, parce que toute attente - toute absence - leur est insupportable. La présence, chez Diderot, réclame la brutalité d'un surgissement et la frémissante disponibilité de l'autre.*⁵⁰

Assim, a digressão seria uma forma de satisfazer o desejo da urgência, sem respeitar a temporalidade, o que precisa ser dito, será dito naquele momento, interrompendo qualquer ação ou outra fala de que veria ser inserida naquela progressão textual. LEUTRAT (1967, p.61-2) resume os procedimentos utilizados em **Jacques Le Fataliste**, integrando o narrador na obra e gerando uma estrutura complexa:

Diderot le porte à sa perfection dans Jacques Le Fataliste. Cette fois il est intégré à l'œuvre même, il ne lui est pas surajouté. La complexité de la structure, le refus de toutes les tentations de l'invention romanesque, les digressions, les quiproquos, la désarticulation du dialogue et du récit, les intrusions multiples de l'auteur, bref tout se qui tend à produire des effets de rupture destinés à désorienter le lecteur, tous les procédés de la parodie romanesque font de Jacques une œuvre souvent. Tout l'humour de Diderot s'y manifeste, tout son art de la narration, toute sa philosophie profondément

⁴⁹ Que o andaime tenha sido anteriormente erguido em torno de seu "prédio", não podemos duvidar: A digressão, e mesmo a digressão da digressão, pertence ao gênero romance desde que existem os romances: a narrativa linear caracteriza geralmente a novela e o conto, não o romance.

⁵⁰ Para onde que nos leve, qualquer tarefa que ela proponha, alguma urgência que ela pretexto, a digressão responde à urgência do desejo. É o tempo reencontrado com o movimento, para além das idéias. Diderot tenta impor sua voz, sua ativez, com a impaciência narcísica daqueles que chegam deliberadamente atrasado, porque toda espera – toda ausência – lhes é insuportável. A presença, na obra de Diderot, evoca a brutalidade de uma aparição e a comovente disponibilidade do outro.

humaine. Dans un monde où "nous nous promenons entre des ombres, ombres nous-mêmes pour les autres, et pour nous", comment ne pas jouer avec cette irréalité du monde pour amuser et enseigner? Comment résister à la tentation de créer son propre théâtre d'ombres et de tirer un peu les ficelles qui font agir les marionnettes, personnages, lecteurs et l'auteur lui-même?"⁵¹

Que história é contada afinal em **Jacques Le Fataliste**? A história de um editor que possui um manuscrito, no qual há a história da viagem de Jacques e seu Amo, com várias outras histórias cravejadas nela. Uma história em que realidade e ficção se confundem, um jogo de ser e parecer, que atordoa o leitor, aliás, que leitor? O leitor não o é o leitor, o narrador não é o narrador e quando se imagina que já entendeu como a história é conduzida, aparece no final da obra um outro narrador apenas para mostrar que quando se tem genialidade sempre há algo por vir.

Dessa forma, os narradores (contadores) de **Jacques Le Fataliste**, juntamente com seus leitores (ouvintes), apresentam e compõem esse romance divertido, crítico, autêntico e moderno. Na busca por resposta, encontram-se questões e reflexões.

⁵¹ Diderot o (narrador) leva a sua perfeição em **Jacques Le Fataliste**. Dessa vez ele é integrado à própria obra, não lhe é acrescentado. A complexidade da estrutura, a recusa de todas as tentações da invenção romanesca, as digressões, as confusões, a desarticulação do diálogo e da narrativa, as intrusões múltiplas do autor, em suma, tudo que tende a produzir efeitos de ruptura com a intenção a desorientar o leitor, todos os procedimentos da paródia romanesca fazem de **Jacques** uma obra de destaque. Todo o humor de Diderot nela se manifesta, toda a sua arte da narração, toda sua filosofia profundamente humana. Em um mundo onde "nós passeamos entre as sombras, próprias sombras para os outros, e para nós", como não interagir com essa irrealidade do mundo para divertir e ensinar? Como resistir à tentação de criar o seu próprio teatro de sombras e de esticar um pouco os fios que movimentam as marionetes, personagens, leitores e o próprio autor ?

As peças do mosaico

A narrativa diz sempre menos do que aquilo que sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que diz.

(Gérard Genette – In: **Discurso da narrativa**)

E vosso Jacques não passa de uma insípida miscelânea de fatos, uns reais, outros imaginários, escritos sem graça e distribuídos sem ordem. – Tanto melhor, meu Jacques será menos lido.

(Diderot – In: **Jacques Le Fataliste**)

AS PEÇAS DO MOSAICO

O romance **Jacques Le Fataliste**, conforme apontado por Mattos (2004), era denominado por Denis Diderot como "tecido de Arlequim" ou "mosaico", exatamente pela aparente falta de unicidade. No entanto, a análise mais apurada das peças que compõem esse mosaico deixa bem claro que as combinações entre cores, elementos e fatos não são mera ordenação descontrolada do autor. O paradoxo, termo bem comum entre estudiosos ao se falar de Diderot e sua obra, pode ser retomado aqui. Porém, é importante salientar que nada é por acaso nesse romance, há uma causa secreta para que um fato seja narrado por determinado personagem, naquele momento e lugar. São esses os elementos nos quais nos deteremos neste instante e, regendo a todos eles, como o "criador" diante de sua "criatura", está o narrador.

3.1 A formação do mosaico

Não nos detivemos em aprofundamentos teóricos sobre espaço, tempo ou personagem, pois o objetivo dessa análise é somente observar como essas categorias da narrativa foram manipuladas pelo narrador. Para isso, elegemos a história principal – a de Jacques e seu amo – e o narrador principal para serem focalizados. Isso se deve ao fato de ela ser a que mais destoa do protótipo esperado para a história presente em um romance, tanto na época da escritura de **Jacques Le Fataliste** como nos dias de hoje. As outras histórias que

circundam não foram desprezadas; atitude impossível, pois todas estão intrinsecamente ligadas, porém foram mantidas de maneira secundária.

Assim, iniciaremos a nossa reflexão sobre a obra pelos personagens que compõem a intriga, muitos deles já foram sumariamente comentados anteriormente, quando desempenharam o papel de narrador.

3.2 Os personagens

Como se sabe, os personagens são seres ficcionais recobertos com características que os aproximam do leitor, gerando assim uma identificação entre ambos. Segundo Candido (1976), a caracterização fragmentária, incompleta dos personagens remete à realidade, pois é dessa mesma maneira que se tem acesso às pessoas na vida real. A diferença é que nesta o campo de conhecimento é limitado pelas experiências das pessoas e, no romance, é o autor quem determina as informações que serão explicitadas dentro de uma lógica traçada pelo mesmo.

No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. (CANDIDO, 1976, p. 59)

Em **Jacques Le Fataliste**, as informações que se têm sobre os personagens são transmitidas, principalmente, por meio de seus atos, não havendo longas descrições físicas ou psicológicas deles. Quando essas ocorrem é uma forma de crítica ao estilo romanesco ou para ironizá-lo, como o longo retrato da viúva por quem Desglands se apaixona feita pelo Amo.

Smietanski (1965) afirma que os personagens em **Jacques Le Fataliste** não são um, mas são vários, ricos e surpreendentes, não definidos de uma vez por todas, são capazes de transformação, a vida os modela. Eles são capturados pela realidade e não são abordados de uma maneira uniforme.

As transformações dos personagens são observáveis, eles se tornam múltiplos, desdobram-se nos diversos episódios que são narrados, assumindo diferentes papéis na mesma narrativa.

O romance apresenta quatro personagens de destaque, dois pares em níveis diferentes do discurso. Já comentamos sobre o narrador e o leitor, pertencentes ao nível intradieético do texto, e por isso não serão retomados neste momento. Então, atemo-nos,

inicialmente, a Jacques e seu Amo que pertencem ao nível hipodiegético, depois observamos, mais de perto, outros personagens importantes inseridos neste nível.

O papel dos dois personagens já está definido desde o princípio, um é o criado e o outro é o Amo. Porém a relação hierárquica é invertida, Jacques é o responsável pelo o que há de interessante, pela aventura, o Amo é descrito como um ser patético desinteressante.

Essa valorização de Jacques já é indicada no título da obra que evidencia seu nome e prossegue em todo romance. O Amo não é nomeado, é um personagem tipo, como se todos os amos tivessem a mesma conduta. Sua existência está relacionada diretamente a de Jacques, "o amo **de Jacques**", locução que tem a finalidade de indicar a posse de um ser. Porém, o nome *Jacques* também pode levantar questionamento, pois seu significado remete a uma denominação satírica dada a camponeses feita pela nobreza francesa no século XIV. Daí a jocosidade com o nome do empregado. O Amo explicita isso. "*O Amo – Jacques, não sejas convencido. Volta à história de teus amores, e lembra-te de que não passas nem passarás jamais **de um Jacques**.*" (Diderot, 1962 A, p. 163) (Grifos nossos). A generalização ao criado, como apenas mais um, é a mesma que João Cabral de Melo Neto serviu-se para denominar o nome *Severino*, no auto **Morte e vida severina**. Ele também nunca deixará de ser apenas mais um camponês, alguém muito comum.

Contudo, na obra francesa, isso soa à subversão, pois quem comanda a situação é o serviçal. Essa inversão de papéis é evidenciada na história na fala de Jacques o qual esclarece que apesar do Amo ter o nome de amo, quem sempre terá a função será o serviçal. Ele deixa bem claro o lugar e a denominação de cada um:

Jacques – Adianta muito. Acredita seja inútil saber de uma vez por todas, francamente, claramente, com que se deve contar? Todas as nossas brigas, até o momento, provêm exclusivamente de não havermos admitido que lhe cabe o nome de meu amo, mas que eu é que serei o seu. Agora está resolvido; só nos cumpre agir de acordo. (DIDEROT, 1962 A, p. 168)

Essa postura subserviente do Amo já havia sido demonstrada explicitamente em outro momento, quando este havia desempenhado o papel de serviçal a Jacques, na ocasião em que este havia sofrido um acidente com o cavalo. O Amo fica a noite toda velando o enfermo e tomando-lhe o pulso, atitude que surpreende Jacques ao acordar e o faz questionar sobre o porquê desses cuidados. Ele recebe a seguinte resposta: "És meu criado, quando estou doente ou bem disposto; mas quando passas mal, o criado sou eu." (DIDEROT, 1962 A, p. 84)

Na narrativa, pouco se sabe sobre os traços físicos de Jacques. Apenas ficamos

sabendo que era "um homem grande e seco". Quanto às suas características psicológicas, ele é um filósofo – como é apontado pelo Amo que compara o seu criado a Sócrates. Seu perfil é traçado pelos seus atos, falas e pelos comentários do narrador que o descreve como alguém que se parece, em alguns pontos, consigo e com o leitor.

Portava-se mais ou menos como vós e eu. Encolerizava-se contra o homem injusto; e quando lhe objetavam que com isso se assemelhava ao cão que morde a pedra que o feriu: "Não, não senhor, dizia, a pedra mordida pelo cão não se corrige; o homem injusto é corrigido pelo bastão". Era às vezes incoseqüente como vós e eu, e sujeito a esquecer os princípios, exceto em algumas circunstâncias em que sua filosofia o dominava evidentemente; era aí que dizia: "Impunha-se que assim fosse, porque lá em cima estava escrito". Procurava prevenir o mal; era prudente com o maior desprezo pela prudência. Quando ocorria o acidente, voltava o refrão; e consolava-se. Quanto ao mais, bom homem, franco, honesto, bravo, dedicado, fiel, muito teimoso, mais ainda palrador, e aflito como vós e eu por ter começado a história de seus amores sem quase nenhuma esperança de acabá-la. (DIDEROT, 1962 A, p. 172)

Sobre o Amo muito pouco há para ser dito. O narrador o descreve com pouco caso, resume-o em um ser autômato, que não desperta grande interesse. Tem como elementos primordiais para a sua existência a sua caixa de rapé, o seu relógio, no qual sempre consulta as horas – sem demonstrar, com isso, qualquer importância – e Jacques.

Se o deixardes sozinho à procura da bolsa e do relógio, e resolverdes ir com o amo, sereis um homem polido, mas entediado; não conheceis direito semelhante espécime. Tem poucas idéias na cabeça; se lhe acontece dizer algo de sensato, é de maneira inconsciente e por inspiração. Como vós e eu, ele tem olhos, mas a maior parte do tempo não se sabe se faz uso deles. Não dorme, nem vela, deixa-se existir: é sua função habitual. (DIDEROT, 1962 A, p.48)

Observando as descrições, percebe-se que o narrador insiste em criar personagens que sejam comuns, com características pertencentes a pessoas comuns. Isso é enfatizado com o uso da expressão “como vós e eu”, que se repete na caracterização de Jacques e na do Amo. Em outra passagem, o narrador, ao falar dos amos que o Amo tinha, utiliza a mesma afirmativa, porém apenas comparado o leitor ao Amo: “– Era homem. Homem apaixonado como vós, leitor; homem perguntador como vós, leitor.” (DIDEROT, 1962 A, p. 67)

O Amo é, pois, um coadjuvante, personagem comum, que **apenas** existe sem grande significância, “deixa-se existir”. A sua "inocência" é exemplificada quando narra a história de seus amores. Ele é facilmente enganado por Agathe e pelo Cavaleiro de Saint-Ouin. Era, além

de tudo, medroso, como indica a fala de Jacques: "*Jacques* – Como, diabo! Senhor, é difícil crer. Uma vez na vida, pelo menos, o amo mostrou-se destemido." (DIDEROT, 1962 A, p. 222)

O adjetivo que poderia resumir as características do amo é o de "manipulável". Foi joguete na mão do Cavaleiro e de Agathe e se mostra o tempo todo dependente de Jacques. Ele tem consciência disso – como já anuncia o narrador, o amo de Jacques tinha vários amos – mas não altera a sua postura, talvez porque "lá em cima" poderia estar escrito que sempre seria assim.

Além dos dois personagens iniciais, muitos outros são inseridos de maneira direta ou indireta, ou cruzam o caminho dos viajantes ou se encontram em suas paragens. Esses encontros proporcionam o início de uma nova história e a introdução de outros personagens e narradores. Devido à participação breve de um grande número de personagens secundários, apenas nos deteremos nos mais significativos, pertencentes ao nível diegético da viagem de Jacques e do Amo. É o que ocorre com a Hospedeira, dona de um dos albergues em que eles são obrigados a ficar, pois as portas da cidade para onde iam já estavam fechadas. A Hospedeira promete narrar a história singular de um de seus hóspedes, o Marquês des Arcis.

A mulher tem habilidade para contar histórias e gosta muito de falar. Esse fato faz o Amo imaginar qual seria o resultado se a casasse com Jacques, ambos desejosos de contar fatos. Os dois viajantes ficam curiosos para saber sobre a história da vida da Hospedeira, o que ela se nega informar. Diz, apenas, o local em que realizou seus estudos e manifesta a preferência pela leitura de romances. O narrador apresenta-nos uma rápida descrição física de seu personagem.

A hospedeira já não era muito jovem; era mulher grande e gorda, mas de bonitos dentes, faces largas, olhos à flor do rosto, testa quadrada, pele belíssima, fisionomia franca, viva e alegre, braços um pouco fortes, mas as mãos soberbas, mãos feitas para pintar ou modelar. (DIDEROT, 1962 A, p.125)

Jacques diz que ela fora "bela como um anjo" e o Amo diz que ela ainda o é. É uma boa mulher e suas ações demonstram que ela é quem comanda a estalagem *Grand-Cerf*, seu marido era persuadido facilmente por ela e por outras pessoas, como se pode ver no episódio em que seu compadre que precisa de dinheiro.

Inicialmente, a competência na arte de narrar é elogiada pelos viajantes. Porém, no fim da história da Senhora de La Pommeraye, o Amo a critica, dizendo que ela havia violado as regras poéticas.

O Amo – [...] Nossa hospedeira narra muito bem; mas não é ainda profunda na arte dramática. Se queria que a moça interessasse, e apresentá-la como vítima inocente e forçada de sua mãe e da La Pommeraye; impunha-se que um tratamento dos mais cruéis a levasse, a contragosto, a contribuir para uma série de perversidades durante um ano, e dessa forma preparar a reconciliação da mulher com o marido. Quando se introduz em cena um personagem, seu papel deve ser um: e eu lhe pergunto, encantadora hospedeira, se a jovem que conspira com duas celeradas pode ser a mulher suplicante aos pés do marido? Foram infringidas as regras de Aristóteles, de Horácio, de Vida e de Le Bossu. (DIDEROT, 1962 A, p. 154-5)

Pode-se observar, ainda, nessa passagem a consciência literária que o narrador revela ao inserir a crítica do Amo. Ele reclama da falta de verossimilhança ao se construir o personagem, ao que a Hospedeira responde, que não conhece nenhum desses teóricos, e que – assim como o narrador principal – apenas disse a "verdade", uma vez que narrou os fatos como eles se deram, sem omitir nada. Isso pode ser usado para comprovar a imperfeição do real; no texto literário, pode-se tentar seguir as regras do verossímil, mas a vida real não permite que seja manipulada e coordenada por um narrador ou pela fatalidade defendida por Jacques.

É a Hospedeira quem narra a história do singular casamento do Marquês des Arcis e por isso é ela quem o descreve. "*A Hospedeira* – O mais velho dos dois chama-se Marquês des Arcis. Era um homem amante dos prazeres, muito amável, acreditando pouco na virtude das mulheres" (DIDEROT, 1962 A, p. 114). As outras informações que se tem sobre ele, são apresentadas na história da vingança da Senhora de La Pommeraye.

Ao Marquês des Arcis cabe o papel de narrador da história de seu secretário Richard. Após sair da estalagem *Grand-Cerf*, ele segue o mesmo caminho que o Amo e Jacques e, ao anoitecer, sem ter o que fazer, fala sobre Richard. O secretário é descrito pelo narrador principal como uma pessoa que se evidencia pela sua educação religiosa.

Desses quatro personagens só o último não conheceis. Tinha apenas vinte e dois ou vinte três anos. Sua timidez se lhe estampava no rosto; mantinha a cabeça meio inclinada sobre o ombro esquerdo; era calado, sem quase nenhuma prática do mundo. Se fazia uma reverência, inclinava a parte superior do corpo sem mexer as pernas; sentado, tinha a mania de pegar as abas do casaco, cruzá-las sobre as coxas, pôr as mãos entre elas e escutar os que falavam, com os olhos quase fechados. (DIDEROT, 1962 A, p. 168)

Enquanto o Marquês narra os fatos ao Amo, Jacques conversa com o secretário. Este lhe conta a história da mulher do cabriolé, mas não se tem conhecimento desses fatos pela narração do secretário, pois não há transcrição de suas falas na história dos viajantes. Será

Jacques o narrador da história que o secretário contou. Dessa maneira, este renuncia o seu direito à voz em nome dos outros personagens.

Esses são, ao nosso ver, os personagens de maior destaque no romance. São marionetes do narrador que faz uso dos mesmos para defender suas opiniões e exemplificar suas teorias.

3.3 O espaço

Kayser (1977) afirma que há mais de um século Otto Ludwig afirmava que o narrador é mestre absoluto do tempo e do espaço. Ele pode o que pode o pensamento. Ele representa sem ser incomodado por nenhum obstáculo da realidade, põe em cena, sem que haja para ele uma impossibilidade física, uma vez que tem todos os poderes da natureza e também do espírito.

Esses poderes do narrador podem ser notados em **Jacques Le Fataliste**, pois o narrador principal não se detém nos obstáculos que a vida real oferece. No mundo que ele criou, ele pode tudo, começar uma história sem informar onde estão seus personagens ou para onde vão; interromper uma história e começar outra; negar uma informação e fornecê-la depois com a justificativa de que não havia pensado nisso.

Didier (1998) comenta que a questão do espaço em **Jacques Le Fataliste**, aparentemente, desorienta menos do que a do tempo. No entanto, ao se olhar mais de perto, percebe-se que a viagem realizada pelos personagens em que o ponto de partida e de chegada são tão incertos, constitui uma travessia de um espaço também desconcertante. Isso acontece igualmente para as datas, que causam perturbação pela mistura de referências muito concretas com as de fantasia e a apresentação de brancos na descrição faz o mesmo efeito.

Borges (2007) afirma que o espaço literário é um conceito amplo que abrange todos os elementos presentes na obra literária, tais como tamanho, forma, objetos e suas relações. Partindo desse princípio, esse autor subdivide o espaço em *cenário* (espaço criado pelo homem), *natureza* (espaço que independe do homem) e *ambiente* (conjunção entre cenário e psicológico ou natureza e psicológico). Seguindo esses conceitos e os de Didier, a inquietação, na obra, é gerada exatamente por esse processo de mostrar e ocultar alternadamente – destacado no estudo sobre o narrador – descrevem-se cenários, mas não a natureza, cria-se ambientes, mas evita-se determinar o nome por onde passam os personagens.

O narrador de **Jacques Le Fataliste** evita, em grande parte da história, apresentar o

percurso dos dois viajantes, pois "Se começo a contar a viagem, adeus os amores de Jacques..." (DIDEROT, 1962 A, p. 30-1). Por isso, os personagens são raras vezes localizados geograficamente.

O romance cria a impressão de que não se tem um destino definido. O narrador-autor, por meio de suas interferências, enfatiza essa idéia. "Mas por Deus, autor, direis, para onde iam?... Mas, por Deus, leitor, responderei, quem sabe para onde vai? E vós, para onde ides?" (DIDEROT, 1962 A, p. 66). Assim, ele nega a informação ao mesmo tempo em que relembra ao leitor que ele não a tem. É um processo que instiga a curiosidade, tanto do leitor ficcional como do real.

A única localização exata de que se pode ter convicção é a de que os personagens percorrem uma estrada que está "aqui embaixo" opondo-se ao eixo do "grande rolo" que está "lá em cima". Alto e baixo se contrapõem, portanto, entre o mundo da criação e o da ação, seguindo os pensamentos barrocos, o sagrado e o profano, a perfeição divina e a imperfeição humana.

O Amo – E na verdade estou; trago a espada na mão; lanço-me contra teus ladrões, e vingo-te. Dize-me como pôde aquele que escreveu o grande rolo escrever que tal seria a recompensa de uma ação generosa? Porque eu, que sou apenas um miserável complexo de defeitos, tomo a tua defesa, ao passo que ele, que tranqüilamente te viu atacado, derrubado, maltratado, pisado, ele, que dizem ser a soma de toda perfeição!...

Jacques – Meu amo, paz, paz: o que acaba de dizer cheira a heresia como o diabo. (DIDEROT, 1962 A, p. 94)

Bourneuf e Ouellet (1972) afirmam que a simples representação gráfica do espaço como etapa preliminar de estudo, faz geralmente aparecer características importantes. Em um caso extremo, se essa disposição é impossível de reproduzir pelo desenho porque as indicações são raras, muito vagas ou contraditórias, o romancista pode trair sua incapacidade e fazer nascer um mundo concreto de objetos ou seu desejo de conservar a confusão para prolongar o leitor no sonho ou, ainda, o obrigar a considerar sua narrativa como uma fábula em que a localização espacial tem pouca importância.

Continuando essa discussão durante a qual poderiam dar a volta ao mundo sem deixar de falar um só instante e sem chegar a um acordo, foram colhidos por uma tempestade que os obrigou a andarem... – A que lugar? – A que lugar, leitor? Sois de uma curiosidade bem incomoda! E que diabo tendes com isso? Quando vos tivesse dito Pontoise ou Saint-Germain, Notre-Dame de Lorette ou Santiago de Compostela, de que iria servir-vos? Se insistis, dir-vos-ei que se encaminharam a... sim; por que não? – a um imenso castelo, em que cujo frontispício lia-se: "Não pertenço a ninguém e pertenço a todo

monde. Avant d'entrer, ici vous en trouverez; et vous serez encore ici, après de l'avoir quitté". (DIDEROT, 1962 A, p.46)

O narrador-autor deixa nítido que apenas buscou uma resposta para o questionador leitor que insiste em saber onde os fatos ocorrem, ao mesmo tempo que salienta que a resposta pode ser múltipla sem que isso tenha alguma utilidade, é uma satisfação ao que é esperado em um romance. O leitor não deveria preocupar-se com a localização, pois ele é fácil de ser iludido, caso o narrador fornecesse um nome qualquer, o leitor não o questionaria. O narrador nega explicitamente a informação sobre as referências espaciais.

Considerando que o leitor esteja insatisfeito com o enigmático castelo, oferece seis opções para que decida onde os personagens poderiam descansar. Contudo, logo em seguida, sendo Jacques obrigado a retornar ao local em que eles dormiram – para recuperar a bolsa do Amo que esquecera – o narrador toma novamente as rédeas da escritura e, então, precisa o lugar. Assim, é informado, inclusive, o nome da cidade. Ele afirma que não havia dito antes, pois não lhe "ocorrera essa idéia". Sua atitude desmascara o processo de construção, de invenção mais uma vez.

Entraram na cidade, pois fora numa cidade que Jacques e seu amo haviam pernoitado na véspera; já agora me lembro. (...)
Se já não vos disse há mais tempo que Jacques e seu amo tinham passado por Conches e aí haviam alojado em casa do lugar-tenente geral, foi porque isto não me ocorrera antes. (DIDEROT, 1962 A, p. 51)

O instaurar da realidade na ficção fez com que alguns estudiosos desse romance tentassem traçar a viagem dos dois personagens. Curial (2001), por exemplo, acredita que Conches se trata de Conches-en-Ouche, na Normandia, região bem conhecida por Diderot. Contudo, como o próprio narrador apontou anteriormente, poderia ter sido qualquer outro lugar indicado.

Terrasse (1999) corrobora essa visão, afirmando que os personagens vêm de Paris ou de Londres, que eles param em povoados, os quais são apenas uma parte de seu destino. As precisões geográficas na obra teriam somente um valor anedótico. São suposições sobre o lugar exato, pois não há nada que possa certificar essas informações, que, aliás, não alterariam a história.

Mais do que isso: a indefinição cria a ilusão de que a história poderia acontecer em qualquer lugar, por isso ganha um alcance maior, tudo é amplificado. Talvez o narrador busque a universalização e, se assim for, podia-se pensar em um neologismo, seguindo as

teorias de Genette sobre tempo – e dizer que há uma tentativa de "atoponia", ou seja, um acontecimento sem lugar fixo e definido, sem referências que o individualize. Ele é subjetivo, é todo e qualquer lugar e nenhum, ao mesmo tempo.

Por outro lado, quando há a descrição espacial, ela não é gratuita. Segundo Smietanski (1965), nessa obra o cenário, as paisagens, os lugares apenas são descritos quando eles têm um papel particular na ação dramática ou quando contribuem para ilustrar uma característica.

Na passagem em que o cavalo de Jacques o leva por três vezes às forcas patibulares, os personagens buscam uma resposta mística para a atitude do animal.

Mas o cavalo de Jacques foi de outra opinião; repentinamente toma os freios nos dentes e se precipita por um pântano. Jacques aperta-o em vão entre os joelhos e encurta as rédeas, em pleno charco: o animal, cabeçudo, prossegue e põe-se a subir rápido um montículo, onde estaca de repente e onde Jacques, relanceando o olhar em volta, se vê entre forcas patibulares. (DIDEROT, 1962 A, p. 62-3)

(...)

Jacques ia começar a história de seu capitão, quando pela segunda vez, o cavalo, lançando-se bruscamente fora da estrada real, pela direita, leva-o através de uma longa planície a um bom quarto de légua de distância, e pára subitamente entre forcas... Entre forcas! Aí temos um singular procedimento de cavalo para levar seu cavaleiro ao patíbulo!... (DIDEROT, 1962 A, p. 74)

(...)

O cavalo de Jacques não permitiu ao amo que termine; parte como um raio pela estrada real, não tomando nem a direita nem a esquerda. Jacques sumiu de vista; e o amo, persuadido de que o caminho conduzia a forcas, ria a mais não poder. (DIDEROT, 1962 A, p. 78)

A repetição da ação do cavalo faz os personagens pensarem que Jacques seria enforcado. Eles buscam uma resposta premonitiva, todavia o mistério se resolve ao se descobrir que o cavalo pertencera ao carrasco daquela cidade. Por isso, ele sempre ia às forcas, era um caminho habitual para ele, não havia nisso nenhum indício premonitório. O cômico domina e desconstrói o ambiente criado pela descrição do espaço. As forcas são necessárias para que se possa existir a trama que se segue e criar um contexto para que se critique a mistificação comum à época. O místico despertado pelo local macabro, enfatizado pelas vezes em que o cavalo repete a ação – três – tão caro ao maravilhoso, desfaz-se ao se descobrir a origem da montaria. O narrador cria uma expectativa no leitor e depois a quebra com uma explicação racional e jocosa.

Isso ocorre com outro ambiente descrito. Trata-se de um dos albergues em que os viajantes passaram a segunda noite de sua viagem. Instaura-se, nessa paragem, a idéia de

insegurança para que seja pertinente aos fatos que seriam narrados depois, em que Jacques enfrenta um bando de salteadores.

Enquanto nossos dois teólogos discutiam em vão, como pode acontecer em teologia, a noite se aproximava. Cruzavam certa região habitualmente perigosa, sobretudo num tempo em que a má administração e a miséria haviam multiplicado ao infinito o número de malfeitores. Abrigaram-se na mais miserável das estalagens. Prepararam-lhes duas camas-de-vento num quarto de tapiques entreabertos por todos os lados. (DIDEROT, 1962 A, p. 34)

A condição de miséria descrita forma o ambiente de apreensão gerado nos dois personagens. Instalados em um albergue sem conforto, cercados de malfeitores, cria-se o cenário perfeito para a atitude de valentia de Jacques.

A descrição nunca é usada pelo narrador de maneira inocente, principalmente por essa não ser uma constância narratológica desse romance. Ele pode ser utilizado para fazer críticas políticas ou para destruir a ilusão ficcional, instituída anteriormente, ou para satisfazer a possível curiosidade do leitor. Nessa técnica, misturam-se os fatos concretos com os fantasiosos e abusa-se dos "brancos", como apontado por Didier.

Leitor, esqueci-me de descrever-lhes a situação dos três personagens de que vimos tratando: Jacques, seu amo e a hospedeira; em razão desse esquecimento, vós os ouvistes falar, mas não os pudestes ver; antes tarde do que nunca. O amo, à esquerda, de chambre e de barrete de dormir, estendia-se preguiçosamente numa grande poltrona forrada de tapeçaria, lenço jogado sobre o braço da poltrona, caixa de rapé na mão. A hospedeira no fundo, em frente à porta, perto da mesa, segurando o copo. Jacques, sem chapéu, à sua direita, cotovelos apoiados na mesa, e a cabeça inclinada entre as duas garrafas: outras duas garrafas no chão, ao seu lado. (DIDEROT, 1962 A, p. 134)

Os personagens estão posicionados na expectativa do início da ação. Ao se ler o fragmento, pode-se realmente recriar o painel descrito, o espaço imaginário é concretizado pela riqueza dos detalhes e o excesso soa como galhofa por parte do narrador.

Outro cenário criado é o de Jacques na prisão. Todas as pincelas são carregadas de tons escuros, além de ter os pés e as mãos presos a ferro, o local é descrito como sombrio, úmido em que o criado precisa se defender dos ratos e ratazanas que ali habitam. Esse espaço demonstra a decadência do herói, tolhido de sua liberdade, mal alimentado relembrando a filosofia que tanto defendera em toda a viagem.

O terceiro parágrafo nos mostra Jacques, nosso pobre Fatalista, com ferros nos pés e nas mãos, estendido sobre a palha no fundo de um cárcere escuro, a lembrar-se de tudo que guardara dos princípios da filosofia de seu capitão, e não estando longe de crer que talvez um dia sentisse saudades daquela masmorra úmida, infecta, tenebrosa, onde era alimentado de pão negro e água, e onde precisava defender os pés e as mãos contra o ataque dos ratos e das ratazanas. (DIDEROT, 1962 A, p. 260)

Depois de mais de duzentas páginas de leitura, e diversas negativas, é revelado o destino e um dos objetivos da viagem de Jacques e seu Amo: ir o filho do Cavaleiro de Saint-Ouin com a senhorita Agathe, do qual o Amo assumira a paternidade e sustentava.

Certa manhã, disse o amo ao criado: "Jacques, enfreia e sela os cavalos e enche o garrafão; temos de ir onde já sabes." O que foi feito num abrir e fechar de olhos. Dirigiram-se ao lugar onde vinha sendo criado há dez anos, a expensas do amo de Jacques, o filho do Cavaleiro de Saint-Ouin. A alguma distância do albergue que acabavam de deixar (...) (DIDEROT, 1962 A, p. 250)

Kundera (1987) conceitua, de maneira geral, que o espaço criado em **Jacques Le Fataliste** é algo jamais visto antes na história do romance: é uma cena sem cenário: de onde eles vieram? Não se sabe. Não se vê esforço em fazer acreditar que seus personagens existam realmente em certo local e em um momento determinado. Em toda a história do romance mundial, esse romance é a recusa mais radical da ilusão realista e da estética do romance dito psicológico.

Lecointre e Le Galliot (1977) consideram, ainda, que o espaço indeterminado e a errância picaresca em lugares citados na seqüência da história, denotam um repertório de colocações de formas espaciais completo. Para ele, assiste-se à prática de um jogo do qual o significado aparece claramente: a exposição paródica das formas e métodos do tipo romanesco.

Dessa maneira, como guiado pelo acaso, sem definir o ponto de partida e nem o de chegada, o leitor é conduzido pela estrada, espaço da transição e do efêmero, em que os dois personagens seguem em viagem, sem saber qual será o seu destino e as paragens que os aguardam: albergues, castelos e vilarejos. Espaços abertos e fechados, campo e cidade intercalam-se, criando um conjunto complexo que ora omite e ora expõe dados. Nas incertezas sobre o destino, mantém-se, em Jacques, a certeza de que "tudo que acontece aqui em embaixo está escrito lá em cima" mesmo sem se saber onde se está, para onde se vai, qual poderá ser o destino de cada um, nem lá e nem cá; indeterminação espacial essa que está diretamente ligada ao aspecto filosófico do romance.

3.4 Tempo

A questão do tempo em **Jacques Le Fataliste** se mostra mais complexa ainda do que as do personagem e do espaço. O tempo narrativo divide-se em tempo da história e tempo do discurso como acontece com a maioria das narrativas. Porém, há histórias encaixadas na história principal, além de digressões do narrador, formando uma rede complexa sobre a qual não se pode pensar em uma linearidade.

Rouanet (2007) classifica o narrador que se manifesta em **Jacques Le Fataliste** como *shandiano* por seguir uma postura de narrador iniciada no romance **Tristram Shandy**, de Sterne. Esse narrador apresentaria uma maneira arbitrária de trabalhar o espaço e o tempo, dissolvendo-os em sua subjetividade. "Assim como se divertiu com o leitor, diverte-se também com o tempo cronológico e com o espaço métrico, forçando-os a dar cambalhotas e saltos mortais." (ROUANET, 2007, p. 120) Dessa forma, o narrador desvalorizaria o tempo da história e desorganizaria o tempo da ação com a finalidade lúdica.

Por isso, há de diferenciar, inicialmente, os dois tempos que devem ser focalizados – de acordo com Genette (s/d) –, o do discurso – que pode ser mais longo do que o da história, devido a digressões, descrições; ou mais curto, devido a sumários, por exemplo – e que não está subordinado à ordem cronológica.

O outro tempo é o da história, que segue a ordem cronológica, independente da ordem que serão inseridos os seus episódios no discurso. A ordenação que será seguida é sempre uma escolha do narrador, resultando em suas estratégias narrativas dependendo do objetivo a que visa atingir em relação ao leitor.

Em **Jacques Le Fataliste**, o tempo do discurso apresenta-se bastante intrincado. Inicialmente, há a história de Jacques e seu Amo que estão em viagem, sem que o leitor saiba, como vimos, a origem ou o destino. Assim, o início do tempo do discurso, o da história dos dois personagens e o da sua viagem são simultâneos. No entanto, desde a primeira página, na fala de Jacques é inserida uma analapse. Jacques, no intuito de comprovar a teoria de seu capitão, "que tudo que acontece cá embaixo já está escrito lá em cima" – em que o serviçal acredita piamente – retorna no tempo para contar sobre o tiro que levava no joelho durante a batalha de Fontenoy e suas conseqüências em sua vida. Justifica que o tiro fora responsável por ter se apaixonado. Esse fato desperta interesse no Amo que nada sabia sobre as histórias amorosas de seu criado e solicita que essas sejam contadas para seu entretenimento. Dessa maneira, é inserida na história de Jacques e seu Amo – que denominamos principal – ao

mesmo tempo que na da viagem – que denominamos "secundária A", a do passado de Jacques – da qual pertence a do seu capitão e outras histórias – que denominaremos "secundária B", em que está a história dos amores de Jacques, denominada "secundária C".

A história dos dois personagens inicia-se no momento em que estão viajando. Por isso a narrativa da viagem tem o mesmo ponto inicial, com o questionamento do leitor e as contínuas respostas vagas do narrador. Logo em seguida, Jacques fala da teoria de seu capitão, há a primeira ruptura temporal. O serviçal ao relatar o seu passado, utiliza, no entanto, os verbos no presente.

Jacques – É que, enquanto me embriago com seu vinho ordinário, esqueço-me de levar os nossos cavalos ao bebedouro. Meu pai vem sabê-lo; zanga-se. Balanço a cabeça; vai-me ao pêlo com um bordão, um tanto severamente. A caminho do acampamento fronteiro a Fontenoy seguia um regimento; alistome por despeito. Chegamos; trava-se a batalha. (DIDEROT, 1962 A, p. 29)

Dessa forma, Jacques resume qual a causa de ter se alistado e levado um tiro no joelho. Uma das conseqüências do tiro é ter conhecido a mulher por quem se apaixona, Denise. Apesar da dissimulada desorganização temporal, o criado afirma que há o momento certo para se narrar ou não um fato.

O Amo – Nunca me falaste sobre isso.
Jacques – Acredito.
O Amo – Por quê?
Jacques – É que isso não podia ser dito nem mais cedo nem mais tarde.
O Amo – E o momento de saber desses amores chegou?
Jacques – Talvez.
O Amo – De qualquer forma, conta lá...
 (DIDEROT, 1962 A, p. 30)

Assim inicia a história secundária C, interrompida diversas vezes e que será concluída apenas pelo narrador-editor com um final feliz, Jacques casado com Denise e considerando a hipótese de que poderia “ser corno”. No entanto, para ele, isso só aconteceria se estivesse escrito lá em cima e ele nada poderia fazer para alterar tal fato, por isso dormia tranqüilo. Esse é o final também na história principal em que não há mais nada para ser dito sobre os personagens.

Quanto à viagem de Jacques e o Amo, ela é direcionada pelo narrador-autor, que depois se mostra como editor, e volta a ser autor, em um jogo de dupla personalidade que mais confunde que esclarece o leitor, fazendo inclusive que este o relacione com Diderot.

Como é que um homem de juízo, um homem de bons costumes, que se diz filósofo, pode divertir-se contando obscenidades? – Primeiramente, leitor, não se trata de contos, mas de uma história, e não me sinto mais culpado, e talvez menos, quando escrevo as tolices de Jacques, do que Suetônio quando nos transmite os desregramentos de Tibério. Não obstante, ledes Suetônio, e de nada o censurais. Por que não amarrais a cara a Catulo, Marcial, Horácio, Juvenal, Petrônio, La Fontaine e a tantos outros? Por que não dizeis a Sêneca, o estóico: Que necessidade temos nós da devassidão de vosso escravo dos espelhos côncavos? Por que só tendes indulgência pelos mortos? Se refletísseis um pouco sobre essa parcialidade, veríeis que provém de algum princípio vicioso. Se sois inocente, não me lereis; se corrompido, lerreis sem prejuízo. E depois, se o que vos estou dizendo não vos satisfaz, abri o prefácio de Jean Baptiste Rousseau, e lá encontrareis a minha apologia. Qual dentre vós ousará censurar Voltaire de ter composto *La Pucelle*? Ninguém. Tendes, pois, duas balanças para as ações dos homens? Mas *La Pucelle*, direis, é uma obra-prima. – Tanto pior, pois será ainda mais lida. – E vosso *Jacques* não passa de uma insípida miscelânea de fatos, uns reais, outros imaginários, escritos sem graça e distribuídos sem ordem. – Tanto melhor, meu *Jacques* será menos lido. (DIDEROT, 1962 A, p. 205-6)

Nesse trecho especial, o narrador-autor defende a sua obra e a compara com outras para fugir dos possíveis ataques que o tempo e a crítica poderiam trazer. É ele quem escreve sobre seu livro e faz uma longa digressão em nome de sua obra, que o leitor pode classificar de "insípida miscelânea de fatos, uns reais, outros imaginários, escritos sem graça e distribuídos sem ordem". Quanto à ordem, o narrador aceita que seus fatos sejam desordenados, isso não é fruto do acaso, é o seu objetivo. É marcante a consciência do fazer literário que o narrador manifesta nesse trecho.

A história da viagem dos dois personagens – secundária A – termina com a prisão do criado e a fuga do Amo, fazendo com que o narrador-autor a dê por encerrada.

O amo de Jacques já se encontra tão longe que sumiu. Jacques, ao ir da casa do juiz para a prisão, dizia; "Tinha de acontecer, estava escrito lá em cima..." Quanto a mim, paro por aqui, porque vos disse, dos dois personagens, tudo que sabia. – E os amores de Jacques? Jacques disse cem vezes estar escrito lá em cima que não iria acabar a história de seus amores, e vejo que tinha razão. (DIDEROT, 1962 A, p. 257)

Ao abandonar a história, o narrador-autor sugere ao leitor que ele mesmo a conclua por si ou procure Jacques na prisão para que ele a finalize. Assim, encerra-se também a história do passado de Jacques, narrada por ele – a secundária B. A partir daí, as informações que se têm são fornecidas pelo narrador-editor que assume a responsabilidade de concluir a história principal e secundária C. Para isso, ele pede ao leitor oito dias para reler as memórias que tem em seu poder e dar um parecer. Transcorrido os oito dias, ele apresenta apenas três

parágrafos, considerando que o primeiro e o terceiro parecem ser originais, mas o segundo é "evidentemente interpolado". A evidência de ser "interpolado" é explicitada pelo narrador-editor, trata-se da imitação de uma passagem do capítulo 172 de **Tristram Shandy**.

Eis o segundo parágrafo, copiado da vida de *Tristram Shandy*, a menos que a conversa de Jacques, o Fatalista, com seu amo seja anterior à obra, e que o ministro Sterne seja um plagiário, no que não creio, mas por uma estima toda particular para com Sr. Sterne, que distingo da maior parte dos literatos de sua nação, useiros e vezeiros em roubar-nos e dizer-nos injúrias. (DIDEROT, 1962 A, p. 258)

Tributos pagos a Sterne, bem como os feitos de Richardson, o narrador inicia e termina a história de Jacques retomando a sua gênese, o romance inglês, se bem que o tempo é um dos diferenciadores entre as duas obras.

De acordo com Kundera (1987), entre **Tristram Shandy** e **Jacques Le Fataliste**, há uma diferença de temperamento: Sterne é lento; o seu método é o da desaceleração; a sua óptica é do microscópio (sabe parar o tempo e isolar um único segundo da vida). Por seu lado, Diderot é rápido; o seu método é o da aceleração; a sua óptica é o telescópio.

Em razão disso, o ritmo que se cria no texto é bem rápido, pois vários fatos são narrados de maneira intercalada e incessantemente. Não que haja muita ação, mas os diálogos criam o movimento do texto, é um jogo constante de troca de narrador, de história, que faz com que se produza uma agilidade especial e singular.

É interessante observar que a história principal e a secundária A estão em conjunção em relação ao tempo inicial, e seguem em paralelo; sendo que a secundária B inicia um pouco antes da secundária C. Porém, no final do romance essas estruturas são ainda uma vez alteradas. Com a prisão de Jacques e a ausência do narrador-autor, as histórias secundárias C e A são encerradas, ficando para serem finalizadas pelo narrador-editor a principal e a secundária B. Pode ser notada, nesse fato, uma transposição temporal da história secundária B, que muda de narrador para que possa ter sua continuidade, sai do pretérito mais-que-perfeito narrado por Jacques, para assumir um *status* no pretérito perfeito conduzida pelo narrador-editor.

Por vários momentos as quatro histórias seguem em paralelo, pois enquanto Jacques narra os fatos que lhe aconteceram, inclusive seus amores, a viagem prossegue, os dois personagens também, bem como o tempo em ordem cronológica. Todavia, as intromissões do narrador-autor são constantes, para que ele possa exibir a sua habilidade de escrita e mostrar que ele é o senhor da história e do tempo "só dependeria de mim fazer-vos esperar um ano,

dois anos, três anos, pela narrativa dos amores de Jacques[...] Como é fácil inventar histórias! Mas eles terão de suportar apenas uma noite má, e vós esta dilatação." (DIDEROT, 1962 A, p. 30)

O leitor é várias vezes importunado pela suspensão da história de Jacques e seu Amo para que o narrador teça comentários sobre os fatos narrados, ou comente a história narrada por outros personagens, ou ainda, para inserir outras histórias de sua própria lavra. Essas digressões do narrador faz com que se reflita sobre o tempo do narrador e o do leitor (narratário intradieético).

Segundo Terrasse (1999), o eixo narrador-narratário faz coincidir o tempo das suas duas leituras; em virtude da *mise-en-scène* adotada, eles folheiam a obra no mesmo momento. As observações referentes às relações entre o romance e a vida real, o poder de que se vangloria o escritor de alterar o curso das coisas, o comportamento ou a linguagem que empresta aos seus heróis, postula uma sincronização do mesmo tipo. Contudo, o tempo do narrador/tempo do narratário não é de modo algum pontual. Corresponde supostamente ao tempo durante o qual o manuscrito a editar (ou o livro a ler, de acordo com o ponto de vista do leitor) alternadamente é lido, abandonado, retomado, arranjado de novo, de modo que os interlocutores possam marcar encontros para o dia seguinte.

Exemplo disso pode ser observado na passagem em que, usando de uma onipresença inexplicável, o narrador, mesmo dormindo, sabe que Jacques acordou e comunica o fato ao leitor – que está acordado. Vejamos:

No dia seguinte, Jacques se levantou muito cedo, pôs a cabeça à janela para observar o tempo, viu que o dia estava detestável, deitou-se novamente, e deixou-nos dormir, ao amo e a mim, até quando quiséssemos. (DIDEROT, 1962 A, p. 105)

A expressão “a mim” quebra a ilusão ficcional que o leitor poderia ter, o narrador insere-se no mesmo nível narrativo que Jacques e o Amo. A história de Jacques e seu Amo e a da viagem dos dois não podem continuar, pois o narrador as parou para que pudesse dormir. Jacques não tem ouvinte, por isso também não pode continuar a de seus amores e volta a dormir. Nesse delicado jogo literário, apenas o leitor está acordado e é obrigado a esperar que todos acordem, pois somente assim terá acesso à continuidade das histórias. Por isso, a leitura é simultânea, mas o tempo dos protagonistas do discurso não o é.

O narrador distribui indícios temporais em várias passagem, ou por inserção de fatos históricos, como a Batalha de Fontenoy (1745) da qual Jacques teria participado, ou o

terremoto de Lisboa (1755), no qual morreu Jean, irmão de Jacques, citando locais e nomes de personalidades que pertenciam à sociedade francesa da época. Essas marcas serviriam para a atestação do real.

Contudo, o que se apresenta é a desconstrução da escritura, pois os fatos se contradizem entre si. As pistas são falsas e ao serem seguidas, desmentem o narrador-autor. Isso pode ser observado ao seguir a história de Jacques e Denise. O criado afirma que participou da Batalha de Fontenoy (1745), foi baleado, devido a esse episódio conhece Denise, deixa o castelo de Desglands, sem que se saiba por quanto tempo ficara lá. Em seguida, trabalha em várias casas, uma depois da outra: na do Comendador de La Boulaye, na do capitão com quem aprendera a filosofia fatalista de Spinoza, na do procurador-geral de Toulouse, na do conde Tourville, na da Marquesa du Belloy, na de um dos primos da Marquesa, na do Sr. Hérisant, na da Senhorinha Isselin que o Amo sustentava e, finalmente, com o Amo.

Sabe-se que os dois estão juntos há dez anos, isso no momento em que ocorre a viagem a qual o narrador se propõe a contar. O final da viagem é desastroso, o Amo mata o Cavaleiro de Saint-Ouin, foge; Jacques é preso e o narrador-autor abandona a narrativa a pretexto de não ter mais nada a dizer sobre os personagens. Jacques fica preso por um tempo não indicado, é libertado por bandidos do bando de Mandrin, leva, por um tempo indeterminado, uma vida de saqueador até retornar ao castelo de Desglands. Reconhecendo o local, não deixa que este seja atacado. Reencontra Denise, Desglands e o Amo, que também estava no castelo. As explorações de Mandrin aconteceram entre 1750 a 1755.

Levando em conta a data do ano do tiro no joelho, os dez anos que Jacques estava com o Amo e o final do bando de Mandrin, não há tempo para o tratamento e recuperação de Jacques, nem para o tempo que o criado estivera servindo outras pessoas. Além disso, o tempo entre o assassinato de Saint-Ouin e o reencontro com o Amo não pode ser longo.

Seguindo os mesmo dados, o Amo conta sobre sua história com Agathe e o fato de ser obrigado a assumir a despesas do filho desta com o Cavaleiro de Saint-Ouin. O Amo reencontra os amantes quando vai visitar a criança que sustenta há dez anos. É o mesmo tempo que Jacques está com seu patrão e quando o criado foi trabalhar para seu Amo, este sustentava a Senhorinha Isselin. Isso faz com que as duas mulheres façam parte da vida do Amo ao mesmo tempo, o que é pouco provável ou lógico. Além disso, Jacques não tinha, anteriormente, conhecimento da história de seu Amo com Agathe.

Outra incoerência temporal aparente ocorre na história do casamento "singular" do Marquês des Arcis. Após o Marquês ter perdoado a esposa, enviou a sogra para um convento.

Isso é informado pela Hospedeira: "A sogra do mais jovem passou por aqui há menos de três meses; ia muito a contragosto para o convento de província, onde bateu as botas e morreu, e eis por que nossos dois vestem luto..." (DIDEROT, 1962 A, p. 101). Todavia, a própria Hospedeira finaliza a história da vingança da Senhora de La Pommeraye em uma data bem distante dos "há menos de três meses" que ela dissera inicialmente.

Ficaram três anos seguidos ausentes da capital.

Jacques – E garanto que esses três anos passaram como um dia e que o Marquês des Arcis foi um dos melhores maridos e teve uma das melhores mulheres do mundo. (DIDEROT, 1962 A, p. 154)

Ironia do narrador que insere na palavras de Jacques o conceito de *kairos*, o tempo vivido em que algo especial acontece, abandona *chronos*, o tempo marcado pelo calendário. Três anos se passaram como se fosse um dia diante da imensa felicidade que cercava o casal. Porém, nada justifica a anacronia gerada. A Hospedeira não podia ter se enganado quanto à primeira data. Afinal, o Marquês ainda usava luto, a informação sobre o tempo que ficaram afastados gera uma prolepse e, assim, noticia um fato que pertence ao futuro. Na realidade, ocorre no romance um curto-circuito temporal, pois é um futuro na história que é narrado como passado, identificado pelo verbo no pretérito perfeito "ficaram".

Fatos situados cronologicamente, com referências precisas, dados que podem conduzir o leitor e fazer com que este acesse o real, que acredite que sejam fatos verdadeiros. Ilusão. Castelo de areia que o narrador construiu e zomba da ingenuidade do leitor por ter acreditado nele. É tomar o falso por verdadeiro e vice-versa, como o narrador já havia alertado e como o leitor, de alguma maneira, consente em aceitar e concordar.

Segundo Terrasse (1999), nesse romance, a abolição da fronteira entre o fictício e o real se obtém por intermédio do efeito artístico: escreve-se um romance que se nega escrever. A dimensão espaço-temporal da narrativa de aventura somente poderia se recusar em proveito de outro espaço e de outro tempo. Ainda que o cronotopo bakhtiano de **Jacques Le Fataliste** se reduzisse a um "aqui, agora" esquecendo os outros marcadores temporais, a sua aplicação necessitaria da invenção de estratégias igualmente complexas de qualquer outro gênero de narração e impediria a indiferença às determinações circunstanciais.

Outro elemento que brinca com o tempo é a forma dialogada predominante no romance, além do presente verbal, usado pelos narradores em suas falas, há o constante diálogo que atualiza os fatos e as ações. Além disso, essa construção auxilia no processo de ratificação do real, criando uma transgressão temporal de efeitos estéticos.

Conforme Lecointre e Le Galliot (1977), a transgressão acontece de acordo com uma orientação que, em uma primeira análise, pode parecer paradoxal: nota-se com efeito um esforço para instalar uma coincidência entre a duração do discurso e as coordenadas temporais da narrativa, graças ao funcionamento de um diálogo polivalente, desenvolvido em todos os níveis de estruturação. Este esforço somente é paradoxal na aparência: pode-se com efeito pôr em princípio que quanto mais oposição escava-se entre o tempo do discurso e o tempo da história, mais a ficção ganha em autonomia e credibilidade, ao contrário do que se poderia esperar.

A focalização mais apurada apenas das quatro histórias deve-se ao fato de que as outras seguem uma ordem cronológica, tendo pouca ou nenhuma interrupção. A exceção é a história da vingança da Senhora de La Pommeraye que tem o seu andamento afetado pelos afazeres da Hospedeira, além dos comentários dos personagens (Jacques, o Amo e a Hospedeira) bem como devido às digressões e considerações do narrador. O seu início, que é apenas um *trailer* apresentador da história, está na página 101. Já a introdução dos fatos iniciam na 114 e o seu término ocorre na página 154. Nessas quarenta páginas são relatadas a conquista da Senhora de La Pommeraye pelo Marquês des Arcis, as mudanças operadas na sua vida e o desinteresse do Marquês depois de algum tempo. Esses fatos são narrados de maneira sumária em duas páginas, a partir desse ponto, inicia-se o relato da vingança da Senhora de La Pommeraye. Os acontecimentos que demoram mais de um ano para ocorrerem, são narrados em horas pela Hospedeira.

Traçando uma comparação entre a história narrada pela Hospedeira e a do amor de Jacques por Denise, é provável que, para a segunda, tenham transcorridos meses. Contudo, devido às várias interrupções sofridas, essa parte inicia-se na página 30 e se encerra na 260.

Uma outra parte da história que transgredir a ordem temporal é a dos amores do Amo. Ao narrar sua história com Agathe, ele remete-se ao passado, entretanto, ao reencontrá-la, acompanhada do Cavaleiro de Saint-Ouin, na choupana em que era criado o seu filho; os dois amantes são inseridos no tempo da história secundária A.

Diante de transgressões, inserções, dilatações e digressões, percebe-se que a história dos amores de Jacques não poderia realmente ser finalizada, como foi apontado inúmeras vezes pelo narrador principal e pelo próprio Jacques. E não pelo único fato de ser uma forma de alongar a narrativa, mas sim porque ela não havia sido ainda concluída, a situação estava em aberto sem se ter idéia do que ocorreria. Jacques conheceu Denise no castelo do Sr. Desglants, tenta seduzi-la, apaixonou-se pela moça, resolve casar-se com ela, mas, sem ser informado o motivo, ele deixa o castelo e vai trabalhar em diferentes casas até ser o criado do

Amo. Logo, a sua história de amor com Denise tinha sido interrompida, os imprevistos que se sucedem na viagem apenas adiam o desenlace dessa história inconclusa. Como a viagem com o Amo prossegue, o narrador principal é obrigado a interroper as memórias amorosas do criado inserindo outros fatos.

A história dos amores de Jacques só se encerra realmente quando este reencontra o seu Amo e se casa com Denise, passando a morar no castelo de Desglands. Essa situação coincide com o final da história de Jacques e seu Amo e com o do discurso, obtendo-se um final feliz. Mesmo tentando afirmar a veracidade dos fatos narrados, o final direciona o leitor para um castelo, em que o herói casa-se com a donzela amada, retomando, ironicamente, o tempo do "Era uma vez..."

CONCLUSÕES

No século XVIII, o romance fortaleceu-se como representante da burguesia em ascensão na França e passou por várias transformações até ganhar um espaço respeitado na literatura universal. Uma das características responsável por isso foi a valorização do indivíduo, tão inerente às novas idéias econômicas e sociais da época.

A escritura do romance **Jacques Le Fataliste**, de Denis Diderot – um dos iluministas – nesse período, mostra essa ênfase ao indivíduo, ao destacar a vida cotidiana sem grandes feitos ou atos de bravura e de coragem do herói. Na obra, os dois personagens são comuns "como eu e vós", como é diversas vezes apontado pelo narrador, em uma estrada localizada em lugar tão banal que não merece nem a sua especificação, suas ações seguem o mesmo grau de relevância. Personagens comuns, vidas comuns que são colocadas em cena para mostrar que o importante não é o fato, nem o personagem, sim a genialidade que transparece na escritura, o modo como são organizados os elementos narrativos. Elogio tácito ao processo de criação, desnudado e explorado neste romance.

Naquele momento de desenvolvimento e de definição de novos parâmetros no romance, **Jacques Le Fataliste** aparece como uma coletânea dos caracteres encontrados nesse gênero até então, bem como o avesso do mesmo. Características essas que permanecem, *grosso modo*, até hoje são consideradas inovadoras e muitas vezes classificadas de pós-modernas. A narrativa é contruída no mesmo processo em que é desconstruída, o narrador faz

questão de mostrar os bastidores da escritura, não apenas da obra que redige, mas das outras de seus contemporâneos, os quais faz questão de citar.

Segundo Lecointre e Le Galliot (1977) **Jacques Le Fataliste** é um romance que analisa o romance, revelando as modalidades e os meios, reconhece-se, na forma, o protagonista de uma narração a apoderar-se sob a narrativa em que é, ao mesmo tempo, o pretexto e o imaginário. É confiado a ele o papel em que uma *mise-en-scène* insólita (e insolente) parece reservá-lo.

Essa atitude do narrador demonstra a preocupação, dissimulada, em apenas narrar a verdade, ao mesmo tempo em que afirma ser o criador daquilo que escreve. Difícil identificação em um jogo de máscaras em que narrador, autor e editor confundem o leitor mostrando-se ora único ora como vários. O que seria a verdade se não é possível ter ciência de quem se propõe a narrar a história de Jacques e seu Amo? Barthes (1974) aponta para essas máscaras sobrepostas e para a aceitação da necessidade do "falso", da "mentira" para que haja literatura.

Toda Literatura pode dizer: "*Larvatus prodeo*"⁵², avanço apontando minha máscara com o dedo. Quer se trate da experiência inumana do poeta, assumindo a mais grave das rupturas, a da linguagem social; quer da **mentira credível do romancista** – a sinceridade precisa aqui de signos falsos, e evidentemente falsos, para durar e ser consumida. O produto e, finalmente, a fonte de tal ambigüidade, é escritura. (BARTHES, 1974, p. 139) (Grifos nossos)

A litania da "verdade, apenas a verdade e nada mais que a verdade" se repete pelo narrador e por seus personagens reforçando a sua idéia, assim como Jacques repete a sua "estava escrito lá em cima". Porém essa verdade não é a encontrada no real, ela é trabalhada e apresenta a realidade sobre um outro prisma, passada por uma lapidação e seleção daquilo que pode gerar interesse no leitor. A realidade captada é transfigurada de maneira distorcida pelo artista, por isso é individual. É a maneira como é narrada que gera o diferencial entre uma obra e outra, entre um estilo de um autor e outro.

O narrador, em **Jacques Le Fataliste**, é o porta-voz da busca pela realidade, pois, quando ele não a insere em seus fatos, faz questão de criar digressões para questionar sobre os fatos narrados, questionar o leitor sobre a sua credibilidade, contestar possíveis questionamentos e posicionamentos do leitor. Assim, rompe com a ficção e instaura a sua realidade, tão relativa, questionável e frágil como ela é para todos. Ele mantém um diálogo

⁵² Eu caminho mascarado.

com o leitor de que não se deve confiar em ninguém, nem nele próprio. Afinal, afirma e nega fatos ao seu bel-prazer e todo o tempo.

O manuscrito, artifício usado para a atestação da verdade nos romances do século XVIII e XIX, é mais um ponto de desconstrução da narrativa. Inicialmente, afirma escrever a história de Jacques e seu Amo, o que poderia ser declarado pelo narrador e escritor do manuscrito. Depois, descobre-se um editor para esse documento, que passa a interferir na narrativa, como se fosse a mesma entidade ficcional; a seguir o narrador abandona a história, pois não havia mais nada para ser dito e, para finalizar, o editor conclui o trabalho que fora renunciado pelo narrador, perturbando de vez o leitor. Assim, não se pode crer na veracidade do manuscrito, o que poderia testemunhar a favor da verdade na obra, transparece sendo mais um embuste do narrador.

Entre tantas trocas de papéis e jogo de "esconde-esconde", surge a figura de um outro narrador que se manteve às escondidas durante toda a viagem que o leitor faz juntamente com o Amo e seu serviçal. Esse narrador extradiegético, com tão rápida participação, é o fecho comprobatório de que tudo é ficção, que os narrador-autor e narrador-editor são personagens de uma narrativa que um "outro" escreve num outro nível.

Os fatos são encadeados como que por acaso, o que constitui mais uma forma de aproximar a narrativa da realidade: a forma desordenada em que ocorrem os acontecimentos. Todavia, isso não é igualmente em vão e nem uma atitude inocente. Pruner (1970), afirma que não é por acaso que o acaso é invocado já na primeira página de **Jacques Le Fataliste**, como princípio da explicação. A ironia da partida não deve extraviar o leitor. A mais absoluta indeterminação (personagens sem nome, rota sem origem, sem objetivo e história atemporal) renderá pouco a pouco o lugar ao seu contrário. Jacques e seu Amo encaminham-se, de fato, para o lugar em que cumpririam o seu destino e o autor cumpre a sua obra, de forma estética no nível diegético.

Os personagens são criados com características que os aproximam do real, nem bons e nem maus como os pertencentes à epopéia ou os que marcaram as produções românticas, mas seres comuns. Apenas a situação pode determinar suas atitudes, como o Senhor Gousse – capaz de lesar financeiramente o narrador; em contrapartida, furtar livros da biblioteca de um professor da Sorbonne para ajudar este; ou o próprio Jacques, que pode trair o seu melhor amigo, tendo relação sexual com a namorada deste – é o mesmo que doa a uma mulher pobre e desconhecida o único dinheiro que lhe restava. Nesses aspectos o romance já aponta para o que foi definido, no século XIX, como personagem realista.

O espaço predominante remete ao barroco, ironia do narrador que opõe o sagrado ao

profano, justificando a fatalidade de Jacques, ser que teme ao divino. Lá em cima é onde se escreve o grande rolo. E lá é onde o senhor poderoso define o que irá acontecer aos seus personagens cá embaixo e nada pode ser feito para mudar o que já foi escrito. Seria o narrador extradiegético brincando e o grande rolo, o manuscrito? Hipóteses. Nada disso seria uma surpresa diante de um narrador tão irônico e ousado.

A descrição espacial só é permitida quando esta tem utilidade para o contexto, por isso, há poucos cenários. O narrador trata com desdém a especificação espacial, enfatiza que isso não é vital para que a história de seus personagens prossiga e enfatiza que o narrador é fácil de ser satisfeito, caso ele dissesse o nome de qualquer vilarejo ou cidade, o leitor não o questionaria, aceitaria a informação como verdadeira.

Há outro elemento tratado também de maneira singular: o tempo. Diferente do espaço, ele é bem marcado por citação de eventos, comunicando qual a duração, respeitando, em algumas narrativas, a ordem cronológica; deixando pistas para que o leitor acredite que são verídicos, principalmente por fazer uso de fatos, personalidades e tempos históricos. Contudo, mais uma vez é uma peça que o narrador prega no leitor; ao seguir os vestígios, percebe-se que as informações se chocam e mostram-se incoerentes. As datas fazem apenas com que se perca no labirinto que algumas vezes nos mostra a saída. Entretanto, na maioria das vezes, trata-se de novo de uma miragem. Assim, a marcação temporal torna-se tão inútil quanto o relógio do Amo que tem a única finalidade de entretenimento do gesto automático, tal como acontece com a sua caixa de rapé e o próprio Jacques. São dados os quais têm a finalidade de distrair o leitor, fazendo-o pensar que são verdadeiros, enquanto se trata apenas de mais um ardil. Não se nega a sua definição, porém uma vez mais essa não é confiável.

Qual é afinal a estrutura da obra? O que se pode esboçar dentro do nível das possibilidades é a existência de um narrador extradiegético – denominado por nós como narrador geral – que narra sobre a arte de escrever romances. Para isso, o narrador mostra esse processo, seguindo as características tão admiradas no século XVIII de que se deveria ensinar pelos atos. Para tanto, o narrador geral cria os dois elementos fundamentais para que exista o romance, o narrador – designado por nós de narrador principal – (que também fará o papel de autor e editor) e o leitor. Esse narrador principal, desempenhando seu papel, deve contar um fato e assim, toma-se conhecimento da história de Jacques e seu Amo, a da viagem dos dois e de outras que o narrador imagina que seja interessante de serem narradas para comprovar seu ponto-de-vista referente aos mais diversos assuntos.

O leitor cumpre o seu papel também, mas além de ouvir os fatos, questiona e interfere no que está sendo narrado, até mesmo irritando o narrador. Jacques e seu Amo, bem

como outros personagens da história do narrador principal, também têm acontecimentos para narrarem, na tentativa de comprovarem suas idéias ou apenas para entreter outros personagens. Assim com uma matrioska (a tradicional boneca russa), a narrativa comporta histórias dentro de outras histórias que permitem por sua vez, entrever outras histórias.

Além do diálogo que há entre os personagens para que se mantenha a comunicação entre as histórias, a obra é um grande diálogo com outras obras e autores anteriores e contemporâneos a sua escritura. O narrador de **Jacques Le Fataliste**, dialoga com o de **Dom Quixote**, com o de **Tristram Shandy**, e influenciará o de **Memórias póstumas**. A obra cria um grande colóquio com outras obras e autores que são citados em diversas passagens. Assim, ela dialoga com o seu passado, com o seu presente e se resguarda das críticas futuras, sem respeitar as marcações temporais, ideal tão explicitado no romance de até então.

Atentando à forma que foi construída o romance, nota-se a destreza responsável pela combinação de estruturas variadas, gerando unicidade absoluta ao texto. Além disso, transforma uma temática banal em uma obra complexa e rica esteticamente. O narrador de **Jacques Le Fataliste** brinca com os elementos do discurso e cria a ficção, usando e manipulando a realidade, desconstruindo a ficção e traçando algumas marcas que apenas no século XIX se fixariam na literatura e foram classificadas de realistas, lançando a base do romance na França e na literatura ocidental.

REFERÊNCIAS

ABOLGASSEMI, Maxime. La contrefiction dans *Jacques Le Fataliste*. In: **Poétique**, nº 134. Paris: Seuil, 2003, p. 223 - 238.

BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora F. Bernardi *et all.* São Paulo: Ed. UNESP, 1988.

BARBOSA, Sidney. **A representação da natureza no romance francês do século XIX**. Araraquara: UNESP, 2005. Tese (Livre Docência).

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. Tradução Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1972.

_____. **Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura**. Tradução Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.

BECKER, Colette, BOUTET, Dominique, DUGAST, Francine, GUELLOUZ, Suzanne, MASSEAU, Didier, MÉNAGER. **Le roman**. Rosny: Bréal, 2000.

BELAVAL, Yvon (A). **Études sur Diderot**. Paris: PUF, 2003.

_____ (B). Preface et vie littéraire de Diderot. In: **Jacques Le Fataliste**. DIDEROT, Denis. Paris: Gallimard, 2003.

BÉNAC, Henri (A). Apresentação. In: **Jacques, o fatalista**. DIDEROT, Denis. Tradução Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

_____ (B). Apresentação. In: **O sobrinho de Rameau**. DIDEROT, Denis. Tradução Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORGES, Oziris Filho. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica Editora, 2007.

BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal. **L'universe du roman**. Paris: PUF, 1972.

CAMPION, Pierre. Diderot et le *conatus* de la narration: pour une poétique spinoziste de la narration dans *Jacques Le Fataliste*. In: **Poétique**, nº 65. Paris: Seuil, 1986.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: **A personagem de ficção**. CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida e GOMES, Paulo Emílio Salles. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. São Paulo: EDUSP, 1999.

COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COULET, Henri (sous la direction de). **Idées sur le roman** – textes critiques sur le roman français XIIème – XXème siècle. Paris: Larousse, 1992.

CURIAL, Hubert. **Jacques Le Fataliste**: Denis Diderot. Saint-Amand: Hatier, 2001.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**: o foco narrativo em Vergílio Ferreira. São Paulo: Ática, 1978.

DARNTON, Robert. **Edição e sedição**: o universo da literatura clandestina no século XVIII. Tradução Myriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DESNÉ, Roland. Chronologie et introduction. In: **La Religieuse**. DIDEROT, Denis. Paris: Flammarion, 1968.

DIDEROT, Denis. **Jacques Le Fataliste et son maître**. Paris: Gallimard, 2003.

_____. **A. Jacques, o fatalista**. Tradução Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

_____. **Jóias indiscretas**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Global, s/d.

_____. **B. O sobrinho de Rameau**. Tradução Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

_____. **C. A religiosa**. Tradução Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1962.

_____. **Éloge de Richardson**. In: **Idées sur le roman** – textes critiques sur le roman français XIIème – XXème siècle. COULET, Henri (dir.). Paris: Larousse, 1992.

DIDIER, Béatrice. **Jacques Le Fataliste et son maître de Diderot**. Saint-Amand: Gallimard, 1998.

DORAT, Claude-Joseph. Prefácio In: **Les Sacrifices de l'amour**. In: **Idées sur le roman** – textes critiques sur le roman français XIIème – XXème siècle. COULET, Henri (dir.). Paris: Larousse, 1992.

ECO, Umberto. **Pós escrito a O nome da rosa**. Tradução Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

FACIOLI, Valentim. **Um defunto estrambólico**: análise e interpretação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin, 2002.

FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance**: e outras considerações sobre o romance. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

FIGUEIREDO, Fidelino de. **História da literatura realista**: 1871-1900. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1924.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

GLEIZES, Delphine. **Denis Diderot: Jacques Le Fataliste**. Paris: Ellipses, 1998.

GOULEMOT, Jean-Marie. **Esses livros que se lêem com uma só mão: Leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII**. Tradução Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso, 2000.

GUINSBURG, Jacó. Denis Diderot. In: **Colóquio Internacional Diderot**. Coor. Maria Helena Carvalho dos Santos. Lisboa: Universitária Editora, 1987.

HUET, Pierre-Daniel. Lettre à M. de Segrais sur l'origine des romans. In: **Idées sur le roman – textes critiques sur le roman français XIIème – XXème siècle**. COULET, Henri (dir.). Paris: Larousse, 1992.

HUGO, Victor. **Littérature et philosophie mêlées - Sur Walter Scott**. In: **Idées sur le roman – textes critiques sur le roman français XIIème – XXème siècle**. COULET, Henri (dir.). Paris: Larousse, 1992.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. Tradução Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Armado, 1963.

_____. Qui raconte le roman? In: **Poétique du récit**. GENETTE, Gérard e TODOROV, Tzvetan (Org.). Manchecourt: Seuil, 1977.

KEMPF, Roger. **Diderot et le roman: ou le démon de la présence**. Paris: Seuil, 1964.

KHALIL, Marisa Martins Gama. **Por uma arqueologia do leitor: perspectiva de estudo da constituição do leitor na narrativa literária**. 2001. (Tese em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2001.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Tradução Tereza B.C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. Introduction à une variation. In: **Jacques et son maître – hommage à Denis Diderot**. Mayenne, 1987.

LECOINTRE, Simone, LE GALLIOT, Jean. Introduction à la lecture du texte. In: **Jacques Le Fataliste e son maître**. Genève: Librairie Droz, 1977.

LEUTRAT, Jean-Louis. Diderot. Paris: Editions Universitaires, 1967.

LIMA, Manuel Campos. Realismo e estilização. In: **Vértice**, v. XVII. Coimbra, 1957, p. 85 - 87.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopéia burguesa. Tradução Letizia Zini Antunes. In: **Ad hominen**: Revista de Filosofia, Política, Ciência da História, Tomo II, **Música e Literatura**, São Paulo: Ad hominen, 1999.

_____. **A teoria do romance**. Tradução Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s/d.

LEPAPE, Pierre. **Diderot**. Paris: Flammarion, 1991.

MATTOS, Franklin. **A cadeia secreta**. São Paulo: Cozac & Naify, 2004.

MORETTO, Fulvia. O paradoxal Denis Diderot. In: **Letras francesas: estudos de literatura**. São Paulo: Ed. UNESP, 1994.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Naissance du roman**. Paris: Klincksieck, 1995.

PRADO, Raquel de Almeida. **A jornada e clausura**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

PRINCE, Gerald. Introduction à l'étude du narrative. In: **Poétique**, nº 14. Paris: Seuil, 1973. p. 178 - 196.

PRUNER, Francis. **L'unité secreta de Jacques le Fataliste**. Paris: Minard, 1970.

RAIMOND, Michel. **Le roman**. Paris: Armand Colin, 2000.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. Ática: São Paulo, 1988.

RÉTIF DE LA BRETONNE, Nicolas. **Les Français** – XIVème lecture des romans. In: **Idées sur le roman** – textes critiques sur le roman français XIIème – XXème siècle. COULET, Henri (dir.). Paris: Larousse, 1992.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van. Point de vue ou perspective narrative. In: **Poétique**, nº 4. Paris, Seuil: 1970, p. 476 - 497.

ROUANET, Sergio Paulo. **Riso e melancolia**: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RUDÉ, Georges. **A Europa no século XVIII**. Tradução Gabriel Ruivo Crespo e Maria Paula F. de Carvalho. Lisboa: Gradiva, 1988.

SENA, Jorge de. O realismo na literatura. In: **Nova Renascença**, v. VI, jan./mar, 1986. Póvoa de Varzim: Camões, 1986, p. 13-22.

SILVA, Maria da Glória Freire. Articulação dos personagens em "Jacques Le Fataliste". In: **O Fatalista de Diderot**. Lisboa: SAFIL, 1978.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1983.

_____. **Teoria e metodologias literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 2001.

SMIETANSKI, Jacques. **Le réalisme dans Jacques Le Fataliste**. Paris: A. G. Nizet, 1965.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

TARIN, René. **Diderot et la Révolution Française**: controverses et polémiques autour d'un philosophe. Paris: Honoré Champion, 2001.

TERRASSE, Jean. **Le Temps et l'espace dans les romans de Diderot**. Oxford: Voltaire Fondation, 1999.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e poética**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1984.

_____. **As estruturas narrativas**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Perspectiva, 1979.

TROUSSON, Raymond. **Denis Diderot ou le vrai Prométhée**. Paris: Tallandier, 2005.

VALÉRY, Paul. Romans. In: **Idées sur le roman** – textes critiques sur le roman français XIIème – XXème siècle. COULET, Henri (dir.). Paris: Larousse, 1992.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições**: sobre o romance inglês do século XVIII. São Paulo: Boitempo, 2002.

VOLTAIRE (AROUET, François Marie). **The History of lady Julia Mandeville** (Gazette littéraire, 30 mai 1764). In: **Idées sur le roman** – textes critiques sur le roman français XIIème – XXème siècle. COULET, Henri (dir.). Paris: Larousse, 1992.

XAVIER, Alberto. **O romance**. Lisboa: Livraria Ferin, 1934.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Réalisme et forme romanesque. In: **Poétique**, nº16. Tradução (do inglês) Fanny Deleuze. Paris: Seuil, 1973, p. 521 - 540.

WILSON, Arthur M. **Diderot sa vie et son oeuvre**. Tradução (do inglês) Gilles Chamine, Annete Lorenceau e Anne Villelaur. Paris: Laffont, 1985.