


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

EVANEIDE ARAÚJO DA SILVA

**O ROMANCE EM DESCONSTRUÇÃO: inovação e experimentação em  
Jacques le fataliste et son maître**

ARARAQUARA – S.P.  
2017

EVANEIDE ARAÚJO DA SILVA

O ROMANCE EM DESCONSTRUÇÃO: inovação e experimentação em  
Jacques le fataliste et son maître

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: História literária e crítica**  
**Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite**  
**Bolsa: Secretaria de Educação do Estado de São Paulo**

ARARAQUARA – S.P.  
2017

Silva, Evaneide Araújo da  
O romance em desconstrução: inovação e experimentação em  
Jacques le fataliste et son maître / Evaneide Araújo da Silva -  
2017  
163 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Universidade  
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de  
Ciências e Letras (Campus Araraquara)  
Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Romance. 2. História do romance. 3. Realismo. 4. Século XVIII.  
5. Jacques le fataliste et son maître.

I. Título.

EVANEIDE ARAÚJO DA SILVA

O romance em desconstrução: inovação e experimentação em Jacques le fataliste et son maître

Tese apresentada Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos literários.

**Linha de pesquisa: História literária e crítica**  
**Orientador: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite**  
**Bolsa: Secretaria de educação do estado de São Paulo**

Data da defesa: 02/05/2017

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Professora doutora Guacira Marcondes Machado Leite.**  
UNESP – FCL/Araraquara

---

**Membro Titular: Professora Doutora Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas.**  
UNESP – FCL/Araraquara

---

**Membro Titular: Professor Doutor Adalberto Luiz Vicente**  
UNESP – FCL/Araraquara

---

**Membro Titular: Professor Doutor Luís Fernandes dos Santos Nascimento**  
UFSCAR – São Carlos

---

**Membro Titular: Professora Doutora Maria Suzana Moreira do Carmo**  
Universidade Federal de Uberlândia

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

Dedico este trabalho aos meus pais, Edésio e Derlinda, ao meu esposo Anderson e à minha filha Eliza.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Edésio e Derlinda, pelo amor incondicional e pelo apoio em todos os momentos.

À minha orientadora Guacira, pelo companheirismo, pelos conselhos sábios e pela generosidade.

Ao meu esposo Anderson e à minha filha Eliza, pela compreensão, pelo amor, e por me apoiarem em todas as decisões.

Aos meus irmãos Wagner, Adriana e Taisi, pelo apoio, pela mão sempre estendida nos momentos mais difíceis, quando pensei que não fosse conseguir.

À minha amiga Kedrini, pela generosa ajuda em minha viagem para a França.

Ao meu primo Arquibaldo, a primeira pessoa que despertou em mim o desejo de ir além.

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, pelo apoio financeiro durante a pesquisa.

À Capes, pelo apoio financeiro que possibilitou o estágio no exterior.

“O tema do romance é a própria incapacidade de se representar o mundo, é defrontar-se com linguagens e narrativas vãs. É, pois, a avaliação dos alcances e limites desse seu poder: o poder da escrita.”

Nádia Battella Gotlib (2011, p.586)

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é mostrar como o romance de Denis Diderot (1713-1784), *Jacques le fataliste et son maître* (1778), discute no plano da obra propriamente dita as principais questões do gênero romanesco, colocando em prática uma série de procedimentos que propunham a renovação e evolução da forma do romance. Pretende-se mostrar como Diderot descreve em seus ensaios críticos essas técnicas e as utiliza em seu romance, desmascarando a ficcionalidade de qualquer relato romanesco através de um narrador realista e lúcido e de um protagonista de caracteres picarescos como Jacques. Trata-se, portanto, de demonstrar a importância de *Jacques le fataliste* para a evolução do próprio gênero ao colocar em evidência procedimentos e temas literários inovadores, transformando o falso - a ficção - em forma de declarar a verdade e de discutir os problemas históricos de seu tempo. *Jacques le fataliste* é um romance que, ao mesmo tempo em que reforça sua associação com a verossimilhança através do retrato dos costumes, indaga e procura dar uma resposta em sua própria estrutura sobre as perguntas-chave em relação ao romance enquanto gênero: o que é a ficção? O que vem a ser um romance? Nesse contexto, pode-se dizer que a obra de Diderot é o primeiro romance francês que alia radicalmente a discussão sobre a natureza do gênero com os problemas sócio-históricos da França.

**Palavras – chave:** História do romance. Jacques le fataliste et son maître. Realismo. Século XVIII.



## RÉSUMÉ

L'objectif principal de cette recherche est de démontrer comment le roman *Jacques le fataliste et son maître* met en discussion, dans la structure de l'oeuvre, les questions principales du genre romanesque. Le roman propose la rénovation et l'évolution du modèle romanesque. Nous voulons, ainsi, montrer comment Diderot décrit dans ses essais critiques les manières nouvelles qu'il utilise dans l'écriture d'un récit et comment il fait usage de celles-là, en démasquant la fictionnalité de tout récit romanesque à travers un narrateur réaliste et ludique et aussi un héros aux caractéristiques picaresques comme Jacques.

Il s'agit, alors, de démontrer l'importance de *Jacques le fataliste* pour l'évolution du genre romanesque, surtout parce que ce roman met en évidence des procédures et des thèmes littéraires innovateurs, que transforment l'artificiel - la fiction - dans une forme de déclaration du vrai et de mise en question des problèmes historiques du dix-huitième siècle. *Jacques le fataliste* est un roman qui assure la vraisemblance au moyen du portrait de moeurs, et en même temps, cherche à donner une réponse aux questions-clé sur le genre romanesque: C'est quoi la fiction? C'est quoi le romanc? Dans ce contexte, nous pouvons dire que l'oeuvre de Diderot c'est le premier roman français qui allie de façon radicale le questionnement du genre avec les problèmes historiques de son époque.

**Mots-clés:** Roman. Histoire du roman. Réalisme. XVIIIème Siècle. Jacques le fataliste et son maître.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1 PANORAMA GERAL DO GÊNERO</b>	<b>16</b>
1.1 Séculos XII a XV	19
1.2 O romance da época renascentista	20
1.2.1 Rabelais: um caso à parte	23
1.2.2 O cômico e o realismo na obra de Rabelais	24
1.3 Final do século XVI e século XVII: visão geral do romance na época clássica	26
1.3.1 Uma variante: o romance cômico e realista	28
1.4 Século XVIII: o romance em questão	28
1.5 O realismo no romance do século XVIII: contribuições para o estabelecimento do gênero	34
1.5.1 Breve história do conceito de realismo	34
1.6 O século XVIII e o realismo: constituição formal do gênero	48
1.7 Procedimentos Literários nos romances realistas do século XVIII	54
1.7.1 A busca pela verdade social	55
1.7.2 A preferência pelo herói comum e a particularização dos personagens	61
<b>2 DIDEROT: ESCRITOR E CRÍTICO DE ARTE</b>	<b>66</b>
2.1 Vida e obra	66
2.2 O enciclopedista	70
2.3 O filósofo materialista	76
2.4 Diderot teórico e ficcionista	80
2.4.1 Teatro	81
2.4.2 Os Salões: Diderot crítico de arte	83
2.4.3 Ficção	88
2.5 Diderot e sua contribuição para o amadurecimento do gênero: estudo de textos teóricos	92
2.5.1 Ideias inovadoras sobre o romance: a visão diderotiana sobre arte e propostas para uma nova forma romanesca	93
2.5.2. Elogio a Richardson: um tratado inovador e apaixonado sobre o gênero	107
<b>3 JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE: ROMANCE-EXEMPLO</b>	<b>110</b>
3.1 Andanças de um criado e seu amo	110
3.2 Romance-exemplo	112
3.2.1 “Seus personagens têm toda a realidade possível”	114
3.2.2 “O mundo em que nós vivemos é o lugar da cena”	125
3.2.3 “Este autor não faz correr o sangue ao longo dos lambris”	128
3.2.4 “Por um romance entendia-se até agora um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos”: o anti-romance	133
<b>4 A POLIFONIA EMBRIONÁRIA: O PAPEL DO NARRADOR</b>	<b>142</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>151</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>154</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b>	<b>159</b>

## INTRODUÇÃO

As questões ligadas ao romance, enquanto gênero literário, têm nos ocupado como objeto de reflexão desde a Iniciação Científica, quando começamos a estudar um romance brasileiro importante para a história da literatura brasileira, as *Memórias de um sargento de milícias* (1852-1853), do carioca Manoel Antônio de Almeida (1830-1861). Naquele período inicial, interessava-nos conhecer melhor essa obra literária um tanto marginalizada pela crítica e pelo público brasileiros do século XIX, e que por isso mesmo destoava da maioria dos romances publicados até então no Brasil. Quem conhece, mesmo que não profundamente, o tom dos romances escritos no Brasil até o século XIX, ditados pelo gosto romântico herdado da cultura europeia, em especial a francesa, percebe, ao ler *Memórias de um sargento de milícias*, que estamos diante de uma obra singular. De fato, nessa obra, não interessa a Manoel Antônio de Almeida o ambiente cortês e tudo o que dele advêm: personagens com refinamento “à la francesa”, tirados das classes mais abastadas da sociedade; não interessa a linguagem mais requintada, sem coloquialismos e com demonstrações de domínio do latim ou do francês para evidenciar a cultura erudita; não interessa, ainda, o enredo típico do romantismo, com moças belas e brancas, vivendo um amor quase impossível com um jovem também belo e corajoso. O que interessa ao autor de *Memórias* é justamente o contrário de tudo isso: personagens próximos da realidade carioca do século XIX, como vendedores, soldados, donas de casa, pequenos comerciantes e as alegres figuras dos malandros que constituíam a sociedade brasileira daquele século. A linguagem é leve e pautada no coloquialismo, e o enredo valoriza as pequenas ações e fatos do dia a dia, não se detendo em histórias de amor intrincadas que culminam necessariamente para um final feliz.

No mestrado, aprofundamos os estudos sobre o romance, mantendo o foco em *Memórias de um sargento de milícias* e desta vez fazendo um estudo comparativo entre o romance brasileiro e uma obra francesa, a *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-1747), de

Alain René Lesage (1668-1747). Nesse estudo comparativo, continuamos nos atendo às questões relacionadas ao gênero romanesco, voltando nossa atenção para as características dos romances realistas dos séculos XVIII francês e XIX brasileiro, mais especificamente aqueles romances que parecem se alinhar com a corrente da picaresca espanhola, cujo tema principal é a vida de um herói picaresco colocado em uma sociedade excludente na qual esse pícaro buscará, de diferentes formas, seu espaço. Foi a partir daí que pudemos perceber, à época, que os romances de tendência realista, em suas várias vertentes, sempre mantiveram uma espécie de lugar-comum, qual seja, se opor, através de diversos artifícios narrativos, aos romances românticos que desde sempre mantiveram sua hegemonia entre os escritores e entre o gosto do público-leitor. Assim, Gil Blas, como Leonardo, são dois heróis que, ao nosso ver, se enquadravam nas características atribuídas à figura do pícaro. Por extensão, trata-se de dois romances que rompem com a tradição do romanesco ao colocar em cena um herói “vagabundo” tirado das classes menos favorecidas da sociedade. A partir da figura do pícaro, uma série de inovações são percebidas nesses romances, tais como o tratamento do tema, do espaço e da linguagem. Gil Blas, um pícaro identificado na França do século XVIII, “passeia” pelas diversas camadas da sociedade, adquirindo assim uma série de experiências que mais tarde, enquanto narrador da própria história, serão narradas ao leitor de forma lúcida e realista, desvendando criticamente os vícios e costumes de uma sociedade que perdia aos poucos sua identidade milenar estabelecida na cultura da Corte. Leonardo, na mesma esteira, pode ser visto como a versão brasileira do herói picaresco, tendo em vista que, para o momento histórico, ele também se coloca como um anti-herói a partir do qual o narrador, embora de terceira pessoa, direciona seu olhar crítico para a sociedade brasileira do século XIX no sentido de apresentar um painel colorido e irônico dos costumes e modos de vida brasileiros.

O foco de nossas pesquisas sempre foi, portanto, romances que parecem ir na contracorrente da tradição, dependendo da época em que foram escrito. Foi assim que

*Memórias de um sargento de milícias* e *Gil Blas de Santillane* nos interessaram: por ser dois romances que “remavam contra a maré”. E foi assim que *Jacques le fataliste et son maître* nos interessou, já que, na França do século XVIII, ele também é um livro que se coloca na mão oposta da tradição. Assim, buscamos observar o que caracteriza esses romances e qual seria sua importância para a história do próprio gênero romanesco, num sentido mais amplo. Somos, portanto, conduzido do geral ao particular, ou seja, entender a história do gênero para compreender esses romances que parecem não se enquadrar no que prega a tradição literária de suas épocas.

Nessa perspectiva, a fim de avançar nos estudos sobre a literatura francesa do século XVIII, decidimos atuar sobre a literatura no âmbito da história e da crítica literária, a partir do estudo do romance *Jacques le fataliste et son maître* (1778) de Denis Diderot (1713-1784). Neste trabalho, nos debruçamos sobre o romance de Diderot e também sobre seus textos críticos, fazendo um cotejo para perceber como suas ideias enquanto crítico literário se manifestam em sua obra de ficção.

Dois eixos principais movem nossos interesses: conhecer mais profundamente a história do gênero romanesco, fazendo um panorama que, apesar de modesto (e assim deve sê-lo), nos conduz ao foco principal: perceber de que forma *Jacques le fataliste* se coloca dentro desse panorama. Dentro dessas duas grades perspectivas, vão se colocando as questões mais específicas que convergem para a hipótese que defendemos: a de que *Jacques le fataliste* é essencialmente um romance de experimentação, uma espécie de “ideia na prática”; ou, em outros termos: esse romance de Diderot pode ser lido à luz das teorias desenvolvidas pelo enciclopedista através dos seus ensaios críticos. Nessa perspectiva, *Jacques le fataliste* é um romance no qual Diderot procura por em prática suas ideias gerais sobre o romance enquanto gênero. Essas ideias, como veremos, estão colocadas em vários de seus textos e ensaios

críticos, cujo tema principal será sempre a arte de forma geral, e por esse viés o próprio romance como gênero literário.

Deverá ficar claro que a contextualização do gênero aqui proposta não pretende ser um tratado sobre o romance, até mesmo porque isso não é necessário, apesar de nunca ser excesso, vez ou outra, lembrarmos historicamente a constituição dessa forma literária que desde o século XVIII ganha, de maneira cada vez mais impressionante, o gosto do público-leitor. Tal contextualização será breve mas necessária, focando principalmente na dualidade histórica que desperta a atenção da crítica desde os primórdios do gênero: a oposição entre romance realista e romance romântico. É claro que não se trata de algo simples, tendo em vista que os conceitos de realismo e romântico são, por si só, complexos e cheios de nuances. No entanto, alguma simplificação didática será necessária, tendo em vista que o emaranhado de tendências dentro do próprio gênero chega a nos confundir.

O trabalho está estruturado em 4 capítulos. No primeiro deles, nos atemos às questões mais gerais sobre o gênero romance, apresentando uma breve história de sua evolução. De forma mais específica, nos detemos na situação do romance no século XVIII, tendo como foco a França. Assim, pretende-se destacar a “crise” pela qual passa o gênero naquele século, apresentando um contexto geral de desenvolvimento do romance e observando mais de perto a categoria dos romances realistas. Nosso objetivo é ressaltar a importância desse subgênero para o aprimoramento da forma romanesca, a partir de considerações acerca da importância dos romances realistas franceses. Assim, deve-se chegar ao destaque das transformações que o romance sofre no século XVIII.

No segundo capítulo, a partir das considerações feitas anteriormente, estudamos de que forma Diderot contribui para o aprimoramento da forma romanesca através de suas atividades como escritor e crítico de arte, destacando em especial suas ideias teóricas no que concerne à arte de maneira geral e ao romance de forma mais específica. Para tanto, faz-se um

estudo de seus textos críticos e de alguma fortuna crítica sobre as ideias de Diderot. Tendo em vista que a produção crítica diderotiana é extensa e bastante diversificada, optamos por analisar quatro textos que, ao nosso ver, são os que estão mais diretamente relacionados à tese aqui sustentada. São eles: *Ensaio sobre a pintura*, *Tratado sobre o Belo*, *Paradoxo sobre o comediante* e *Elogio a Richardson*. Ainda no segundo capítulo, é feita uma contextualização rápida da vida e da obra do autor, tendo em vista que é importante apresentar Diderot enquanto romancista, já que seu lado mais conhecido ainda é do filósofo responsável pela redação da *Encyclopédie* francesa.

No capítulo 3, adentramos na análise propriamente dita da obra em estudo após termos percebido em que contexto histórico o romance se coloca no século XVIII e depois de conhecermos um pouco das concepções críticas de Diderot a respeito da arte em geral e do romance em particular. Neste momento, trata-se de pensar o romance *Jacques le fataliste* em relação a esses dois fatos/contextos, qual seja, a situação do romance no século XVIII e as ideias de Diderot a respeito do gênero. Busca-se mostrar de que forma essa narrativa diderotiana constitui-se como um “manual” sobre como se fazer um romance, através da discussão e do questionamento, na própria estrutura da obra, dos artifícios literários vigentes e utilizados até o século XVIII pela maioria dos escritores de romance, herdeiros da tradição clássica. Nesse sentido, o objetivo é mostrar como as ideias de Diderot crítico (vistas no capítulo 2) se materializam dentro de seu romance, de forma que a maioria das ideias relacionadas ao ato de compor um romance se materializa dentro da obra, num jogo intrincado de “teoria e prática, exemplo e contra-exemplo” que pretendemos, se não desvendar, ao menos discutir sobre ele.

Na quarta parte, fazemos algumas referências sobre o papel importante do narrador e do narratário nesse processo, tendo em vista que ambos são os responsáveis pelo “mise en scène” de todas as artimanhas das quais a narrativa é composta. Ainda neste capítulo, algumas

considerações sobre a metaficção e seu papel no século XVIII são colocadas no sentido de reforçar o aspecto experimental do romance em estudo.

Este trabalho discorre, portanto, sobre de que forma o romance *Jacques le fataliste et son maître* inova em relação ao tema, à linguagem e à configuração dos personagens, constituindo-se como uma obra que não é realista apenas no tratamento verossímil que dá à realidade, mas também porque questiona, de forma lúdica e didática, as artimanhas e os vícios do gênero ao qual pertence.

## **1 PANORAMA GERAL DO GÊNERO**

O século XVIII é o século do romance quando pensamos na concretização e recepção dos gêneros literários. De fato, como apontam todos os estudos e a própria realidade do gênero, até aquele século o que de fato tinha prestígio no meio intelectual eram os gêneros consagrados por Platão e Aristóteles, ou seja, a poesia e o drama. Assim, até o século XVIII, o romance não se constituiu nem se delimitou enquanto gênero. Primeiro porque as narrativas, muitas delas, eram escritas em verso. Em segundo lugar, porque não havia crítica, teorização sobre o romance. Com isso não queremos dizer que não existia algo que se aproximasse do que hoje conhecemos como romance, mas até a primeira metade do século XVIII ele foi de fato uma literatura carente de formas que delimitasse sua especificidade em relação aos gêneros consagrados pela tradição. Sem uma forma definida, o romance permanece questionado até o século XVIII, quando de fato se começa a falar e a teorizar sobre ele.

Por ser essencialmente produto da sociedade burguesa, o romance só alcançou prestígio e delimitação teórico-formal quando essa classe social tomou definitivamente o poder em todas as esferas sociais: política, econômica e literária. É possível dizer, portanto, que o estabelecimento do gênero romance corresponde mais ou menos à ascensão social da



burguesia. Antes das narrativas picarescas espanholas e de *Dom Quixote*, que pertencem respectivamente aos séculos XVI e XVII, o romance não existia propriamente, tal como o conhecemos hoje. Havia na verdade narrativas (entre elas os romances de cavalaria) que por convenção poderíamos chamar de “clássicas” (muitas delas continham longos trechos em versos), produzidas de acordo com princípios da arte clássica greco-latina que era o parâmetro cultural da vida na Corte. De fato, esse “romance clássico” era fruto da alma aristocrática, e não poderia deixar de sê-lo, se pensarmos que a literatura, e em especial o romance, reflete as ideologias predominantes na sociedade. Sandra Vasconcelos diz:

Numa sociedade marcada por divisões sociais muito rígidas, estratificadas e hierarquizadas, cada indivíduo nascia determinado por sua origem, títulos, posses, raça. A esse mundo correspondia um modo literário predominantemente aristocrático, caracterizado por uma alta carga de idealização, personagens estilizadas e polarizadas, quase arquétipos psicológicos, e linguagem elevada, que se configurava como uma literatura de satisfação do desejo. (VASCONCELOS, 2002, p. 37-38)

Nesse sentido, se a literatura de forma geral era o espelho dos gostos aristocráticos, com o romance não poderia ser diferente. Até o começo do século XVIII, o cenário era preenchido por narrativas ligadas à tradição, isto é, narrativas de bom gosto, aquelas que apresentavam os costumes da aristocracia, pautados no preciosismo e nas extravagâncias idealistas. O romance, portanto, trazia o retrato dos costumes da aristocracia e não entravam neste retrato os modos de vida das outras classes sociais. É assim que os temas desses romances permaneceram praticamente os mesmos até a primeira metade do século XVIII: tratavam de grandes aventuras, baseadas nas antigas façanhas dos heróis gregos da Antiguidade; por serem dirigidos a um público aristocrático, seus protagonistas eram quase sempre reis, rainhas, deuses, ou as próprias figuras dos heróis gregos; as aventuras baseavam-se nos mesmos pressupostos: o sofrimento dos amantes, as guerras para defender a honra da pátria, os salvamentos surpreendentes, os reencontros inesperados. Tudo nessa literatura

convergência para o refinamento: as descrições de roupas, objetos, lugares, paisagens, tudo enfim que revelasse a paisagem luxuosa das Cortes. Segundo Françoise Barguillet (1981), até mesmo o termo “romance”, no século XVIII francês, ainda não era comum. Utilizavam-se, de preferência, palavras como memória, ficção e carta.

De qualquer forma, o romance existia, e não é possível dizer que ele é exclusividade do século XVIII. De acordo com Coulet (2000, p. 05), o gênero evoluiu de acordo com as mudanças sociais:

*On ne croit plus qu'un genre littéraire naisse, se développe jusqu'à sa perfection et se décompose comme un organisme vivant en vertu d'un mystérieux dynamisme intérieur. Son évolution est liée à l'évolution sociale, mais certains critiques ont jugé que le roman était par excellence un genre moderne, et que sa perfection supposait une société ouverte, libérée de l'ordre et des cloisonnements anciens, maîtresse de créer des valeurs nouvelles et laissant une ample carrière à l'énergie des individus: la société bourgeoise dans sa période conquérante; [...] (COULET, 2000, p. 05).*

Bakhtin (1988) defende que no romance europeu dos séculos anteriores ao XVIII (considerando a existência do gênero antes desse século) existiam duas grandes linhas estilísticas: aquela que poderíamos classificar como “elevada”, da qual faziam parte os romances de cavalaria e todas as demais narrativas baseadas nos princípios clássicos da arte grega, e a linha dita “baixa” ou paródica, que apresentava o oposto das situações maravilhosas e abstratas das narrativas pertencentes à primeira tendência. Os representantes máximos desta última seriam, de acordo com Bakhtin, Rabelais, no século XV e Cervantes no XVII. No século XVIII francês, as inovações presentes nas obras desses dois importantes escritores ganham cada vez mais destaque e contribuem de forma decisiva para o aprimoramento da forma romanesca.

## 1.1 Séculos XII a XV

No estudo histórico sobre a literatura até o século XVIII, Coulet (2000) faz um panorama bastante satisfatório dos caminhos do romance até seu amadurecimento completo no século das Luzes, tomando como referência o contexto francês. Tendo como ponto de partida os períodos que compreendem os séculos XII-XV, Coulet destaca que, em princípio, o gênero está ligado à origem etimológica da palavra: por oposição ao latim formal, usado nas igrejas e nos textos escritos, a palavra *roman* designava, na França do século XII, uma língua vulgar falada no Norte, ou, de forma mais geral, a língua usada no dia a dia que se opunha ao latim oficial. Portanto, originalmente, o *roman* era um texto qualquer escrito em língua vulgar.

Assim, o romance passa a ser identificado como texto em língua diferente do latim oficial. Nesse contexto se colocam as narrativas que, embora ainda escritas em verso na maioria das vezes, são diferentes da epopeia e da gesta, pois atentam para a vida das pessoas, detêm-se em fazer o registro do gosto e da alma aristocrática. Nesse período, a alegoria e as convenções da lírica formam a base do romance: os personagens, quaisquer que sejam, são abstrações psicológicas e moral personificada. O formalismo e o respeito ao lugar-comum, principalmente aqueles relacionados à poesia, são princípios básicos: o canto dos pássaros, o barulho da água que corre, o espelho, as inúmeras provas pelas quais passam os heróis apaixonados. Os romances de aventuras são abundantes, todos eles levando em conta os mesmos princípios de bom gosto, preciosismo, imagens poéticas e tradição mitológica. É nesse período que os grandes mitos poéticos surgem: Arthur, Lancelot, Tristan, Gauvain.

Ainda segundo Coulet, nos séculos XIV e XV, o romanesco permanece, embora menos profundo: continua o gosto pelo alegórico e pelo imaginário. As virtudes da figura do Cavaleiro, exaustivamente retratadas na literatura dos séculos precedentes, continuam a ser evocadas. Aos poucos, os textos em prosa começam a se desenvolver, influenciados pela literatura italiana que passa a ser difundida na França. Tornam-se comuns as adaptações para a

prosa das narrativas escritas em versos, pois acreditava-se que os romances ou epopeias de antigamente eram essencialmente histórias. Assim, era preciso lhes dar uma versão mais rápida e direta, em língua moderna. Os heróis das epopeias clássicas tornam-se heróis das aventuras cavaleirescas e figuras lendárias. As narrativas orientais, tais como *Simbá, o marujo*, *As mil e uma noites* e *A vida de Esopo*, tornam-se muito populares e ganham diferentes adaptações.

## **1.2 O romance da época renascentista**

Como vimos, nos séculos XIV e XV, o romance de cavalaria é amplamente produzido, e de acordo com a tradição, eram comuns os temas absurdos e extravagantes; funcionava, relata Bakhtin (1988, p. 268), “segundo o tempo de aventuras de tipo grego”. Os autores desses séculos, como seus predecessores, acham que o principal de uma narrativa é fornecer aos leitores uma “imagem colorida e detalhada do luxo da Corte, na qual se encontrava o verdadeiro prazer da vida”. Ao romance de cavalaria interessavam as intrigas cortesãs, as cerimônias, os discursos pomposos e os divertimentos dos salões. Nesse universo pintado segundo os ideais aristocráticos, “o mundo inteiro se torna maravilhoso e o próprio maravilhoso se torna habitual (sem deixar de ser maravilhoso.)” (BAKHTIN, 1988, p. 269). O herói desse romance figura sempre como um ser corajoso, leal aos ideais de sua classe; lança-se às aventuras como se estivesse em seu estado natural; para ele, nada é suficientemente forte para derrubar sua honra e sua coragem; tudo enfrenta com bravura e retidão de caráter. O herói cavaleiro é um ser essencialmente representativo: seu caráter procura sintetizar todas as virtudes da classe aristocrática, que cria a imagem de um homem imóvel, cuja postura honrada não se modifica sob nenhuma hipótese. Esse herói, portanto, faz parte de um

horizonte fechado, em que a realidade do homem vivo, que se transforma e se questiona, não existe.

Mas mudanças históricas profundas continuam a acontecer e seus reflexos são verificados em todas as instâncias sociais. Na época renascentista, Henri Coulet destaca a importância das mudanças históricas para a evolução do gênero romanesco:

Les transformations économiques et sociales qui marquent cette époque, l'affermissement d'une royauté centraliste, l'établissement d'une politesse de cour et d'une société mondaine, la diffusion de l'imprimerie, l'étude des oeuvres antiques, la connaissance des littératures étrangères, les relations avec le Nouveau Monde, les guerres de religion, ont certainement eu sur l'évolution du genre romanesque une influence plus ou moins directe. C'est l'époque où la bonne société se sépare du reste de la nation pour former une élite ayant le monopole de la culture. Elle se réunit dans les villes, de plus en plus importantes par rapport aux campagnes, ou dans les châteaux. (COULET, 2000, p. 93)

Está claro que, a partir do século XV, a literatura em geral, e particularmente o romance, passa a ser um veículo de difusão e expressão da cultura cortesã. No período em que poucas pessoas tinham acesso aos livros e ao hábito de leitura – o analfabetismo alcançava índices altíssimos – aqueles que liam desejavam encontrar nos livros um modo de vida idealizado, narrativas que chamassem a atenção e preenchessem o tempo ocioso. Assim, abundavam as narrativas intermináveis e até monótonas: depois de tantas peripécias, não havia mais o que inventar para que os heróis continuassem suas aventuras. Nesse contexto é que se encaixam os romances de cavalaria, amplamente produzidos a partir de 1550, e os romances sentimentais, mais comuns no final do século XVI.

Aos poucos, os referenciais da cultura medieval vão perdendo espaço para os ícones da cultura clássica greco-latina. Assim, segundo Coulet, os romances da época medieval que eram amplamente reescritos e revisitados, perdem seu espaço: é o caso das narrativas da Távola Redonda, como *Percival*, *O Santo Graal*, *Lancelot*, *Merlin*, etc. No século

renascentista, os intelectuais e escritores redirecionam o gosto do público para as obras e as referências da Antiguidade Clássica. Coulet faz referência a essa retomada da cultura clássica:

*L'influence de ces romans [romans grecs], à la date où ils sont publiés, se confond avec celles des premiers romans espagnols, mais elle se maintiendra plus longtemps et sera encore sensible au XVIII siècle; on sait que Racine songea à écrire une tragédie de Théagène et Chariclée, et que Daphnis et Chloé, après avoir inspiré des gravures galantes au libertin duc d'Orléans, serviront en partie de modèles à l'auteur de Paul e Virginie.* (COULET, 2000, p. 96)

Ainda segundo Coulet, sobre o romance deste período, tomando sempre a França como referência, é possível concluir que:

1. O romance aparece como um gênero novo, aquele no qual o público-leitor pode encontrar assuntos que lhe interessam: aventura, psicologia, narrativas feéricas, viagens, discussões, guerras, religião, política, etc. Em resumo, tudo que fizesse alusão à concepção romanesca da vida.

2. O amor é o primeiro dos sentimentos romanescos, não mais o amor moralizante da Idade Média, mas um amor ligado à paixão, que toca a alma e a consciência e que se manifesta por meio de múltiplos sentimentos. A vida afetiva, seja ela feliz ou infeliz, casta ou sensual, torna-se o centro e a base para todos os outros valores morais que sustentam o indivíduo.

3. Há uma grande influência dos romances estrangeiros na literatura francesa desse período, em especial das literaturas italiana e espanhola. Mas a França também tem autores de grande importância, tais como Rabelais e Margueritte de Navarre.

4. Algumas obras, traduzidas para o francês, se tornam originais pela qualidade da tradução e pela liberdade tomada pelo tradutor. Como exemplos, *Daphnis et Chloé*, traduzido por Amyot, e *Amadis de Gaule*, traduzido por Herberay des Essarts.

### 1.2.1 Rabelais: um caso à parte

Sobre Rabelais, cabe a pergunta que Diderot se fará mais tarde a respeito do próprio gênero e do lugar de Richardson no romance: o que é um romance? Rabelais é um romancista? Se compararmos sua obra com o lugar-comum do século XVI, a diferença é gritante e sua produção ficcional chega a ser inqualificável. Para sua época, Rabelais era um *conteur*, tendo em vista que sua obra é cheia de lirismo, digressões e desordem, apresentando um tom frenético e divertido diferente dos romances impregnados de todas aquelas prerrogativas que citamos anteriormente. Rabelais não fazia questão de pertencer a um gênero e muito menos de seguir regras. Como os subtítulos de suas obras fazem referência, elas falam de “vidas diferentes”, “vidas horríveis”, “fatos e proezas horríveis e assustadoras”, “fatos e ditos heroicos”.

As influências de Rabelais podem ser recuperadas na Idade Média. Mas, como espírito inquieto que é, o autor de *Gargantua* dá uma significação nova às narrativas medievais. O primeiro livro de Rabelais foi *Pantagruel* (1532), escrito a partir de uma outra obra já existente, uma espécie de crônicas de autoria desconhecida: *Les Grandes et inestimables Cronicques du grant et énorme géant Gargantua*. Pantagruel é filho de Gargantua. Nesse livro são narradas a infância do herói e suas aventuras de guerra. Mas aqui, todas as referências às aventuras medievais são revestidas de uma dimensão paródica. Segundo Coulet (2000), cada página de *Pantagruel* traz referências das grandes obras realizadas nos séculos precedentes, mas transvestidas e com grande carga paródica.

Nesse universo paródico de Rabelais, o gosto pelo popular predomina e dá o tom de sua obra. Assim, o autor busca influências em Luciano, Erasmo, T. Morus, além das epopeias bufônicas, como as de Ariosto. As referências ao mundo medieval se tornam, aos poucos, menos frequentes nas obras seguintes. *Gargantua* (1534) não traz mais as figuras dos heróis

antigos, mesmo de forma bufônica. Ele é um gigante, apresentado em seus afazeres cotidianos: fazendo as refeições e até as necessidades fisiológicas. Segundo Coulet (2000), a narrativa de Rabelais é uma mistura de tudo: narrações, diálogos, lirismo, retórica, alegoria, jogos de palavras, poemas, etc. Compondo esse mosaico, há uma riqueza extraordinária da linguagem, que representa de forma bastante diversificada a sociedade francesa do período. O domínio da técnica e do vocabulário da língua francesa é marcante na obra do autor. Sua linguagem não é rica somente do ponto de vista técnico e formal: ela é variada e pitoresca. Para Henri Coulet, em Rabelais a palavra é ação:

*Le mot participe du réel; quand Rabelais énumère les jeux de Gargantua (Gargantua, XXII), les actions de Diogène avec son tonneau (Prologue du Tiers Livre), il enferme en puissance le geste dans le mot, le dynamisme de la phrase fait vivre au lecteur le dynamisme de l'action, toujours fouguese et exubérante. [...] Toute métaphore est à prendre au pied de la lettre, toute expression figurée et tout jeu de mots sont révélateurs. L'invention verbale, le délire verbal libèrent l'esprit des syllogismes scolastiques et des ergo gluc de Janotus, en faisant éclater le ridicule, et lui communiquent l'élan de la vie. (COULET, 2000, p. 107).*

### **1.2.2 O cômico e o realismo na obra de Rabelais**

O riso cômico é o princípio da obra rabelaisiana: o cômico está nas representações gigantescas dos personagens (Gargantua), nos apetites e prazeres corporais, nas representações escatológicas e obscenas dos gestos humanos, nas representações satíricas e caricaturais dos monges, dos teólogos, da aristocracia, da Igreja, da Corte, etc. De fato, toda a obra de Rabelais abarca as inúmeras manifestações de toda expressão literária ligada ao baixo, ao riso grotesco e feroz. Bakhtin, no estudo que fez sobre a cultura popular na Idade Média, mostra com propriedade a singularidade da obra de Rabelais.



Intimamente ligado à sua essência cômica, as obras rabelaisianas apresentam, portanto, um rico painel realista da sociedade francesa. Como seu terreno é o riso, sua obra não idealiza nada: nem os homens nem seu modo de vida. Ao contrário do que apresentavam seus contemporâneos, a vida idealizada da Corte não ganha cenário nas narrativas do autor. Nelas, em primeira instância, figura o realismo do corpo, ligado à terra, ao natural e até ao animalesco. Assim, o corpo, com todos os seus prazeres e baixeiras é a representação mais frequente nas obras de Rabelais, e é por isso que seus personagens mais agem do que falam, e o narrador mais mostra do que descreve: conhecemos os personagens por suas ações corporais: comendo, bebendo, indo ao banheiro, fazendo sexo, tomando um banho, vestindo-se, etc.

A essa realidade corporal, atrela-se a realidade do meio, dos costumes sociais. Rabelais não faz análises profundas dos indivíduos e seu meio, mas destaca com propriedade as relações entre o homem e seu espaço. Em todos os seus livros, e em especial em *Gargantua*, a ação se passa em locais bem conhecidos do autor, como Paris, por exemplo. Os detalhes da realidade francesa formam um *tableau* no qual cada grupo social é apresentado em suas atividades cotidianas e em sua linguagem particular.

O espírito revolucionário das obras de Rabelais, até hoje, provoca discussões a respeito do sentido de seus escritos e sobre a própria vida e personalidade do autor. Em sua época, ele foi perseguido e acusado de diversas formas: todos os seus livros foram censurados no século XVI e Rabelais precisou se exilar em 1546. Segundo Coulet (2000), ilustres como Voltaire, Montaigne e Guinguené falam sobre o caráter “irredutível” de sua obra: não se pode decifrar completamente uma narrativa que “abarca o mundo”. O fato é que Rabelais não deixou de lado nenhuma questão importante do século XVI, e por isso mesmo sua produção literária foi perseguida e condenada, embora seu caráter genial nunca tenha deixado de ser, de

alguma forma, reconhecido. É também na fonte rabelaisiana que os grandes escritores dos séculos seguintes vão beber: Diderot, Lesage, Machado de Assis, Dostoiévski e muitos outros.

### **1.3 final do século XVI e século XVII: visão geral do romance na época clássica**

A produção romanesca do final do século XVI e do século XVII é em essência a continuidade das produções anteriores, com algumas nuances, é verdade, mas nada de substancial que pudesse indicar um caminho novo para um gênero que insiste em não se definir na medida em que não consegue ultrapassar as barreiras impostas pelo eterno apego à tradição. Assim, na época clássica, o que se entendia ainda por romance eram as narrativas heroicas e galantes dos séculos precedentes. É verdade que há mudanças e há aqueles que, a exemplo de Rabelais, produzem obras diferentes. Mas o fato é que, de maneira geral, o romance pouco mudou desde o século XI, sendo que essas poucas mudanças têm mais a ver com os enfoques dados aos temas e com o gosto do público do que propriamente com a estrutura do gênero. Assim, com algumas variantes, sempre voltam as mesmas questões: as regras do bom gosto, os personagens de importância social, o pudor da linguagem, o estilo lacônico, o amor em suas diferentes manifestações (sejam elas de virtude ou de vícios), a polidez.

Mesmo com a manutenção de todos os lugares-comuns, o século XVII é o que antecede a grande época de definição do gênero romanesco, o século XVIII. Logo, é razoável que procuremos, no período setecentista, o embrião das grandes transformações pelas quais passará o romance. E esses “embriões”, de fato, estão por toda parte, mas em especial na França, com Rabelais, ainda no século XVI; e na Espanha, com Cervantes e antes dele os romances picarescos. É claro que Cervantes e Rabelais não criaram seus textos a partir de um

marco zero. É preciso lembrar que a literatura é um grande tecido que vai sendo costurado ao longo do tempo, mas é forçoso reconhecer que existem alguns retalhos que são mais importantes que outros tendo em vista sua centralidade na formação do todo. É nesse contexto que cabem os autores citados e, no século XVII, uma narrativa que, embora não seja um exemplo de ruptura com a tradição, contribuiu de forma decisiva para que o gênero alcançasse sua emancipação e definisse sua estrutura e seu lugar na história literária. Nos referimos a *La princesse de Clèves* (1678), de Mme de Lafayette (1634-1693).

Coulet diz que esta é a única grande obra romanesca produzida no século XVII francês, a única que de fato apresentou algo novo e que contribuiu realmente para a evolução do gênero. Os grandes autores franceses setecentistas não produziram romances, mas poesia e essencialmente teatro: Molière, Racine, Bossuet, La Rochefoucauld, Mme de Sévigné, La Bruyère. Nesse sentido, a obra de Mme de Lafayette é considerada um marco na literatura francesa e no contexto histórico do gênero, tendo em vista que, segundo Henri Coulet (2000), foi a primeira narrativa na qual o “retrato do coração humano” é o tema principal. Isso significa que, pela primeira vez, de fato, a ação do romance está diretamente ligada à psicologia da personagem, de modo que a expressão da vida interior se sobressai às intrigas e peripécias que sempre formaram a base comum da maioria das narrativas. Coulet resume a importância dessa obra para a história do romance:

*Pour la première fois dans l’histoire du genre romanesque, la peinture du coeur est le principal objet d’un roman; les faits lui sont subordonnés, l’analyse qui s’insérait jusqu’alors entre les moments successifs du récit est devenue récit ele-même; dans La Princesse de Clèves, Mme de Lafayette a supprimé la division si sensible chez Mlle de Scudéry entre l’action et la psychologie, en faisant apparaître dans celle-ci un intérêt du même ordre que l’intérêt précédemment cherché dans celle-là” (COULET, 2000, p. 235).*

### 1.3.1 Uma variante: o romance cômico e realista

A insistência do realismo na história da literatura perpassa todas as épocas literárias, de modo que é comum em todos os momentos da história da literatura observamos que, ao lado das narrativas “autorizadas” pela crítica e pela convenção do bom gosto, caminham obras literárias que insistem em não seguir a tradição. No período do qual tratamos, poucas obras de importância seguiram essa tendência: a maioria dos romances cômicos se prendem ao esquema da aventura e das histórias galantes e, portanto, não possuem grande valor literário. Segundo Coulet, o único romance cômico/realista importante no século XVII foi o *Roman bourgeois* (1666), de Furetière (1619-1688). Essa obra destaca-se pela sua originalidade em relação à reflexão sobre o gênero literário, tendo em vista que nela o autor tem como objetivo principal se opor, de todas as formas possíveis, ao modelo de romance heroico da época precedente, chegando a recusar não só a forma romanesca, mas o próprio gênero em si. Para tanto, Furetière coloca o real no centro de sua narrativa como forma de se opor ao romanesco. A consequência é que esse mundo real se coloca apenas como oposição ao mundo imaginário, e é nesse sentido que, segundo Coulet, falta habilidade a Furetière:

*Son esprit est lourd, sa composition volontairement négligée et déficiente, son imagination laborieuse, ses commentaires fastidieux et mortels pour la crédibilité, son compromis entre la vérité et la fiction, entre la narration et la parodie, perpétuellement boîteux et chancelant. Il est très facile de montrer que Furetière tout en repoussant les procédés romanesques les utilise trop complaisamment.* (COULET, 2000, p. 256).

### 1.4 século XVIII: o romance em questão

Como vimos, na história da literatura romanesca identificamos duas tendências que, de forma simplificada, podem ser resumidas como a oposição entre narrativas que tinham como base a aventura e o imaginoso, com todas as especificidades que já vimos anteriormente, e

narrativas que mantinham a prerrogativa de se ater mais ao real, ao mundo que correspondesse às vivências não idealizadas do Homem. É claro que essa divisão tem caráter didático e não pretende abarcar as especificidades das obras literárias. Temos consciência de que toda simplificação não corresponde exatamente ao que se coloca na realidade, especialmente quando se trata de literatura. No entanto, em linhas gerais, é possível traçar esse panorama para perceber de que maneira o realismo se coloca na literatura e de que forma ele foi importante para a definição formal do gênero.

Para este trabalho, interessa-nos, especificamente, conhecer mais de perto a literatura realista do século XVIII francês, tendo em vista que a publicação de *Jacques le fataliste et son maître* acontece naquele período e é justamente na perspectiva realista que sustentamos a tese de que esse romance de Diderot é uma espécie de “tratado ficcional sobre o gênero” a partir do estabelecimento de um diálogo com a produção crítica de Diderot.

Bakhtin (1988) é um dos teóricos que faz essa “separação” entre a literatura realista e a literatura que aqui chamaremos de romanesca. Essa perspectiva bakhtiniana representa uma oposição importante na história da evolução do gênero: a oposição entre romance “romântico” e “romance realista”, sendo que *Dom Quixote* foi o grande marco dessa dualidade, e a forma realista começa a figurar cada vez com mais importância na formação desse gênero plural que é o romance. Já no século XVI essa dualidade começa a revelar a força do realismo. Enquanto a elite cortês reclama para si toda a cultura e refinamento através dos romances de cavalarias e das narrativas sentimentais, o romance picaresco surge (*Lazarillo de Tormes* é publicado em 1555), com seu herói vindo das classes baixas, despido de todo ideal cavaleiresco, com posturas indignas e ações nada louváveis. Depois viria o *Dom Quixote* de Cervantes, parodiando magistralmente o herói cavaleiro da narrativa cortês. Nessa esteira, depois da picaresca e de *Dom Quixote*, o realismo invadiu cada vez mais o mundo do romance, e as narrativas heroicas perdiam aos poucos o seu sentido. O bom senso de uma burguesia que

começava a se formar colocava-se contra as inverossimilhanças e a ênfase nos caracteres nobres, através da sátira e da paródia. Essas duas estratégias literárias serão, até o final do século XVIII, a arma preferida do romance realista para desmistificar os ideais do romance cortês. Nesse sentido, esse romance realista será por muito tempo uma literatura de oposição aos modelos clássicos, e seu tom será essencialmente de crítica social; as técnicas adotadas por seus autores revelavam sua oposição em relação a esses modelos. Nessa esteira, o herói comum, vindo “de baixo”, entrou definitivamente no universo das narrativas, mesmo que de forma marginal, como paródia dos heróis cortesões e dos valores defendidos por eles.

Como vimos, até o século XVIII, com poucas variantes, a ênfase do romance sustentava-se nos caracteres nobres e no gosto pelas aventuras baseadas em temas de amor, guerras, perseguições e peripécias de todos os tipos. O gosto aristocrático moldava um gênero que não tinha sequer definição.

Sérgio Vicente Motta (2006), em seu estudo sobre a origem e formação do romance, também destaca como principais formadores do gênero as duas correntes que desde a Antiguidade floresceram do “tronco narrativo”. Nesse sentido, o crítico adota os termos “paradigma do ideal” e “paradigma do real” para falar das duas principais tendências do romance enquanto gênero. Percebe-se que os conceitos e as ideias de Motta vão ao encontro daqueles já formulados por Bakhtin, quando este fala acerca das características do romance de aventuras de tipo grego e dos romances de linha cômica ou paródica. Tendo como principais referências teóricas as obras *A natureza da narrativa*, de Robert Scholes e Robert Kellogs e *Anatomia da crítica*, de Frye, Motta também se vale das ideias de Bakhtin, uma vez que o crítico russo já havia estudado com muito fôlego as principais características do romance enquanto gênero desde a sua formação.

Segundo Motta, a narrativa dividiu-se em dois “ramos” diferentes: um, seguindo o impulso da verdade da narrativa histórica, tem como força motriz a representação realista; o

outro, seguindo o impulso da beleza, conduz a narrativa para um plano eminentemente simbólico. A sátira latina formaria o padrão da primeira tendência (paradigma do real), enquanto a ficção grega seria a estruturadora da segunda vertente (paradigma do ideal).

Ainda segundo Motta (2006, p. 102), a ficção grega seria a “forma embrionária da vertente do romance que compõe o esquema estrutural da busca romântica da felicidade”, enquanto a sátira latina, “ao fazer da narração em primeira pessoa um procedimento artístico”, padroniza-se em esquema de viagem ou de estrada, e “acompanha de perto as experiências mundanas do homem comum”. Essas duas formas embrionárias do romance correspondem respectivamente ao “modo imitativo alto” (estória romanesca) e “modo imitativo baixo e irônico” (realismo), segundo conceitos adotados por Motta a partir de Frye. Vemos que as ideias que Motta desenvolve a partir dos pressupostos de Frye e Scholes & Kellogg vão ao encontro do que Bakhtin já havia falado a respeito das duas principais tendências do romance desde a antiguidade: as linhas idealizante e a paródica, que sempre conviveram lado a lado, em princípio como duas vertentes opostas, mas que depois do século XVIII se juntaram para caracterizar e dar forma definitiva ao gênero. Como resumo das ideias de Motta, citemos um trecho em que o autor sintetiza as duas formas embrionárias do gênero:

Do recorte estabelecido e das associações propostas para a construção dos paradigmas almejados, a forma da *estória romanesca* será utilizada para emoldurar os traços principais do desenho da ficção grega, na tentativa de se modelar o protótipo da narrativa idealizante romântica no seu padrão de “biografia-busca”. Por sua vez, a *confissão* e a *anatomia*, que vestem a armadura do corpo das obras de Petronio, Luciano, Santo Agostinho e Apuleio, passam a espelhar [...] o paradigma de uma narrativa antiidealizante, mimética e satírica, caracterizando o padrão “auto-biografia-viagem”. De posse dessa armadura, empunhando a pena da escrita, esses autores riscaram na prosa de ficção o novo domínio do efeito realista. Nessa luta, na pele de soldados cômicos, essa vertente mostrou que na história da narrativa, ao lado do herói, o anti-herói passou a ter a sua hora e vez” (MOTTA, 2006, p.108-109).

Até o século XVIII, como dissemos, essa espécie de oposição permaneceu e contribuiu bastante para que o gênero romanesco não alcançasse sua definição formal, já que não havia um consenso sobre o que realmente era um romance. De fato, até hoje a questão da forma romanesca ainda volta a incomodar a crítica e os próprios escritores, com a diferença de que nos dias atuais, o romance enquanto gênero não passa mais pelos questionamentos morais pelos quais passou nos séculos anteriores. Mas até aquele período, além de não ter status de literatura nobre, a crítica não reconhecia e não dava crédito ao gênero. Ao contrário do drama e da poesia, que de acordo com a tradição elevavam o espírito e contribuíam para a boa formação moral do leitor, o romance era considerado como uma composição indefinida e frívola, perigosa para a correta formação das almas. Para a elite intelectual, além de frívolos, os romances eram inverossímeis, imorais e perigosos, tendo em vista que sua leitura inspiraria as almas rebeldes a colocarem-se contra a moral e os bons costumes. Françoise Barguillet resume a marginalidade do romance no século XVIII:

*En fait, le genre n'est pas accepté: l'enseignement jésuite apprend que seule la poésie s'intéresse à la fiction; en prose, on ne doit s'occuper que de la vérité historique. Le roman est donc un genre hybride peu rigoureux, puisqu'il prétend créer une fiction en prose. Surtout, il est attaqué, parce que l'Antiquité ne le consacrait pas: les réticences du XVIIIe siècle face à la comédie sont maintenant formulées à l'égard du roman dont on chercherait en vain le parrainage chez Arioste. C'est pourquoi, dès 1670, dans sa Lettre sur l'origine des Romans, Daniel Huet, pour défendre le roman contre ses détracteurs, lui donne une parenté illustre: l'épopée, dont il serait censé descendre. (BARGUILLET, 1981, p. 20)*

Os ataques sofridos pelo romance e o desprestígio que ele carregava atingem a autoestima dos escritores, que procuram de todas as formas se defender das acusações de imoralidade, em favor da ideia de que suas obras não eram romances. Assim, os constantes ataques da crítica obrigavam os romancistas a justificarem suas obras através de longos prefácios, nos quais revelavam suas escolhas ou mesmo negavam a filiação ao gênero. Além da negação, outros artifícios eram usados para mascarar a ligação ao romanesco. Nesses



prefácios, os escritores se colocavam como simples editores de escritos que teriam chegado às suas mãos. Quando não, nomeavam suas narrativas de carta ou memórias, numa atitude insistente de fazer com que o romance, sempre sob acusação, ganhasse um aspecto mais autêntico e verossímil. No século XVIII, portanto, existe sempre a tentativa de tornar o romance um gênero menos apegado ao aventuroso e mais próximo da realidade. O fato de se colocar como simples editor ou transmissor de memórias se ancora na mensagem implícita de que os autores não tinham responsabilidade sobre o conteúdo da obra: se elas eram frívolas ou inverossímeis não era por culpa direta do escritor, mas daqueles que originalmente escreveram a história.

O procedimento de dissimulação autoral tinha ainda outra vantagem: reforçar a ideia de autenticidade da obra. Ao nomear as obras de carta ou memória, transmite-se a ideia de que os acontecimentos narrados realmente aconteceram, aproximando assim a obra do real, já que se trata não de uma “história forjada”, mas de confidências encontradas por acaso, como diz Marivaux em seu *Paysan parvenu*. Essas atitudes colaboram para o realismo almejado pelos escritores e exigido pela crítica. Barguillet resume com propriedade a situação do romance no século XVIII, chamando a atenção para a situação de acusação e de descrédito do gênero:

*Ainsi se résume l'histoire du roman au XVIIIe siècle: attaqué, méprisé, le genre se défend, mais les romanciers eux-mêmes acceptent le rôle d'accusés. Ce sont souvent les critiques qui influent sur son orientation – réaliste vers 1730, résolument moralisatrice après 1760.* (BARGUILLET, 1981, p. 35-36).

Desde que se começou a falar sobre o romance, para o bem ou para o mal, tanto os romancistas quanto os críticos tiveram a preocupação de libertar o gênero de seu fardo imaginoso. Para tanto, houve, principalmente a partir do século XVIII, um esforço em estabelecer um compromisso com a verdade, aqui entendida como a vida e os acontecimentos

comuns do dia a dia do Homem, em oposição ao idealismo de uma ficção sempre atrelada ao inverossímil. Aos poucos, o gênero caminha em direção ao realismo, procedimento literário que contribuiu de forma decisiva para que o romance por fim se definisse e entrasse no rol dos gêneros reconhecidos, a partir do século XIX.

## **1.5 o realismo no romance do século XVIII: contribuições para o estabelecimento do gênero**

### **1.5.1 Breve história do conceito de Realismo**

Neste tópico, pretendemos traçar um panorama geral do conceito de Realismo, para dar uma ideia, mesmo que não tão aprofundada, das opiniões da crítica sobre esse artifício literário tão polêmico e tão importante na história do gênero romance. Rapidamente, faremos um esboço de como ele se apresentou desde sempre nas narrativas de ficção, procurando abranger de maneira mais direta os séculos em que a formação do romance enquanto gênero progressivamente se desenha, quais sejam, os séculos XVI, XVII e XVIII. Desde já, alertamos que não pretendemos fazer um “tratado” sobre o realismo e isso nem mesmo seria possível ou necessário; nossa intenção é traçar um panorama histórico do conceito, com base em teorias importantes divulgadas por grandes estudiosos da questão, como Erich Auerbach (2007).

A discussão sobre o conceito de realismo na arte remonta, como todos sabem, à teoria esboçada por Aristóteles em sua *Poética*. Nela, o filósofo grego expõe suas ideias sobre a poesia (na *Poética*, Aristóteles chama de “poesia” o que hoje entendemos de forma mais geral como literatura), fazendo a clássica distinção entre a poética elevada, sinônimo de arte nobre, sublime, cujo representante máximo seria a tragédia; no outro extremo estariam a comédia e tudo o que se assimilasse a ela. Esta última categoria, para Aristóteles, não era considerada arte, por seu estilo baixo, destituído de qualquer refinamento. A verdadeira obra de arte era, portanto, aquela que apresentasse procedimentos formais básicos para receber o título de “elevada”, tais como a pintura de ações nobres, a coerência, o bom gosto no tratamento dos

fatos, o refinamento da linguagem, o caráter necessariamente nobre dos heróis. Além dessas, outra premissa era essencial, na visão aristotélica, para que a literatura recebesse o status de arte: ela sustentava-se no conceito de *mimesis*.

De forma resumida, a *mimesis* era, na visão de Aristóteles, o grau máximo de perfeição que a arte alcançava, através da imitação ou, se preferirmos, representação estética das ações humanas. Para o filósofo grego, toda boa literatura deveria necessariamente abarcar este conceito. Nesse sentido, o propósito fundamental da arte era representar as ações humanas de forma equilibrada e verossímil. Aqui o conceito de verossimilhança está ligado à ideia do possível: em outras palavras, a representação estética de ações verossímeis era aquela que poderia ser identificada com o mundo do possível; ela não é verdadeira, mas poderia ser por sua correspondência com o mundo sensível.

Para Aristóteles, a *mimesis* define-se como a representação da realidade, mas essa representação não tem de forma alguma o sentido de cópia perfeita. Ao contrário, a *mimesis* toma o objeto como referência, mas para recriá-lo de outra maneira. Nessa perspectiva, ela tem mais o sentido de criação que de cópia. Segundo Saulo Cunha Brandão (2002, p. 02), Aristóteles expande o conceito em relação ao que Platão havia dito, já que ele leva em consideração outros aspectos, como a dinâmica que impulsiona o enredo em relação aos motivos encontrados na realidade, além de usar com frequência o termo "criação".

A questão central para críticos e teóricos da literatura foi, desde sempre, nas palavras de Compagnon (2001): de que fala a literatura? Deste questionamento vem outro, que envolve diretamente o conceito de *mimesis*: quais são as relações possíveis entre a literatura e a realidade? Muitos teóricos já tentaram responder a essa pergunta. Respostas concludentes ou não, o fato é que o conceito de “realismo” aplicado à literatura, se quisermos, um outro termo para a *mimesis*, nunca deixou de ser pesquisado, defendido, atacado, ou, meio termo, visto com ressalva. A exaltação máxima do conceito, que entrou de vez no vocabulário crítico da

literatura, se deu no século XIX, com a estética de mesmo nome, que dominou o cenário literário mundial. E sua contestação radical veio com as teorias vanguardistas e estruturalistas do século XX, que depois deram origem à estética do Modernismo. Na perspectiva moderna, da qual faz parte também o estruturalismo, a relação entre literatura e realidade foi definitivamente posta em cheque. Tomemos de empréstimo a observação de Compagnon para resumir a questão:

[...] segundo a tradição aristotélica, humanística, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com 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).

Para Compagnon, o antagonismo entre as duas propostas adversárias são dois clichês: o antigo (a literatura fala do mundo) e o moderno (a literatura fala da literatura). A recusa da dimensão referencial não é, segundo Compagnon, própria da literatura, mas caracteriza a estética moderna em geral. Ainda de acordo com o mesmo crítico, a noção de *mimesis* que conhecemos, e que a teoria literária vem combatendo desde inícios do século XX, é herdeira direta do conceito de *mimesis* proposto por Aristóteles e que, paradoxalmente, é o conceito principal e aceito para a própria definição de literatura: a teoria literária, ao mesmo tempo em que reivindica a herança aristotélica, exclui a questão fundamental da *mimesis* esboçada pelo filósofo.

Compagnon considera as duas tendências antagônicas para chegar a um consenso que não seja o velho maniqueísmo entre literatura e realidade. Segundo ele, a literatura sempre se utilizou dos mecanismos de referência da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerados como possíveis. Assim, mesmo que ficcional, o “mundo” da literatura é compatível com o mundo possível. Nas palavras do crítico,

[...] a literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível; ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais (a Revolução Francesa está bem presente em *O Pai Goriot*), e a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas. (COMPAGNON, 2001, p. 136).

No campo da literatura, o realismo, muito antes de ser um conjunto de convenções estilísticas adotadas por determinados autores do século XIX, sempre foi, antes de tudo, uma atitude que leva em consideração a relação entre literatura e realidade. Em outros termos, o realismo sempre tomou como possível e mesmo necessária essa relação. Na história da prosa de ficção, o que muda nessa atitude, que teve desde sempre partidários fiéis, é a maneira como essa relação é estabelecida, ou seja, o grau de seriedade que encontramos dentro do texto literário. Tome-se aqui a palavra seriedade como antônima de comicidade, humor, sarcasmo ou ironia. Em síntese: podemos pensar que a história do realismo na literatura pode ser resumida, não sem certo grau de arbitrariedade, em dois grandes momentos: até o século XVIII, existiram aqueles autores que optaram por representar a realidade em suas obras de ficção, mas essa relação se estabelecia quase sempre na esfera da comicidade, ou, se quisermos usar termos mais modernos, do riso, do humor, da ironia. A partir do século XVIII, e mais precisamente do século XIX, desenvolve-se o realismo literário que poderíamos chamar de “sério”, pelo fato de o tom de humor, comicidade ou riso não ser mais a marca essencial dessa literatura.

O primeiro tipo de literatura realista, desde a Antiguidade, desenvolvia-se à margem das literaturas oficiais, das convenções estabelecidas e aceitas pelo mundo intelectual. Já tivemos oportunidade de destacar que na Antiguidade clássica, os grandes filósofos opunham o que chamavam de “grande literatura” daquela dita baixa, vulgar, que nem mesmo poderia ser considerada obra de arte. Alguns teóricos e críticos literários costumam chamar esse tipo de ficção de literatura popular, por sua forte vinculação com a cultura e o mundo não-cultos, ou não-clássicos, se preferirmos.

Na divisão que adotamos, o segundo tipo de realismo, que se fortalece a partir do século XIX, perde a condição essencialmente cômica e popular e suas obras começam a libertar-se da marginalidade a que estava comumente destinada a prosa de ficção realista anterior. A partir do século XIX, o realismo na literatura não é essencialmente baseado no artifício da comicidade, como foi a arte realista dos séculos pré-burgueses. Temos nesse realismo uma atitude que, como anteriormente, leva em conta a relação entre literatura e realidade, mas não mais com o tom cômico que encontramos em literaturas anteriores; é quando a realidade, o “cotidiano vivo” do homem comum entra em cena, sendo retratado de maneira que poderíamos chamar de filosófica, no sentido de que os grandes questionamentos sobre a natureza do homem individual vêm à tona. Alguns teóricos associam a preponderância dessa literatura realista à ascensão do gênero, que se deu a partir do final do século XVIII, quando o termo “romance” afinal se consagrou. Assim, o termo “realismo” aplicado à literatura não existia antes do século XIX; utilizavam-se denominações como “popular” ou “verossímil”. Foi a partir do século de Balzac que a designação “realismo” se consagrou. Ian Watt (1990) diz que os historiadores literários consideraram justamente o realismo como a particularidade essencial do gênero romance, que o diferenciava de toda a prosa de ficção anterior ao século XVIII. Mas Watt (1990, p. 13) considera que há um equívoco na concepção do termo: ele passou a ser usado pela crítica como antônimo de “idealismo”, o que daria a ideia de que toda literatura realista retratasse o lado “feio” do homem, o que a tornaria uma espécie de romantismo “às avessas”, quando na verdade, essa literatura “procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária; seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira que a apresenta”.

Na perspectiva que adotamos, é justamente o que Watt define como a principal característica do romance moderno que constitui a diferença essencial entre o realismo até o século XVIII e aquele que veio depois. Em outras palavras: na prosa de ficção realista anterior

ao século XIX, particularmente na França, a perspectiva literária era em essência aquela que já definimos como popular, no sentido de que os romances privilegiavam personagens de origem popular, com caracteres mais ou menos desviados e incomuns. Assim, de acordo com Françoise Barguillet (1981), o romance realista francês do século XVIII se opõe de forma sistemática aos clichês romanescos que mantinham suas bases no que Barguillet (1981, p.108) chama de “*le vague de rêveries fausses*”, oposição essa que caminha para uma apresentação mais verdadeira e menos fantasiosa da vida humana. Naquele século, autores como Lesage, com *Gil Blas de Santillane* e *Le diable boîteux*, Marivaux, com *La vie de Marianne* e *Le Paysan parvenu*, e Prévost, com *Mémoires d’un homme de qualité* e *Cléveland*, engrossam a corrente do romance realista na busca pelo retrato de temas e personagens populares e verossímeis que representassem mais fidedignamente os comportamentos humanos. Ainda em processo de amadurecimento que contribuirá de forma decisiva para o aperfeiçoamento formal do gênero, o romance realista francês do século XVIII abandona, segundo Barguillet (1981, p.111), “*l’exotisme pseudo-géographique ou pseudo-historique du roman romanesque*”, privilegiando assim a verdade de seu tempo.

Observando as características do realismo francês no século XVIII, cuja herança remota, como já dissemos, à literatura de cunho popular e farsesco, percebe-se evoluções significativas em relação a literaturas pertencentes ao mesmo tronco, tais como os romances de linha picaresca. De fato, já no século XVII, Cervantes apresentou um romance revolucionário cuja importância para a evolução da forma romanesca é reiteradamente afirmada pela crítica literária, tendo em vista que *Dom Quixote* foi a primeira obra que de fato questionou o poder da tradição na literatura romanesca e a supremacia dos temas cavaleirescos e fantasiosos nas narrativas. No entanto, é forçoso lembrar que o romance de Cervantes, embora tenha importância capital para o aperfeiçoamento da forma do gênero, ainda preserva sistematicamente o bom gosto e o refinamento típicos da tradição, na medida

em que seus temas e personagens ainda habitam o ambiente da Corte: Dom Quixote é um fidalgo e as camadas populares da Espanha setecentista não têm espaço privilegiado no romance cervantino.

Os romances realistas franceses do século XVIII, por outro lado, carregam o sopro inovador, tendo em vista que, de fato, os romancistas que citamos, assim como Diderot em *Jacques le fataliste*, privilegiam os temas e os personagens ligados ao popular, já que a gente comum, sem status social, passa a ser a figura central das narrativas realistas. Toda a narrativa de *Jacques le fataliste* tem como pano de fundo os locais habitados por figuras populares e o ambiente cortês está completamente ausente do enredo. Assim, não figuram no romance os costumes da Corte e nem seus personagens habituais, mas as figuras que compunham as camadas mais baixas da sociedade francesa do século XVIII, tais como criados, camponeses, mascates, pequenos comerciantes, donas de casa, etc.

Watt defende ainda que, a partir do século XVIII, com a ascensão do romance, o homem individual entra definitivamente na literatura. Agora, os enredos são frequentemente baseados em um incidente contemporâneo, envolvendo pessoas específicas em circunstâncias específicas. No passado, na literatura de ficção em geral, o comum era retratar tipos humanos genéricos, atuando num cenário basicamente determinado pelas convenções literárias. Ian Watt considera tal aspecto como uma das características do gênero romance até o século XVIII, não especificamente do romance dito realista. Assim, é possível atribuir também ao romance realista, apesar de seu caráter de desvio em relação à literatura oficial, a tendência em retratar tipos genéricos. Mesmo que colocados em um cenário que não é o convencional das narrativas de ficção enquadradas nos padrões, a literatura realista criava tipos genéricos, mas desviados, ou seja, colocava em cena tipos literários comuns, que representavam mais fielmente o homem comum, pobre, deslocado, de alguma forma excluído da classe social que a grande literatura privilegiava: a nobreza.



Antes do século XVI, quando surge a primeira e forte tendência do realismo na literatura com a picaresca, a relação entre literatura e realidade comum era ainda reduzida. Mesmo com os subgêneros que Bakhtin (1981) chama de cômico-sérios, tais como a sátira menipeia, o diálogo socrático e a comédia, que claramente eram perspectivas literárias que se colocavam como um desvio, em maior ou menor grau, em relação à grande arte clássica, não tínhamos representações que substancialmente colocassem em cena personagens, cenas, situações e ambientes nos quais pudéssemos observar o homem comum, “agindo para o bem ou para o mal”, no cotidiano da vida real; não havia ainda a representação significativa do “homem carnal”, com seus muitos defeitos, nem os problemas da sociedade em geral, colocados de forma crítica, como fizeram os romances picarescos no século XVI. É certo que esses subgêneros já continham muito de inovador, considerando sua influência posterior para a formação do gênero romance, já que eles constituíam a contraparte da literatura oficial. Assim, Bakhtin (1981) destaca que, ao lado dos grandes gêneros sérios da Antiguidade e da Idade Média, existiam necessariamente suas formas paródico-travestizantes; essa criação paródica caracterizava-se por seu sentido corretivo através do riso e da crítica em relação à seriedade do discurso elevado. Ainda assim, não podemos dizer que se tratava de uma literatura que colocasse em primeiro plano personagens e cenas ligadas ao homem e ao cotidiano comum. Essa é uma tendência que, logicamente impulsionada por essa literatura paródica, se desenvolve com muita força a partir do século XVI, com os primeiros romances picarescos e com a publicação, em 1606 e 1615, de *Dom Quixote de la Mancha*, o fundador do romance moderno.

Na perspectiva que adotamos, esses subgêneros classificados de cômico-sérios por Bakhtin já constituem uma visão realista da literatura, apesar de todas as ressalvas que poderíamos aqui colocar. De fato, trata-se de uma literatura que se coloca, como o próprio Bakhtin diz, contra os discursos literários elevados da grande arte, como foi sempre o

posicionamento do romance realista de todos os tempos, inclusive do século de Balzac. Entretanto, como já destacamos, até o século XVIII, essa literatura de cunho realista tinha como marca principal a apresentação cômica dos fatos que retratava, como forma de, antes de tudo, colocar-se contra a literatura oficial de seu tempo e espaço. Ao longo do século XIX, essa marca de oposição através do riso e da paródia perde aos poucos sua função principal, que era em primeiro lugar colocar-se contra os métodos da literatura elevada, para, a partir daí, criticar costumes e comportamentos sociais.

Erich Auerbach (2007), no grande levantamento que realizou sobre a representação da realidade na literatura ocidental, faz, através da análise de vários textos, desde a Antiguidade até o século XIX, o mapeamento das diferentes formas pelas quais a realidade entra na literatura do ocidente. Na perspectiva desse teórico, a representação “séria” da realidade (que ele chama de realismo moderno) só ocorre no século XIX, com as obras de Balzac e Flaubert. Auerbach começa por analisar as relações entre literatura e realidade partindo da prosa de ficção da Era Clássica, opondo a princípio o estilo grego, clássico, oficial e elevado (que ele chama de homérico), ao estilo religioso-cristão. Os dois estilos representam, para Auerbach, dois tipos opostos de literatura que conviverão lado a lado até o século XIX:

[...] por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático. (AUERBACH, 2007, p. 20).

A partir da oposição entre esses dois tipos básicos de literatura, o crítico alemão vai traçando o panorama da literatura realista através dos textos, opondo aqueles considerados mais ou menos realistas ao estilo homérico, que representa o modelo de arte elevada. Assim,

para iniciar, Auerbach analisa um episódio de *Fortunata*, de Petrônio, para mostrar como a representação da realidade entra nesse texto, em oposição ao estilo elevado de Homero. A cena do banquete de Trimalcião, segundo o estudioso, representa o máximo de realismo a que chegou a literatura da Antiguidade:

[...] aproxima-se mais da moderna representação da realidade do que tudo o mais que ficou conservado da Antiguidade, e não, precisamente, em primeira linha, devido à ordinária baixeza do assunto, mas sobretudo pela fixação exata, nada esquemática, do meio social. As pessoas que se reúnem em casa de Trimalcião são parvenus libertos meridionais do século I. Têm as suas ideias e falam, quase sem estilização literária alguma, a sua linguagem. (AUERBACH, 2007, p. 26).

A obra de Petrônio é, assim, a representante máxima do realismo na literatura antiga. Mesmo nas comédias e nos demais gêneros satíricos não se encontram, segundo o crítico, traços tão evidentes do que depois se tornaria o realismo literário moderno. As características realistas do Banquete servem para demonstrar basicamente o que chegou a ser o realismo anterior ao século XIX: representação cômica do homem e das situações cotidianas. Assim, explicita Auerbach:

O banquete é uma obra de caráter puramente cômico. As pessoas que nele aparecem individualmente, assim como as ligações do conjunto, são mantidas conscientemente e de forma unitária no mais baixo dos estilos, tanto na expressão linguística, como no tratamento; e com isto liga-se necessariamente o fato de que todo o problemático – tudo o que, psicológica ou sociologicamente, possa lembrar complicações sérias ou até trágicas – deve ser afastado: destruiria seu estilo pelo seu sucessivo peso. (AUERBACH, 2007, p. 27).

A característica principal da literatura realista até o século XIX é, então, o cômico, a maneira “não séria” de retratar as coisas do cotidiano. Até o século XVIII, em geral, vigora a regra de separação dos estilos em literatura: “tudo o que corresponde à realidade comum, todo o cotidiano só pode ser apresentado de forma cômica, sem aprofundamento problemático”.

(AUERBACH, 2007, p. 27). Para a literatura realista antiga, não existem problemas históricos, de modo que o indivíduo retratado de forma realista nunca tinha razão perante a sociedade; são seres que habilidosamente se acomodam no seio social ou então são caracteres de hábitos grotescos ou reprováveis. Há muita crítica dos vícios e dos excessos, mas essa crítica aproxima-se muito de comportamentos de certos grupos ou instituições; nada que revele as contradições das estruturas sociais. É, portanto, uma crítica mais moralista que substancial. A ausência do tratamento sério de temas ligados à vida comum na literatura realista antiga revela os limites desse realismo, e acima de tudo sua falta de consciência histórica.

Continuando, Auerbach analisa ainda outros textos antigos de alguns historiadores que deixaram alguma contribuição literária, destacando como eles também estavam presos ao rígido padrão do bom gosto que necessariamente excluía qualquer referência à vida cotidiana e às classes baixas. Partindo para os romances da Corte através da análise de um trecho de *Yvain*, romance cortês do século XII, da autoria de Chrétien de Troyes, o crítico destaca nele a já conhecida moldura dos romances de cavalaria: castelos, palácios, lutas e aventuras, tudo como que pertencente ao mundo encantado dos contos de fada que não conhecia outras formas de vida a não ser a da Corte. O romance de Troyes demonstra bem o que eram as narrativas de cavalaria: um sem número de versos graciosos e finos, emoldurando pequenos quadros que nos dão uma ideia extremamente idealizada dos costumes da sociedade cavaleiresca. Sobre o realismo nesses romances, Auerbach afirma:

O realismo cortês oferece uma imagem viva, muito rica e temperada, de uma única classe; uma classe social que se segrega das outras da sociedade contemporânea, fazendo-as aparecer, uma ou outra vez, como cenários coloridos, geralmente cômicos ou grotescos. Portanto, a separação social entre, de um lado, o importante, o significativo e o elevado e, de outro, o baixo, cômico, grotesco, permanece intacta do ponto de vista do conteúdo. Somente a classe feudal tem acesso ao primeiro destes campos. (AUERBACH, 2007, p. 115).

Auerbach (2007, p. 116) destaca que mais do que a rigidez do conteúdo, que só apresentava um único modo de vida possível, a maior limitação do realismo da narrativa cortês está ligada à atmosfera feérica: “ela faz com que todos os quadros vivos e coloridos da realidade contemporânea pareçam brotados do chão, isto é, do chão dos contos de fada [...]”.

Pelo seu caráter profundamente idealista e pleno, a ampla e duradoura difusão do romance cortês cavaleiresco exerceu sobre o realismo literário uma influência importante, de caráter restritivo: é da cultura cortesã divulgada nessas narrativas que veio a ideia, por muito tempo difundida e defendida na Europa, de que motivos nobres, grandes e importantes não se procuram na realidade comum. Assim, conclui Auerbach (2007, p.123), “a cultura cortesã foi decididamente desfavorável para o desenvolvimento de uma arte literária que abarcasse a realidade em toda a sua amplitude e profundidade. Existiam, porém, nos séculos XII e XIII, outras forças que foram capazes de alimentar tal desenvolvimento”.

Essas forças estariam principalmente na arte cristã que, em especial através do drama, operava a mistura de estilos (o baixo e o elevado); dessa forma, o realista-cotidiano tem mais espaço, chegando a ser a essência da arte cristã-medieval, que se contrapõe quase que totalmente à poesia feudal do romance cortês. Esse realismo, porém, estava ainda ligado ao grotesco e ao farsesco. A literatura dramática cristã posterior aos séculos XII e XIII demonstra a presença forte desses elementos realistas, que alcançaram o auge e o posterior declínio no século XV. As forças iluministas, alavancadas pela volta do gosto clássico, finalmente vencem no Renascimento e põem na marginalidade, até o século XVIII, a arte derivada dos mistérios cristãos, inconveniente e carente de gosto.

Antes, porém, veio Dante, que na *Divina Comédia*, uma obra que jamais poderíamos classificar de vulgar, soube misturar perfeitamente as duas tradições (a antiga, de separação de estilo, e a cristã, de mistura dos mesmos) compondo uma literatura rica em temas, imagens e

conteúdos. O conceito de sublime expresso na obra de Dante difere em certo grau do mesmo conceito nos poetas antigos, sem dúvida os mestres do autor da *Divina Comédia*:

os objetos apresentados pela *Comédia* estão misturados, segundo as medidas antigas, a partir do sublime e do baixo, de maneira excessiva: há, entre eles, personagens da história apenas passada, e até da história contemporânea, entre as quais pessoas quaisquer e carentes de fama [...].” (AUERBACH, 2007, p. 160).

A partir do século XIV, a vida média e cotidiana lentamente começa a ganhar mais espaço na literatura e aos poucos vai perdendo a função puramente cômica e caricatural que sempre teve. Antoine de la Salle, em *Le Réconfort de Madame du Fresne* coloca em cena uma ação muito simples, imediatamente humana: um casal discute em seu quarto coisas relacionadas à vida particular e familiar dos dois; este quadro, em uma narrativa do século XIV, confirma a tendência que depois será a essência do gênero romance a partir do século XVIII: a representação da vida feita principalmente através do retrato de elementos íntimos, domésticos e cotidianos da vida familiar. O realismo que aos poucos vai perdendo o status de marginalidade constitui, no Renascimento, “um forte contrapeso oposto às forças separadoras dos estilos que brotaram da imitação humanista da Antiguidade”. (AUERBACH, 2007, p. 228).

A mistura de estilos está radicalizada nas obras de Rabelais, que no século XVI condensa o realismo cômico e baixo com relatos objetivos e pensamentos filosóficos. Esta enérgica mistura de estilos não foi, decerto, invenção de Rabelais, mas com certeza seus escritos levaram ao extremo esse procedimento: o estilo rabelaisiano convida o leitor a entrar em contato com o mundo e com a riqueza de seus fenômenos. O lado cômico de sua obra está principalmente ligado às fraquezas da humanidade: a limitação, a incapacidade de se adaptar,

as viseiras que impedem o homem de observar a multiplicidade da realidade; tudo isso são vícios, na visão rabelaisiana.

O papel de *Dom Quixote* na evolução da arte realista foi, para Auerbach, importante na medida em que a obra de Cervantes põe em cheque, de uma vez por todas, o estilo dos romances de cavalaria. Contudo, destaca o crítico, *Dom Quixote* é acima de tudo um livro culto, em estilo elevado; qualquer questionamento da realidade limita-se à esfera do jogo divertido das aventuras do simpático fidalgo rural que enlouqueceu de repente. Em nenhum momento os problemas humanos, quer individuais ou coletivos, são colocados seriamente para o leitor; sempre ficamos no campo do divertimento. Nesse sentido, Cervantes só retratou em sua obra aquilo que interessava ao seu trabalho: os procedimentos literários. A realidade cotidiana, os homens comuns definitivamente não entram em sua obra.

No século XVII, em pleno Classicismo francês, persiste ainda a separação de estilos: a grande arte só falava daquilo que considerava elevado, e dessa classificação estava fora a vida e os homens comuns; só no terreno da comédia é que se observa o retrato dos homens e dos costumes, necessariamente relevado à esfera do cômico e do grotesco. Nesse sentido, Molière, o grande comediante francês do século XVII modelou o ridículo de todos os homens de forma grotesca, sem se limitar aos tipos cômicos das classes baixas. Sua crítica dos costumes, tanto dos *honnêtes gens* como dos homens simples é puramente moralista, ou seja, “aceita a estrutura existente na sociedade como dada [...] e castiga as extravagâncias que ocorrem no seu seio como dignas de riso”. (AUERBACH, 2007, p. 326-327).

Por fim, no século XVIII, realismo e seriedade começam a se aproximar; os quadros realistas são já vivos e múltiplos; os mais variados vícios são apresentados, deixando aos poucos de lado o aspecto cômico que até então carregavam. Mas o gosto pelo que é agradável revela um sintoma: o chamado estilo médio demonstra que a literatura ainda não se libertara totalmente do peso do Classicismo; retrata-se agora o gracioso, elegante, espiritual,

sentimental, racional e útil. É mesmo com os grandes romancistas do século XIX que a realidade entra definitivamente na literatura de forma séria e mesmo trágica. Em 1830, Stendhal, em *Le rouge et le noir* (1830) dá o tom daquilo que seria paradigma de toda arte que toma como princípio a representação séria do real: a existência tragicamente concebida de um ser humano, estritamente ligada às circunstâncias políticas, históricas, sociais e morais da época. Agora, não só o lado cômico do homem entra em cena: toda a existência humana ganha corpo nesse realismo que Auerbach chama de moderno, e que tem Stendhal como fundador. No cerne do realismo moderno está uma atitude genuinamente romântica: a da mistura de estilos. Nessa perspectiva, destaca Auerbach (2007, p. 424): “foi ela que permitiu que personagens de qualquer classe social, com todos os seus entrelaçamentos vitais prático-cotidianos, tanto Julien Sorel como o velho Goriot ou Mme Vauquer, se tornassem objetos da representação literária séria”. Finalmente, Erich Auerbach resume muito apropriadamente as características essenciais do realismo moderno que se inicia no século XIX, e que são tão diferentes daquele realismo anterior:

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado - e, pelo outro, o esgarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos. (AUERBACH, 2007, p. 440)

## **1.6 O século XVIII e o realismo: constituição formal do gênero**

Como vimos, a literatura realista, até o século XVIII, colocou-se como produção geralmente paródica e satírica, opondo-se aos modelos clássicos da narrativa cortesã,



deixando evidente que, se os modelos não-realistas predominavam nas narrativas, por outro lado eles não sufocaram as tendências que buscavam uma identificação da literatura com o real. Essa identificação caminha em duplo sentido: de um lado, criticar as técnicas inverossímeis consagradas, através de procedimentos ligados ao riso e à sátira, e de outro, apresentar personagens e situações que remetessem ao mundo real, à vida comum. Muitos escritores no século XVIII francês optaram por essas preferências. Já no século XVII, Scarron, com *Le roman comique*, serviu de modelo a autores como Lesage e também Diderot, na medida em que traz para o seio do romance os aspectos menos fantasiosos da vida humana. É o caso de Lesage, ao preferir o modelo da picaresca em *Gil Blas de Santillane*; e Diderot em *Jacques le Fataliste*.

Em *Gil Blas*, o acaso não está mais presente e o modelo de *Tirois*, muito utilizado nas narrativas romanescas para dar vez às aventuras, aqui serve para fornecer ao leitor um painel de experiências de vida e retratar a sociedade da época, mantendo assim os episódios no campo da verossimilhança. *Tirois* era como se chamavam as historietas encaixadas dentro na narrativa principal com o objetivo único de alongar a conclusão da história central e conferir um status de importância ao romance: quanto mais longa fosse, mais “bem vista” era a obra. Como dissemos, em *Gil Blas*, elas assumem uma função nova, relacionada ao objetivo da obra que é apresentar ao leitor um painel realista da sociedade francesa do século XVIII.

Já a obra de Diderot, que nos ocupará adiante, se distancia ainda mais do gosto romanescos-fantástico, sendo um dos primeiros romances que não só ironiza os exageros da literatura de linha fantasiosa, mas também promove uma discussão bastante interessante a respeito dos procedimentos literários.

Henri Coulet, em seu *Roman jusqu'à la Révolution (2000)*, divide a literatura francesa do século XVIII em três grandes períodos: 1) primeira época (1690-1715): caracterizada, em linhas gerais, por buscas de respostas e na qual os romances de costumes aparecem com força.

2) segunda época (1715-1761): período de criação e de organização; aparecimento de *La Nouvelle Héloïse*, de Rousseau. 3) terceira época (1761-1789): período de fermentação, de experimentação, de desconstrução, de ambições mais ousadas em relação à forma. Com exceção de *Les liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos, a noção de obra-prima é contestada.

Durante todo esse período, como vimos, a ideia de arte mais realista sempre esteve permeando as produções literárias. Mas é principalmente a partir da terceira época que o realismo começa a contribuir de forma decisiva para a definição formal do gênero. Enquanto antes, até o século XVII, o realismo estava subordinado, de maneira geral, ao cômico, ao risível, a partir do final do século XVIII, ele se reformula e se aperfeiçoa, passando a contribuir cada vez mais para o aperfeiçoamento formal do gênero romance. Nesse sentido, a partir de fins do século XVIII, os escritores não apenas se opunham à tradição romanesca elencada no fantasioso, mas procuravam respostas e experimentavam recursos estilísticos que respondessem às questões que se colocavam ao gênero: afinal, o que é um romance? Qual o princípio que norteia sua diferença em relação aos outros gêneros e que, portanto, o identifica? Do que afinal o romance deve falar (vida cotidiana, vida simbólica, ações elevadas, dia a dia? Todas essas questões ao mesmo tempo?). De que o romance não deve falar?

Segundo Sandra Vasconcelos (2002, p. 35), “desde o princípio, ‘realismo’, no seu sentido técnico, foi usado para descrever a precisão e a vividez com que se apresentam artisticamente os detalhes observados, o que o opôs tanto à caricatura quanto à idealização”. Ligado a essa ideia, realismo se relacionava, ainda, a um tipo de procedimento que se identificava com a “realidade comum, contemporânea, em oposição a assuntos lendários romanescos ou tradicionalmente heróicos.” Nesse sentido, segundo Watt (2010, p. 10), há um

certo consenso entre os historiadores do romance em considerar o “realismo” a diferença essencial entre o romance do século XVIII e a ficção anterior.

De fato, os procedimentos literários ligados à técnica realista foram decisivos para que o romance se diferenciasse dos demais gêneros e apresentasse sua característica essencial: colocar o Homem individual e sua vida cotidiana no centro da narrativa. Evidentemente, como Watt chama atenção, não podemos considerar que o termo “realismo” nos remeta a algo que simplesmente se opõe ao “idealismo”, fazendo crer que todo romance realista mostraria a vida pelo lado “mais feio”. Ainda segundo Watt (2010, p.10), essa perspectiva é um ‘defeito’ herdado dos realistas franceses do século XVIII que diziam que seus romances “tendiam a diferenciar-se dos quadros lisonjeiros da humanidade mostrados por muitos códigos éticos, sociais e literários estabelecidos”, tratando de um tipo de vida mais desapaixonada e científica.

Mas o fato é que, se observarmos todas as produções literárias de linha realista, desde a Antiguidade, o objetivo principal parece mesmo estar calcado na ideia de apresentar um aspecto de vida menos idealizado aliado ao procedimento risível, como bem destacou Erich Auerbach. É evidente que a perspectiva muda de uma época para outra, e mesmo de um escritor para outro. Mas esse denominador comum vem desde a antiguidade e parece permanecer até o século XVIII. Na Antiguidade, autores como Horácio, Sêneca, Petrônio, Juvenal abandonam os temas lendários e adotam o riso como procedimento literário mais evidente. A partir daí conclui-se que essa literatura que adota o riso como procedimento literário inevitavelmente adota o realismo como estratégia narrativa, tendo em vista que o objetivo principal é ridicularizar a moral e os costumes sociais. Ainda na Antiguidade, a sátira menipeia surge como gênero importante nesse contexto de literatura do risível. Luciano de Samósata (125 a.C) escreveu diálogos satíricos em grego baseados nos escritos de Menipo (século III a.C). Os textos da sátira menipeia são portadores de um realismo sarcástico e

dessacralizador, reduzindo deuses e mitos ao campo do risível. Os diálogos luciânicos influenciaram diversos escritores nos séculos posteriores, todos alinhados ao tronco do riso satírico-realista: Rabelais, Quevedo, Swift, Voltaire, Diderot, Machado de Assis e muitos outros.

Nesse sentido, ainda que concordemos com Watt de que o termo realismo não pode se reduzir ao tipo de literatura que mostra a “vida pelo lado mais feio”, o fato é que este é um de seus princípios fundamentais, se entendermos que essa “vida pelo lado mais feio” é, em outros termos, retratar a vida de forma menos idealizada e mais realista. Portanto, de maneira geral, o romance como gênero se constituiu de fato por esse diferencial: ser um gênero que adota uma maneira realista de narrar. Em princípio um realismo desconstrutivo, ligado a manifestações satíricas, mas que depois, principalmente a partir do século XVIII, com a ascensão da burguesia, torna-se um procedimento cuja característica essencial é apresentar o Homem em um contexto individualista, ressaltando esse individualismo sob uma perspectiva que abarca também o trágico.

O realismo formal, portanto, é a premissa maior que nos faz perceber a ruptura do romance com a tradição literária. Assim, de acordo com Watt (2010) “o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (p. 13), e cujo enredo “envolvia pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada.” (p. 16).

Não é à toa que o romance se solidifica como gênero justamente no século XVIII e que sua característica principal seja o retrato do individualismo: são aspectos que estão intimamente ligados com o a ascensão social da burguesia. Como dissemos, até aquele século o ideal de vida aristocrático era o que em essência determinava as manifestações artísticas. Assim, a literatura era feita pela Corte e para a Corte, cujos costumes tinham como centro a

religião e o amor, nas suas diferentes manifestações. E o público, de fato, se interessava por romances desse tipo. Com a ascensão social da Burguesia, os temas da Corte passam a não interessar mais a uma classe social cujos valores se baseavam no individualismo, no racionalismo, na vida prática. A religião e a fé perdem espaço para a força do trabalho do Homem e para sua capacidade de ler e pensar o mundo. Certamente, é o modo de vida burguês que atribuiu ao romance sua característica essencial: individualização dos personagens e apresentação de seu ambiente.

O termo individualismo, intrinsecamente ligado à sociedade burguesa, pressupõe, segundo Watt (2010, p. 63),

[...] toda uma sociedade regida basicamente pela ideia de independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos e à fidelidade aos modelos de pensamento e conduta do passado designados pelo termo “tradição” – uma força que é sempre social, não individual. A existência de tal sociedade depende evidentemente de um tipo especial de organização política e econômica e de uma ideologia adequada; de modo mais específico, depende de uma organização econômica e política que proporcione aos seus membros um amplo leque de escolhas e de uma ideologia baseada não na tradição do passado, mas na autonomia do indivíduo, sem levar em conta seu status social ou sua capacidade pessoal.

Para Watt, as primeiras inovações formais do gênero estão intimamente ligadas à tradição do pensamento realista, que foca justamente na individualização e no ambiente. Ainda segundo o crítico, a particularização que o romance atribuiu ao personagem é um tema muito amplo, mas é possível resumi-lo como “a maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real”. (p. 19). Em outros termos, o romance é o gênero que coloca o homem particular em um cenário específico, tendência que se opõe de fato ao princípio essencial da narrativa cortês: apresentar

um homem genérico em aventuras e atos de fé cuja generalização remetia à defesa de uma cultura ou modo de vida.

### 1.7 Procedimentos literários nos romances realistas do século XVIII

Se nos séculos anteriores ao XVIII a literatura era a expressão do modo de vida da Corte, a partir daquele período o romance passa a ser o porta-voz da vida e dos costumes burgueses. Assim, o gênero apresenta, com os romances realistas, algumas técnicas específicas que caracterizam bem a função quase social que ele assume no século das Luzes. Vários escritores da época participam das inovações aderindo ao modelo realista. Na França, há vários autores que caminham nesse sentido: Lesage, com o já mencionado *Gil Blas de Santillane* (1715), e *Le Diable boîteux* (1707); Marivaux, com *La vie de Marianne* (1731-1741), *Le Paysan parvenu* (1734-1735); Prévost, apesar de seu apego ao romanesco, se liga à corrente realista com *Mémoires d'un homme de qualité* (1728-1731); Crébillon, com *Lettres de la Marquise* (1732). Na segunda metade do século, o realismo ganha força e aperfeiçoa sua técnica, através de obras como *La Nouvelle Héloïse* (1761), de Rousseau; *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Laclos; *Le Paysan et la paysanne pervertis* (1775-1787), de Restif de la Bretonne; *Jacques le fataliste et son maître* (1796) de Diderot, entre outros.

Na Inglaterra, a produção de romances realistas com aperfeiçoamento da técnica também se torna algo intenso e pode ser vista como a principal referência dos escritores franceses. Françoise Barguillet chama a atenção para a onda de “anglomania” que se espalha pela França no final do século:

*[...] il ne faut pas oublier que pèse sur le réalisme français du XVIIIe siècle l'ombre du réalisme anglais de Richardson, de Henri et Sarah Fielding, et, à un moindre degré, de Smollett. Vivement appréciés par quelques spécialistes d'abord, leurs romans ne triomphent véritablement que dans la deuxième*

*partie du siècle. On mesure le prestige de Richardson par la parution de romans qui incluent dans leur titre le nom de l'une de ses héroïnes. [...] on ne voit que 'imité de l'anglais, pris de l'anglais, traduit de l'anglais, histoire anglaise, anedocte anglaise'* (BARGUILLET, 1981, p. 111).

Ainda segundo Barguillet, a influência inglesa não se limita aos títulos e adaptações/traduições, mas se entende para a concepção de realidade adotada pelos ingleses. Tal concepção implica técnicas e procedimentos que tornam o gênero cada vez mais próximo do individualismo e da realidade social e histórica.

### **1.7.1 Busca pela verdade social**

A tentativa de libertação dos modelos clássicos encaminha o romance realista em direção à verdade local. Assim, há um esforço por parte dos escritores em abandonar o exotismo geográfico e histórico, trazendo as narrativas para a realidade de sua época e de seu espaço. Crébillon pede que se deixe de lado as aventuras inverossímeis em favor das descrições dos costumes parisienses. Lesage deixa de lado a ambientação feérica para colocar seu herói num tempo e espaço que claramente remetem à França do século XVIII. Diderot apresenta, em *Jacques le fataliste* um panorama bastante vivo e atual da vida *Paysanne*, do Clero e da Aristocracia sob o ponto de vista crítico e sarcástico. Há, portanto, uma “particularização da verdade” no sentido de que os autores pretendem dar enfoque ao seu tempo e ao seu espaço, disso resultando uma certa “universalidade” que cada vez mais se aperfeiçoa no sentido de tornar esse Homem individual fruto de todos os tempos e espaços.

A intenção de apresentar a vida burguesa, com suas contradições, vícios e virtudes traz o homem para o centro do enredo e torna este fato a característica essencial dessa narrativa que busca cada vez mais se aproximar do concreto, do verossímil, das verdades dos fatos que apresenta. Disso deriva a tendência evidente de descrever costumes e situações que

identificam o homem e o estilo de vida de uma época. A apresentação desses costumes passa a ser cada vez mais questionadora e menos risível, na medida em que pretende não apenas moralizar, mas de fato questionar as estruturas sociais vigentes. Romancistas como Lesage, Marivaux, Prévost, Mouhy, Restif de la Bretonne e Diderot são historiadores fiéis de seu tempo na medida em que a procura pela verdade através da apresentação dos costumes de sua época resulta na escolha de personagens com baixa carga de subjetividade, de modo que seus sentimentos e ações parecem estar submetidos à evolução dos costumes e acordados com as circunstâncias do tempo.

Disso advêm as vagas descrições dos aspectos físicos e morais dos personagens em grande parte dos romances realistas franceses: elas revelam-se ao leitor antes pela ação proposta pelo enredo do que propriamente pela descrição. Diderot, por exemplo, em *Jacques le Fataliste*, adere, segundo Barguillet (1981, p. 174), à “psicologia do comportamento”:

*[...] Diderot se refuse donc à une étude psychologique abstraite à laquelle il substitue une “psychologie du comportement”, fondée sur le relevé des “propos” et du “geste”: en fait, Diderot retient moins comme caractéristique le langage que les manifestations corporelles.*

A ficção realista francesa do século XVIII se concentrou pouco na interioridade dos personagens, embora o centro do enredo se mantivesse em torno do personagem identificado em seu tempo e espaço. De fato, o que aparece em primeiro plano são seres envolvidos em histórias cuja característica principal é apresentar ao leitor o tipo de vida que se levava, e através dessa apresentação criticar a moral e os costumes sobre os quais se sustentam os modos de vida e a organização social vigente. Em *Gil Blas*, por exemplo, o foco da narrativa recai sobre a história de ascensão social de um personagem de baixa estirpe que perpassa pelas várias camadas da sociedade europeia do século XVIII, apresentando ao leitor um rico painel de costumes sociais daquele século. Filho de um escudeiro e de uma criada de quarto,



Gil Blas de Santillane deixa sua pequena cidade (Ouviedo, na Espanha) em direção a Salamanca para dar sequência a seus estudos. A partida de sua cidade natal é o pontapé inicial para uma série de aventuras que o herói protagonizará durante os anos que vão de sua juventude até a maturidade completa. Não há longas descrições que possam revelar muito da interioridade dos personagens e essa ausência de análise está também associada à intenção de não criar personagens complexos do ponto de vista psicológico, tendo em vista que não se pretende caracterizar um ser individual, mas sintetizar as estruturas das classes sociais através da pintura de costumes e gostos de seu tempo. O próprio protagonista do romance é um personagem “sem caráter”; seu comportamento é o comportamento comum a todos os jovens malandros de seu tempo que procuravam a ascensão social da maneira mais fácil e rápida possível. Gil Blas não tem, portanto, traços precisos de personalidade, pois Lesage não pretende construir um personagem com formação interior bem definida.

A mesma falta de propósito em definir psicologicamente o personagem encontramos nos primeiros romances de Diderot. *La religieuse* (1796), romance que mais se aproximaria da técnica realista inglesa, em especial a de Richardson, não põe o leitor diante de um perfil psicológico maduro. Embora seja uma narrativa estruturada pelo gênero epistolar, essa obra diderotiana também tem como eixo principal o desnudamento dos vícios e da falsa moral religiosa da França setecentista. A protagonista da história, Susanne Simonin, é filha bastarda de um casal que deseja a qualquer custo manter a conveniência diante da sociedade. Por conta de sua origem indevida, Suzanne é obrigada pelos pais, aos dezessete anos, a viver em um convento e tornar-se freira. Sua vida reclusa torna-se o mote principal através do qual o leitor descobre todos os absurdos, crueldades e hipocrisia da vida religiosa. A protagonista, nos anos em que vive na instituição religiosa, precisa suportar desde a fúria quase sádica de uma das mães superiores até as tentativas de sedução de uma chefe lésbica. Além disso, Suzanne luta desesperadamente pela revogação de seus votos, tentando a libertação de uma vida que

abomina. De fato, apesar de ser um romance epistolar, a definição psicológica da protagonista não é o foco do romance. O que se destaca na narrativa é a apresentação e o rechaço da moral e dos vícios religiosos, o que no fundo se identifica com a tendência de descrever costumes.

Embora a intenção primeira dos romances franceses da segunda metade do século XVIII ainda repouse sobre a observação e crítica dos modos de vida na sociedade francesa e na pouca definição psicológica dos personagens, ela não se iguala à maioria das produções cômicas dos séculos anteriores ao XVIII, cuja essência ainda se identifica com o moralismo que critica os excessos para evitá-los, mas que não vislumbra mudanças mais significativas na estrutura. Ao dar vez e voz aos heróis das camadas sociais menos favorecidas e apresentar uma sociedade corrompida por costumes religiosos hipócritas, os realistas franceses da segunda metade do século começam a por em prática um tipo de literatura que questiona profundamente as estruturas e a moral estabelecida.

Quanto à ficção inglesa, a atenção dada ao comportamento individual é algo que caracteriza de fato o romance a partir do século XVIII e que contribuiu de forma decisiva para a definição e estruturação formal do gênero. Enquanto os realistas franceses se detinham mais na apresentação e análise dos costumes no intuito de questioná-los moral e filosoficamente, os ingleses desenvolviam a técnica do retrato psicológico dos personagens. São duas tendências que não se opõem, mas se complementam, haja vista a constante influência dos ingleses sobre o romance francês e algumas trocas conhecidas entre os escritores dos dois países. De fato, o desenvolvimento psicológico não é o único motivo que encontramos nos realistas ingleses do século XVIII, mas foi sem dúvida o grande divisor de águas, no sentido de que os personagens eram colocados em um tempo e um espaço definidos e sentiam a transformação provocada pela passagem do tempo. A evolução pessoal provocada pelas vivências e pela passagem do tempo é, portanto, a grande novidade que os realistas ingleses trazem e que de fato corresponde à vida, algo que o romance deve buscar.

Os mais importantes escritores ingleses do período souberam, cada um à sua maneira, trabalhar esse novo papel que a narrativa deu ao Homem. Daniel Defoe (1660-1731), com *Robinson Crusóe* (1719), embora não tenha se notabilizado pela análise íntima dos personagens com seus conflitos pessoais, propõe, segundo Vasconcelos (2002, p. 66), uma representação realista do meio social das camadas mais baixas: “[...] a individualidade autêntica de suas personagens e a particularização do cenário significaram um passo importante na história da ascensão do romance”. Defoe, como os franceses, substitui “o improvável pelo possível, o abstrato pelo concreto, as personagens aristocráticas feitas de papelão por personagens mais parecidas com homens e mulheres de carne e osso” (p. 66).

Para Watt (2010), a tradição do romance, em seu sentido verdadeiramente formal, começou com *Robinson Crusóe*, pois foi a partir dessa obra que o retrato da liberdade individual se concretizou de fato, a ponto de Rousseau propor o livro como o único que “ensina tudo o que os livros podem ensinar”. Segundo Watt, para Rousseau, Crusóe representa a liberdade absoluta em relação às restrições sociais, sendo capaz de desenvolver uma personalidade pura e livre de preconceitos.

Crusóe tem um caráter definido: ele é um individualista puritano, apaixonado pela experimentação e pelo protagonismo individual, chegando a ser egocêntrico na medida em que se vê abandonado numa ilha. Assim, segundo Watt, “o individualismo econômico explica grande parte do caráter de Crusóe; a especialização econômica e sua ideologia ajudam a esclarecer o fascínio de suas aventuras.”(p.78). O papel do individualismo torna-se tão importante a partir de Defoe, que Watt chama sua obra mais conhecida de “epopeia da solidão”, dando a ela uma importância cabalística:

Assim como o moderno estudo da sociedade só começou depois que o individualismo centralizou a atenção no isolamento do homem com relação a seus semelhantes, assim também o romance só pôde iniciar seu estudo das

relações pessoais depois que Robinson Crusóé revelou uma solidão que a exigia. (WATT, 2010, p. 98)

Mais importante ainda para a evolução da forma romanesca foram os romances de Samuel Richardson (1689-1761). Em suas obras, com destaque para *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1748), Watt vê não só a supremacia do individualismo, mas a atenção importante dada à penetração na mente do personagem. Basicamente, é isso que distancia os romances de Richardson das obras de Defoe: “ambos elaboram descrições, mas enquanto este se detinha mais no homem envolvido num ambiente e agindo sobre ele, aquele se concentrava nos sentimentos”. *Pamela* foi o primeiro romance, de acordo com Watt, “cujos pensamentos e sentimentos cotidianos conhecemos com tamanha intimidade”. (p. 186)

*Clarissa* é considerado o romance mais importante e mais emblemático de Richardson, devido à sua grande importância para o aperfeiçoamento da forma romanesca. Escrito a partir do modelo epistolar, esse romance inglês traz uma inovação quanto ao uso do procedimento narrativo por cartas: o modelo epistolar serve não só para dar vazão aos sentimentos dos personagens, mas antes de tudo para defini-los psicologicamente. Com *Clarissa*, segundo Watt (2010, p. 231),

Richardson resolveu muitos problemas formais do romance e estabeleceu a relação entre o novo gênero e os mais elevados padrões morais e literários da época. O método epistolar, é bem verdade, não tem o ritmo e a vivacidade do estilo narrativo de Defoe, porém *Clarissa*, ao contrário de *Moll Flandres*, constituiu uma obra literária séria e coerente e o maior exemplo do gênero escrito até então, segundo a opinião quase unânime dos contemporâneos tanto na Inglaterra quanto em outros países.

O método epistolar contribuiu de forma decisiva para a principal inovação que o gênero apresenta com os romances de Richardson: através de situações vividas e registradas a partir da subjetividade, os personagens ganham contorno e vivacidade através da exposição direta de seus conflitos. Assim, os personagens são delineados através da complexidade que

envolve sua vida e suas relações, o que faz parecer não só suas virtudes, mas seus desejos, contradições e limites.

Sandra Vasconcelos resume a completude da obra de Richardson:

Ao representar os conflitos interiores de suas protagonistas, divididas entre o coração e a consciência, entre suas inclinações pessoais e as convenções sociais, Richardson interiorizou os movimentos do coração, fê-los passar pelo crivo da análise, interrogando-lhe as motivações e os efeitos, criando uma narrativa essencialmente dramática e psicologicamente realista. (VASCONCELOS, 2002, p. 72)

É nesse sentido que os romances do autor inglês apresentam, como nunca antes, um adensamento psicológico que se tornará o principal definidor do gênero romance e que alcançará, a partir do século XIX, níveis cada vez mais profundos e sofisticados, se tomarmos como exemplo as obras de Balzac e Flaubert, até o alcance da expressão mais perfeita e completa desse adensamento psicológico com James Joyce, Virgínia Woolf e Marcel Proust.

### **1.7.2 A preferência pelo herói comum e a particularização dos personagens**

Outra característica comum ao romance realista do século XVIII, não só na França como na Inglaterra, foi a preferência por colocar em cena personagens que não pertenciam ao mundo aristocrático, culto e refinado da Corte; os realistas deram preferência aos heróis modestos, tanto no caráter quanto na condição social; ou mesmo personagens deslocados ou desajustados socialmente, que geralmente procuram um lugar ou uma posição na sociedade. Assim, a partir do século XVIII, o herói de baixa estirpe, sem nenhuma grandeza de caráter, entra definitivamente na prosa de ficção, tomando o lugar que antes pertencia ao herói quase

sempre sublime da Corte, de caráter e postura irrepreensíveis. Uma das formas do romance que deu espaço a esse herói às avessas foi o gênero picaresco, que já no século XVI colocou em cena, na figura do pícaro, um personagem tirado das manifestações da cultura popular. No século XVIII essa forma literária é retomada a serviço do romance por vários escritores, como maneira de legitimar definitivamente a figura do herói simples, diríamos de carne e osso, que age e toma as rédeas de seu destino, seja para o bem ou para o mal.

A busca constante do romance realista pelo verossímil tem como consequência o desejo de colocar em primeiro plano personagens que se identifiquem cada vez mais com o homem comum, identificado em sua mortalidade e em seu estado natural de mudança, contradições e desejos. Nesse sentido, os modelos de herói mudam a partir do século XVIII. A preferência por personagens comuns, vindo de todas as partes, com seus destinos movimentados e incertos, favorecia a riqueza de apresentação de costumes e o retrato de um homem cada vez mais próximo de seu tempo e identificado com seu espaço, na medida em os escritores se esforçam por colocar em cena as relações sociais domésticas, os amores que não dão certo, os casamentos conturbados, o homem em seu dia a dia, enfim, a vida do homem possível. Isso significa que o modelo de herói cavaleiro cuja busca se baseia em motivos amorosos e/ou religiosos perde significativamente seu espaço.

Nesse contexto, o herói picaresco é um dos primeiros tipos de protagonista que de fato atende ao desejo de mudança do novo gênero, tendo em vista que esse tipo de personagem é uma fonte propícia às intenções do romance realista. Os problemas enfrentados por esses anti-heróis (contra-face do herói cavaleiro) são relacionados com suas existências conturbadas em um mundo que não é o maravilhoso dos romances de cavalaria. Coulet (2000, p. 303-304) sintetiza com propriedade as ações que enformam o trajeto desse novo protagonista que é o herói realista:

*Les problèmes qu'affrontent la plupart des héros sont des problèmes d'action et non de sentiment; le roman raconte comment un individu s'est fait une*

*place dans le monde, a gagné de l'argent, des protecteurs, a déconfit ses ennemis, a perdu ou gagné des procès, ou a été ruiné, a cherché une situation de ville en ville, a commis des crimes ou des fautes qui lui ont valu la prison; les attentats, les déguisements, les voyages, les rencontres ne sont plus seulement la trame merveilleuse d'une fiction romanesque, ils sont les accidents quotidiens d'une existence agitée, les "aventures" qu'évoquent de très nombreux titres de romans. Aventures d'aventuriers, pressés par la nécessité, par l'intérêt, quelquefois par un grain de folie, et non plus aventures de chevaliers errants ou de héros magnanimes. Les passions sont l'avidité, l'ambition, l'envie, le goût du plaisir; l'amour est le plus souvent libertinage, les intrigues galantes et les histoires de tromperies prennent le pas sur l'analyse des sentiments et des conflits intérieurs; même lorsque l'amour retrouve sa violence de passion dévoratrice, ses tourments viennent moins de la conscience que des obstacles extérieurs qu'il veut briser, opposition familiale, malentendus, trahison, nécessités sociales ou pécuniaires, etc.*

O gênero picaresco foi inicialmente caracterizado pela presença de um narrador/protagonista que relata sua existência em meio aos acontecimentos da vida em sociedade. O protagonista é um sujeito em constante estado de aventura, e seu principal objetivo é não trabalhar e sobreviver pela esperteza. Nas palavras de Mário González (1988), o romance picaresco clássico define-se como

[...] a pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração de suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro. (GONZÁLEZ, 1988, p. 42).

Para Mário González, três obras são importantes para a compreensão da picaresca clássica: *La vida de Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anônimo, *O Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán e *El Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo. Esses três romances seriam o tripé do gênero picaresco clássico, e na ordem em que surgiram, um apresenta evolução em relação ao seu antecessor, tanto no que diz respeito à temática quanto à transformação e caracterização dos personagens centrais. Essa capacidade de transgredir a si mesmo seria um dos pontos mais característicos desse gênero. Assim, *Guzmán de Alfarache* introduz novidades na narrativa picaresca se comparado à *Vida de Lazarillo de Tormes*; as

principais seriam, sempre segundo González, a clara noção de pícaro, que ainda era nebulosa no romance de autor anônimo, e o grande número de narrativas secundárias. Da mesma forma, *El Buscón*, de Francisco de Quevedo, apresentará algumas inovações em relação aos seus antecessores: o autor teria feito em sua obra uma síntese muito original dos dois romances anteriores, inovando nos recursos satíricos e na abordagem temática.

O “pícaro clássico” é definido por Mário González como o protagonista que conta sua vida de marginalização e de luta pela sobrevivência. Esse tipo de personagem se baseia no princípio de “anti-heroicidade”: ou seja, é a partir da desonra pessoal que o pícaro irá desmistificar o conceito de honra da sociedade. O romance picaresco foi, na sua forma clássica, uma autobiografia ficcional que parodiava o processo de ascensão dentro da sociedade espanhola. Era então a paródia da busca do cavaleiro medieval pela honra e pelo status social elevado. Segundo González (2005, p. 197), é possível afirmar que a figura do pícaro se constitui como uma paródia dos heróis do romance de cavalaria; assim justifica o crítico sua posição:

Isto [ o sentido de paródia] aparece, por um lado, em alguns aspectos analógicos: Lázaro “de” Tormes, como Amadis “de” Gaula, nasce à beira de um rio; o autor utiliza expressões típicas da linguagem arcaizante dos livros de cavalaria: “de toda su fuerza” (“com toda força que tinha”); “contóme su hacienda” (“contou-me sua vida”); “dándome relación de su persona valerosa” (“dando-me notícias de sua valorosa pessoa”); e, de início, anuncia a narrativa de “coisas tão assinaladas, e por ventura nunca ouvidas nem vistas”. Mas o fundamental com relação à paródia dos livros de cavalaria está nas diferenças: a eliminação do narrador onisciente e sua substituição pelo narrador-protagonista; a criação do leitor moderno; o protagonista que deixa de ser o herói modelar da ficção de cavalaria para dar lugar ao anti-herói que parodia aquele, ponto por ponto. O “grosseiro estilo”, diverso do daquele tipo de narrativas, propositadamente adotado; e a presença de coordenadas históricas e geográficas imediatas e concretas, das quais sempre careciam os livros de cavalaria.

Esse novo tipo de herói e de narrativa espalhou-se nos séculos seguintes por diversos países europeus e posteriormente por todo o mundo, constituindo o que González chama de picaresca europeia, que abrange um conjunto de obras dos séculos XVII e XVIII que



claramente toma de empréstimo a fórmula narrativa do tripé picaresco clássico; e neopicaresca, que define as narrativas posteriores ao século XVIII, não só na Europa, mas também na América. A picaresca e as outras formas literárias que buscavam a identificação de personagens comuns, destituídos do heroísmo romântico atendem, portanto, aos objetivos do romance realista de particularizar seus personagens para se manter fiel à realidade social. São procedimentos literários que se identificam com a busca pelo individualismo na medida em que enfraquecem o foco no tradicional. Esse enfraquecimento, segundo Watt (2010, p. 187), “provocou não só o tipo de vida mental privada e egocêntrica que encontramos nos heróis de Defoe, como ainda a ênfase na importância das relações pessoais tão característica da sociedade moderna e do romance [...]”. O fato de apresentar um tipo de vida verossímil que aproxime cada vez mais a narrativa da realidade comum deixa também evidente o desejo de buscar a identificação do leitor com os personagens e com os assuntos apresentados, conduzindo a narrativa de forma mais natural ao deixar de lado o acaso e o inesperado.

Em conclusão, todas as tendências e mudanças profundas que se verificam na forma do gênero romance a partir do século XVIII são frutos de um desejo mais antigo: definir o papel do romance na sociedade, estabelecer claramente os critérios que lhes dessem legitimidade diante da crítica; procurar uma forma que representasse as mudanças profundas pelas quais a sociedade ocidental passava, de modo que o gênero atendesse às representações dessa nova forma de vida e de consciência social. A busca pelo individualismo reflete-se no tratamento dado aos temas e na ambientação privada, apresentando uma visão da vida na qual os indivíduos se voltam para as relações privadas e para os desejos pessoais.

## 2 DIDEROT: ESCRITOR E CRÍTICO DE ARTE

### 2.1 Vida e obra

De maneira geral, quando se faz referência ao nome de Denis Diderot, é comum que haja uma identificação com sua atividade de filósofo. De fato, o autor de *Jacques le fataliste* exerceu importante papel no contexto do século das Luzes se levarmos em conta sua participação enquanto filósofo e pensador iluminista. Poucas pessoas sabem que Diderot, além de filósofo, foi também um eminente escritor de ficção e importante crítico de arte. Assim, paralelamente às suas atividades ligadas à filosofia, ele escrevia romances, contos, diálogos filosóficos, textos críticos sobre pintura, escultura, literatura, poesia etc., de modo que não seria exagero classificá-lo de multifuncional, na medida em que suas reflexões e atividades intelectuais são intensas e não se limitam a uma única área de estudo.

Nascido em 05 de outubro de 1713 em Langles, morto em 1784 em Paris, Diderot desde cedo manifestava apreço pela arte de maneira geral e um certo desdém pela vida religiosa, algo que se tornará cada vez evidente durante sua trajetória intelectual. Desde cedo seus pais pretenderam que ele fosse religioso: além de ter um cônego como tio, Diderot sempre estudou em escolas jesuíticas e conviveu com o desejo familiar de que ele também se tornasse um religioso, vindo a substituir seu tio nas atividades de cônego. No entanto, o desejo dos pais não pôde se concretizar no espírito inquieto de filósofo. Com muitas dificuldades de relacionamento familiar e atos de insubordinação no colégio, Diderot consegue se formar e obter o título de mestre de artes, espécie de diploma através do qual poderia lecionar disciplinas afins de Humanidades e Filosofia. Contudo, ele não chegou a exercer objetivamente essa profissão, de modo que para garantir sua sobrevivência, fazia algumas traduções e com o pouco que ganhava levava a vida entre os cafés boêmios de Paris e

as aventuras amorosas com diversas mulheres. Em 1741, Diderot conhece Anne-Antoniette Campion, com quem se casa mais tarde a contragosto da família e com quem manterá uma relação conturbada e cheia de dificuldades financeiras.

Sua primeira atividade como escritor foi em 1741, quando traduziu do inglês a obra *Histoire de la Grèce*, de Temple Stanyan. Em 1745 traduziu o *Ensaio sobre o mérito e a virtude* de Shaftesbury, e em 1746 publica os *Pensamentos filosóficos*, obra de autoria própria na qual Diderot manifesta suas primeiras ideias racionalistas. A partir de então, o crítico torna-se cada vez mais conhecido e requisitado, chegando a ser convidado pelo editor e livreiro francês Le Breton para traduzir uma enciclopédia inglesa. A partir desse trabalho de tradução, o próprio Diderot começa a organizar a obra mais conhecida e importante do pensamento iluminista: a *Encyclopédie*. Diderot integrou, assim, o grupo de filósofos conhecido como *Les philosophes des lumières*, que continha nomes como Rousseau, Voltaire, Montesquieu, Holbach e D'Alambert. De fato, a redação e organização da *Encyclopédie* tomou muito tempo da vida do filósofo: fala-se em 20 anos de dedicação - mas é a partir dela que ele inicia de fato sua atividade enquanto pensador e crítico de arte.

De modo geral, a *Encyclopédie* era um compêndio no qual se reuniam as ideias principais do pensamento Iluminista, abrangendo as diversas áreas do conhecimento. Segundo Fulvia Moretto (1994, p. 16) :

O espírito geral da Enciclopédia é o resumo do pensamento fundamental do Iluminismo: a luta contra o passado castrador, pela vitória da razão e do progresso das novas ideias, num momento em que a ciência se separa da filosofia e adquiriam ambas campo e terminologia específicos. É portanto pela luta filosófica que Diderot inicia sua carreira de escritor.

A responsabilidade pela direção do projeto da *Encyclopédie* torna Diderot um alvo constante de censuras, tanto por parte da igreja quanto da justiça. Mesmo assim, ele não para de escrever e publicar obras que revelavam seu processo de amadurecimento intelectual. Em

1747 escreve *De la suffisance de la religion naturelle*, e *Promenade du sceptique ou les allées*, espécie de obra anti-religiosa. Sua aventura em direção à ficção começa em 1748 com a publicação de *Les Bijoux indiscrets*, romance libertino publicado primeiro na Holanda e que depois entra clandestinamente na França. Até hoje, essa é talvez a obra de ficção mais expressiva de Diderot, especialmente fora da França, onde é conhecida pelo seu tom de ironia e crítica utilizado para questionar a moral religiosa do século XVIII.

Em 1796, publica-se postumamente o romance *La Religieuse*, cujo esboço aparece na *Correspondance Littéraire* já no ano de 1760. Trata-se de uma narrativa em modelo epistolar que conta as desventuras da heroína Suzanne Simonin, filha bastarda que, por esse motivo, é obrigada a internar-se em convento para redimir os pecados de sua origem. Como todas as obras de Diderot, essa narrativa tem como pano de fundo uma crítica ferrenha à corrupção e à moral religiosa do século XVIII. Seu caráter revolucionário pode ser medido pela ousadia com que as freiras do convento e as madres superiores são apresentadas. Ao invés de um lugar em que a fé e a compaixão seriam princípios básicos, Diderot, através das cartas de Suzanne, mostra-nos freiras invejosas e sem nenhuma piedade, além de relações promíscuas e homoafetivas. De fato, para o século XVIII tratava-se de um escândalo e uma afronta à ordem religiosa.

Apesar de ter os primeiros esboços datados de 1762, o romance *Le neveu de Rameau* é publicado pela primeira vez em alemão no ano de 1805, como uma tradução de Goethe a partir da *Correspondance Littéraire*, espécie de jornal literário dirigido por Grimm ao qual algumas pessoas mais abastadas tinham acesso para se manter informadas das novidades literárias que surgiam. O romance se constitui de um diálogo filosófico sobre a música e, por extensão, sobre a arte em geral, no qual, além de discorrer sobre temas ligados à arte, os dois personagens – Eu e Ele – discutem sobre política e religião, passando pelos conceitos do belo e do bom gosto. Esse romance é também uma obra na qual Diderot, além de refletir sobre

temas filosóficos e sobre a arte de maneira geral, aproveita para manifestar mais uma vez seu despreço pelos dogmas religiosos e pela moral estabelecida. Tal posicionamento, sempre baseado no olhar crítico, será uma constante em sua obra de ficção, sob diferentes aspectos.

Entre os anos de 1771 e 1773 Diderot ocupa-se da composição do romance *Jacques le fataliste et son maître*, cuja edição completa será publicada postumamente na França no ano de 1796. Essa obra, além de apresentar temas e procedimentos literários completamente inovadores em relação às obras anteriores, constitui-se, ao nosso ver, como um marco no panorama da literatura francesa do século XVIII e desempenha papel importante quando pensamos em sua contribuição para a evolução da forma romanesca. Lido de forma superficial, encontramos um romance que se estrutura a partir do tema da viagem, como se verifica na forma original do romance picaresco: dois personagens, Jacques e seu amo, empreendem uma viagem a cavalo pelo interior da França; nessa peregrinação, várias situações ligadas ao cotidiano europeu do século XVIII são apresentadas, atreladas a discussões de ordem filosófica e moral. Mas o que de fato constitui a originalidade de *Jacques le fataliste* e sua diferença essencial em relação às outras obras de ficção diderotianas é a reflexão sobre a própria forma romanesca, estruturada na obra de modo que não se possa separá-la dessa discussão sobre o romance. Mas a esse tema voltaremos mais adiante quando de fato formos discutir a hipótese que sustenta este trabalho.

Como vimos, Diderot escreveu muito, de variadas formas e sobre variados temas. Além das obras de ficção e dos textos para a *Encyclopédie*, a produção crítica do filósofo é riquíssima e variada. São muitos os textos nos quais Diderot discute suas concepções sobre arte de maneira geral e sobre a literatura de forma mais particular. Sua filosofia abarca temas específicos e propõe para o século XVIII novas maneiras de pensar o homem e sua relação com o mundo. As múltiplas faces de Diderot se evidenciam na sua enorme produção intelectual que abarca textos e ideias que vão desde descrições minuciosas sobre arte até

teorias sobre a relação Homem/Natureza, considerações sobre Corpo e Sexo, pensamentos econômicos e políticos, obras de ficção, etc. Para este trabalho, faremos um esboço prévio do pensamento diderotiano no que concerne às suas concepções gerais sobre arte e sobre literatura. Vamos nos deter também em expor suas ideias materialistas, construídas a partir da filosofia do materialismo. A análise expositiva desses conceitos/pensamentos a partir de textos do próprio Diderot e de alguns estudos de sua fortuna crítica se constitui como base para analisar a correspondência entre as ideias estéticas do enciclopedista e seu romance *Jacques le fataliste*. O que se pretende é, portanto, fazer um cotejo entre a teoria e a prática; em outras palavras: perceber como Diderot põe em prática, em seu romance mais maduro, as ideias teóricas sobre o gênero apresentadas em seus textos sobre arte.

## **2.2 O Enciclopedista**

A compilação da *Encyclopédie* francesa é considerada por muitos estudiosos do Iluminismo como a grande aventura intelectual do século XVIII, considerando que seu objetivo grandioso era reunir, de forma organizada e consciente, todo o pensamento iluminista que pela primeira vez na História procura colocar o homem como centro do Universo e estabelecer uma consciência humanística que derruba a subordinação do homem à religião. Como dissemos, a ideia de organizar uma *Encyclopédie* parte de um convite feito a Diderot pelo livreiro Le Breton, que deseja traduzir a *Cyclopaedia* de Chambers, compilação inglesa que rendia bons lucros aos comerciantes ingleses. A partir desse desejo, Le Breton convida Diderot e seu amigo D'Alembert para fazer a tradução e finalmente colocar a obra no mercado livreiro da França. O que não se esperava é que, a partir desse trabalho de tradução, os dois intelectuais franceses responsáveis pela empreitada fossem modificando a obra inglesa através de apêndices, acréscimos de capítulos, etc. O que era para ser uma tradução

transforma-se em um projeto novo e afastado da ideia original e que, portanto, vai se tornar o compêndio que mais tarde se tornará o símbolo intelectual maior do pensamento iluminista.

Por mais de 20 anos Diderot dedica-se à empresa responsável por tornar a *Encyclopédie* possível. O primeiro volume aparece em 1751, e em 1778 finalmente é dada ao público a monumental obra completa que entrará para a História como o símbolo de maturidade das ideias do século das Luzes. Como o próprio Diderot já esperava, não demoram a surgir acusações por parte da Igreja, de intelectuais conservadores e das autoridades reais. Segundo Jean-Claude Bonnet (1984, p. 28) jornais dirigidos por padres jesuítas acusam a obra de “impiedosa e falsa”; já em 1752, logo após o lançamento do primeiro volume, surge uma ordem real que impedia a circulação da obra, sob alegação de que a *Encyclopédie* continha ideias que “*tendent à détruire l'autorité royale, à élever les fondements de l'erreur, de la corruption des moeurs, de l'irréligion et de l'incrédulité*” (BONNET, 1984, p. 29). Em 1759, a venda do livro é proibida e seu nome é colocado no Index, a lista dos livros considerados proibidos pelas autoridades reais. Com o surgimento das dificuldades, D'Alembert se retira dos trabalhos de redação e organização e Diderot torna-se o único responsável pela obra. Contrariando todos os conselhos de seus amigos filósofos, inclusive de Voltaire, Diderot não sai da França e não abandona os trabalhos, mantendo-se fiel aos propósitos iniciais. Apesar da proibição, a *Encyclopédie* vendeu mais de 4 mil exemplares, segundo Bonnet (1984). Seus leitores fiéis eram justamente aqueles para os quais o livro se dirigia: burgueses, pessoas ligadas a serviços administrativos da Corte, militares e pessoas ligadas à Igreja.

Estar à frente dos trabalhos da *Encyclopédie* teve uma enorme importância para Diderot, no sentido de que suas ideias e seu papel enquanto filósofo se enriqueceram de forma consistente. Foi também uma experiência que o preparou para que se tornasse depois o

eminente escritor de obras literárias e críticas de arte. Como dirigente da obra, Diderot não só recrutava redatores que tinham incumbência de escrever sobre os variados assuntos científicos. Ele também lia muitos artigos, entrava em contato com ideias e posições variadas, relia, sintetizava e por vezes refazia alguns textos. Como redator, Diderot se ocupava dos textos mais técnicos, dos artigos de “gramática”, através dos quais inclui a língua como um objeto científico, fazendo entrar a língua comum no *Dictionnaire*; ocupa-se ainda de traçar uma história da filosofia a partir de uma obra escrita em latim (*Histoire critique de la philosophie*), de Johann Jakob Brucker.

Nos trabalhos para a *Encyclopédie*, nota-se a preocupação de Diderot com a renovação da linguagem. Mostrando-se sempre contrário aos partidários do conservadorismo lexical, o filósofo está aberto ao uso de neologismos. É assim que, ao escrever seus artigos para a obra, Diderot faz questão de que o livro se encarregue de dar sua contribuição para o enriquecimento da língua. É dessa forma que palavras comuns, do dia a dia, são utilizadas e explicadas no trabalho enciclopédico, assim como termos técnicos e científicos apropriados a todos os campos do saber. Bonnet (1984, p. 40) faz referência à busca diderotiana pelo emprego e registro de palavras novas que contribuíssem para o aperfeiçoamento da língua: “*Dans l’Encyclopédie, on voit Diderot soucieux de définir les mots nouveaux pour mieux les enregistrer et contribuer ainsi à conférer au lexique une plus grande variété, en quoi reside, à ses yeux, la perfection de l’idiome*”. Vemos, assim, que desde sempre o autor de *Jacques le fataliste* buscava o novo, o desapego às normas fixas e à imposição secular da tradição. Isso se refletirá especialmente nas suas obras de ficção, nas quais Diderot procurará utilizar termos e expressões pitorescas e identificadas com um tipo de vocabulário popular e trivial. Contrariando a *bienséance* e o uso monótono das palavras, o filósofo propõe que se dê colorido à linguagem, aproximando-a da vida comum e permitido que todas as possibilidades expressivas sejam colocadas a serviço da literatura ou mesmo do conhecimento científico.



Basicamente, a *Encyclopédie* dividiu-se em três partes essenciais: as ciências, as artes ditas liberais e as artes ditas mecânicas. Diderot interessa-se especialmente por esta última, na medida em que as artes mecânicas tinham como foco o “trabalho artesanal”, em qualquer área do conhecimento. Isso significa que todo tipo de arte, pesquisa ou trabalho que tivesse como ponto de partida a experimentação em busca do novo chamava a atenção de Diderot e ganhava seu apreço. Assim, era comum que o filósofo buscasse nos ateliês as inspirações e as parcerias para compor o livro monumental, utilizando técnicas como entrevistas e enquetes. Diderot procurava inspiração na vida para formalizar o conhecimento científico. Esse será seu método preferido no momento de compor qualquer tipo de texto literário, como veremos adiante no momento em que nos debruçarmos sobre suas concepções estéticas.

Jacques Chouillet chama a atenção para o fato de muitos críticos e estudiosos da vida e obra de Diderot partilharem da opinião de que o tempo que ele dedicou à direção da *Encyclopédie* teria significado uma estagnação e até empobrecimento de suas ideias estéticas, pelo fato de os artigos enciclopédicos terem interesse apenas técnico ou filosófico. Na verdade, os artigos atribuídos autenticamente a Diderot revelam, segundo Chouillet (1973, p. 354) “*une orientation esthétique bien affirmée et une constante préoccupation de rattacher les Beaux-Arts au système général des connaissances humaines. A tout le moins les articles contiennent-ils des trésors d’observations sur l’art et le rôle créateur de l’artiste.*”

Vemos, assim, que desde sempre Diderot esteve preocupado com a questão da arte em geral, de modo que suas reflexões, quer sejam sobre ética, matemática ou natureza, sempre estiveram ligadas à busca pela definição e entendimento de uma estética que explicasse e entendesse a arte de maneira mais abrangente. Como bem lembra Chouillet, as questões ligadas à estética recobrem toda a atividade intelectual de Diderot, na medida em que

encontramos reflexões sobre a arte em artigos que tratam de temas muito afastados do campo estético, como se verifica nos artigos constantes da *Encyclopédie*.

Por se tratar de uma obra que “toma partido”, e na qual tanto Diderot quanto seus colaboradores colocavam suas ideias e opiniões a respeito de temas diversos, o projeto enciclopédico teve, desde o início, defensores e opositores ferrenhos. Os ataques de autoridades ligadas à igreja e de intelectuais antifilosóficos se dirigem inclusive às obras literárias que Diderot compunha, como as peças teatrais *Le Père de Famille* e *Le fils Naturel*. Sobre esses ataques, Bonnet (1984, p. 74) faz referência ao artigo do abade Garnier, publicado em 1757, intitulado *Le Bâtard légitime*, o qual fazia uma análise da peça *Le fils naturel*; e o artigo de Frénon no periódico *L'Année Littéraire* de 1761, no qual o autor trata com desdém o teatro de Diderot. Mesmo após a Revolução e após ter dirigido a obra que se tornaria o símbolo intelectual das Luzes, Diderot ainda é visto como um filósofo inquieto e perigoso por seus excessos e suas posições apaixonadas. Para alguns críticos, é essencial conhecer o Diderot enciclopedista para melhor entender sua obra literária. Na *Encyclopédie*, o autor de *Jacques le fataliste* já evidencia muitos de seus posicionamentos revolucionários que mais tarde ele adotará como escritor de literatura, especialmente nas obras romanescas e também nos ensaios críticos que têm como objeto específico a arte de maneira geral. Segundo Marie Leca-Tsiomis (Apud BONNET, 1984, p. 93), é nos textos enciclopédicos que o filósofo começa a revelar muitas de suas posições inovadoras:

*Diderot, moyennant des contours nouveaux donnés à la branche Grammaire, fit entrer la langue commune dans L'Encyclopédie, la langue, non seulement véhicule des connaissances mais aussi moule de l'usage et espace essentiel de l'exercice de l'entendement, que tout à l'affaire des sciences et des lexiques techniques on voit, en début d'entreprise, oublié de penser. [...] Cette entreprise de grammaire philosophique, en tout cas, telle qu'elle fut menée, me semble bien être un des traits caractéristiques de L'Encyclopédie, qui la distingue de tous les ouvrages postérieurs que porteront ce nom. Bien au-delà des clivages historiquement marqués, en incluant langage commune dans le cercle des connaissances, Diderot a pensé une totalité, ouverte, dialectique, qui relie l'objet au sujet, la*

*transmission à son vecteur, la pensée à son cadre, le livre à son matériau [...].*

Jacques Chouillet (1973) também chama a atenção para o fato de muitos textos da *Encyclopédie* atribuídos a Diderot aportarem muito de suas preocupações relacionadas ao seu pensamento estético. No artigo *Jesus-Christ*, encontramos ideias concernentes à singularidade do homem de gênio, questão que permeará todo o pensamento estético diderotiano; no artigo *Leibnitzianisme*, encontramos ideias ligadas ao “desconhecido”, ao “indiscernível”; no artigo *Malebranchisme*, Diderot volta mais uma vez ao tema do gênio; no artigo *Pyrrhonienne*, a descrição do caráter de Pyrrhon nos reporta à personalidade de Jacques no romance *Jacques le fataliste et son maître*. Nesse sentido, segundo o crítico, há uma espécie de evolução no pensamento estético diderotiano à medida que os textos da *Encyclopédie* vão sendo escritos e organizados, pois nesses textos era possível o encontro ou mistura de ideias estéticas com outro tipo de conhecimento científico, o que contribuía muito para o enriquecimento das ideias do filósofo. A partir do empreendimento enciclopédico, Diderot desenvolve cada vez mais seus pensamentos filosóficos, aprofunda suas ideias sobre o belo, a natureza, o homem e o relativismo cósmico. Assim, através da *Encyclopédie*, o contato com as realidades técnicas permitiu-lhe elaborações mais complexas a respeito do Homem e da Natureza, dois conceitos filosóficos que farão parte de sua produção, tanto estética quanto literária.

Por meio da *Encyclopédie*, portanto, Diderot pôde experimentar momentos e situações que vão desde perseguições e acusações contra seu suposto imoralismo até oportunidades de entrar em contato com o mundo do conhecimento científico, o que lhe permitiu grande evolução pessoal, tanto como escritor quanto crítico de arte. Se a *Encyclopédie* foi a epopeia do século da Luzes, foi também para Diderot uma grande oportunidade de enriquecimento de ideais e de troca de conhecimento.

### 2.3 O filósofo materialista

Diderot é, antes de tudo, um filósofo do século XVIII cujo pensamento e ideias sempre estiveram associadas ao inusitado e ao não-tradicional. É nesse sentido que o tema ligado ao materialismo sempre ressurge como algo característico de seu pensamento, muito diferente por exemplo das concepções filosóficas de Voltaire e Rousseau, que naquela época ganhavam o prestígio da intelectualidade. O tema do materialismo é de suma importância para entender toda a obra diderotiana, e em especial seu romance *Jacques le fataliste et son maître*, do qual nos ocupamos neste trabalho. No entanto, o aspecto materialista da obra só foi devidamente retomado e considerado a fundo em épocas recentes, quando, a partir do século XIX, a possibilidade de se considerar a inexistência de Deus se tornou plausível graças ao desenvolvimento da ciência, que passa a ter explicação racional para o mundo e para a existência do Homem. Segundo Bonnet (1984, p. 98), até o século XIX “*Les professions de foi matérialiste étaient considérées comme la marge un peu délirante [...]. Il y avait surtout un manque d’intérêt pour cette spécificité.*”

A questão do materialismo intensifica-se na percepção diderotiana na medida em que o filósofo experimenta e analisa o seu tempo. Nas *Lettres sur les aveugles*, de 1749, Diderot fala pela primeira vez no Homem como uma pequena parte de um Todo, colocado em uma espécie de caos organizado pelo acaso. Como todo filósofo, ele procura, então, explicar o homem e suas relações com o mundo, e sua filosofia, portando, funda-se a princípio nas ideias de experiência e fatos e na recusa de qualquer transcendência e possibilidade da presença de Deus no universo. Assim, para Diderot, o Homem coloca-se no universo onde Deus está ausente. Logo, o próprio universo constitui-se como divindade da qual o homem faz parte. Essa espécie de conjunto homem/universo dotado de poder e unidade é o que o filósofo chama de Natureza eterna. O homem, integrante do universo, constitui-se como a soma de

numerosas tendências e coloca-se como produto de um processo no qual há um jogo constante entre ação e reação, causa/efeito. Nesse sentido, tudo é matéria e tudo converge para essa cadeia de causa/consequência da qual o Homem é de certo modo prisioneiro. A teoria segundo a qual tudo é matéria não exclui, no entanto, a possibilidade do pensamento. Segundo Paule Andrau (2006, p.60) *“Une théorie du “tout est matière” ne conduit pas pour Diderot à la négation de la pensée: les idées naissent de la sensation, des informations que fournissent les sens.”*

Apesar de determinista, a filosofia materialista de Diderot nunca teve caráter de credo ou revelação incontestável, tendo em vista que um dos pressupostos de todo pensamento diderotiano é justamente a dúvida, o diálogo e o questionamento. Suas concepções tinham como base o questionamento constante do mundo, a problematização de modelos estabelecidos. Tanto que, segundo Bonnet, com a tese da sensibilidade da matéria, Diderot procura escapar do dualismo e libertar o pensamento da teologia. Assim, *“il n’a vu dans la nature que l’ordre des faits sans grand dessein caché; il a indiqué que, pour connaître l’organisation de la matière et de la vie, il était inutile de se référer à une quelconque entité métaphysique.* (BONNET, 1984, p. 99).

A filosofia materialista parte do pressuposto de que toda a vida física e intelectual da terra se resume na aquisição de experiências através da análise, isto é, a reflexão nasce da sensação. Assim, a experimentação nesse contexto é essencial, tendo em vista que é preciso experimentar para dizer algo sobre si mesmo e sobre o outro. Para Diderot, uma concepção materialista do Ser conduz necessariamente ao determinismo que a Natureza lhe impõe. Nessa perspectiva, o filósofo apoia-se nas teorias de Locke, para quem as sensações criam impressões e modificações em nosso espírito, permitindo-nos um conhecimento – por vezes subjetivo e/ou relativo – dos objetos que nos rodeiam. A vida e o mundo, portanto, se

resumem as experiências e hipóteses e todo progresso humano repousa sobre o determinismo da matéria que exclui “o princípio organizador”, “o grande livro” – ao qual Jacques faz referência – Deus ou qualquer outro ser.

Para Diderot, a Natureza não é estática e por isso pressupõe dinamismo, mudança constante. Do mineral ao vegetal, há um dinamismo dos átomos, um fluxo de partículas que não permite a estabilidade que torna a própria Natureza uma máquina laboriosa, em constante trabalho de transformação e mudança. Nesse contexto de transformação constante, Diderot vê o Homem como o ponto de partida e de chegada, o Ser a partir do qual a matéria se dá a conhecer e se questionar.

Se o homem é matéria em constante mutação, Diderot desenvolve a partir daí uma “filosofia do corpo e do sexo” a partir das teorias de Locke e Condillac. Essa filosofia pressupõe que não há “vida da alma” e que, portanto, o corpo é a vida. É a partir do corpo que todas as perguntas devem ser feitas e respondidas. Ao contrário do que pretendia a tradição religiosa, o corpo não deve ser castigado e visto como a origem de todos os males, pois ele é o próprio templo do Homem, de modo que corpo e mente são uma coisa só na medida em que ambos são produtos da matéria. No entanto, não é fácil pensar o homem como matéria e considerar que a alma, a psique ou a mente, seja lá como a denominemos, seja também matéria pura e simples. Diderot se via colocado diante desse impasse e procurou desde sempre respostas lógicas. Segundo Ann Thomson (1985, p. 62) para Diderot o problema fundamental a partir do qual todos os outros se originam é aquele ligado à matéria, de maneira que a questão decisiva é admitir que a matéria é dotada de sensibilidade e força matriz própria. Poderia a matéria por si só explicar todos os fenômenos da vida? Diderot sempre se questiona sobre isso em vários de seus textos, principalmente em *L'Entretien entre d'Alembert et Diderot*, no qual a questão da matéria é o principal tema abordado.

Como todas as opiniões e teorias diderotianas, a questão do materialismo permanecerá aberta e o filósofo sempre voltará a ela para contribuir com novos pensamentos. Mas para ele, o materialismo parece mesmo explicar o homem. Thomson (1985, p. 67) resume com propriedade a ideia materialista de Diderot. Segundo ela, para ele,

*L'homme a son propre agent interne qui détermine son comportement; au lieu d'être le jouet des forces externes, il est mû par son propre caractère, c'est-à-dire par son cerveau, dont l'organisation fait de lui ce qu'il est. Loin d'être un automate, l'homme a donc son propre dynamisme. [...] L'homme possède sa propre créativité; on a beaucoup parlé de l'importance de l'imagination pour Diderot.*

O interesse de Diderot pelo corpo não pressupõe, no entanto, imoralismo, já que o filósofo vê o homem como um ser dependente e fruto de relações sociais. Seu ponto de vista tem mais a ver com a tentativa de construção de uma virtude laica, do espírito curioso de Diderot que procura em tudo uma explicação lógica, físico-matemática. No fundo, seu desejo é tão simplesmente conhecer profundamente os mecanismos mais profundos da vida. Segundo Bonnet (1984, p. 16), *“Diderot n'envisage jamais le corps du point de vue du péché, de la morale et de la culpabilité. Il n'y a que des dangers physiques, et [...] c'est simplement “la crainte de la vérole” qui a éloigné le philosophe des prostituées”*.

Por muito tempo as ideias materialistas de Diderot permaneceram como fonte de inspiração e de desdém. Muitos o consideram como o filósofo verdadeiramente revolucionário do século das Luzes. Outros pensam que ele não passa de um ser contraditório cujas teorias são contestáveis na medida em que se baseiam mais na experiência que na observação intelectual rigorosa. O fato é que, amado ou odiado, as ideias do Diderot materialista estarão presentes nas obras de ficção, as quais serão mais tarde reconhecidas pelo caráter inovador. Em *Jacques le fataliste*, como veremos, a concepção determinista e fatalista do herói dá margem a discussões relacionadas ao materialismo diderotiano, mesmo que Jacques tenha uma visão distorcida desse materialismo.

## 2.4 Diderot teórico e ficcionista

Enquanto ficcionista, Denis Diderot escreveu obras de diferentes aspectos e com temas diversos, apesar de permanecer em todas elas uma veia um tanto quanto “desajustada”, se levarmos em consideração que seu espírito inquieto aparece em seus romances através de críticas e retratos irônicos seja da sociedade, seja de seus costumes. Muitos críticos e estudiosos da obra diderotiana têm chamado a atenção para o aspecto múltiplo e até paradoxal tanto da vida quanto da obra do filósofo. Segundo Delphine Gleizes (1998, p. 08),

*Capable dans un même mouvement de dissenter sur une question ardue de mathématiques et d'écrire plaisamment un texte léger, Diderot fut l'homme du paradoxe. Lui-même sentait trop bien à quel point il pouvait s'émouvoir de mouvements contraires. À la fois cerebral et sensuel, amical et vif, il cherchait en même temps dans la peinture matière à satisfaire sa sensibilité et son goût abstrait du beau. En amitié, il fut chaleureux, appui indéfectible de ses collaborateurs, au premier rang desquels on trouve Grimm, le d'Holbach. Mais il pouvait tout aussi bien poursuivre de son ironie l'ami d'hier, Rousseau, dont il fut séparé par une brouille persistente.*

Enquanto enciclopedista, interessa-se pela razão, pelo homem enquanto matéria, pela técnica, pela experimentação e pela mecânica. Por outro lado, seus escritos caminham em muitas direções e apresentam uma extraordinária fecundidade de ideias, seja no teatro, no romance, na estética ou na filosofia. Diderot se interessa, portanto, pelas artes e pelas letras, não se confinando no domínio da pura razão. Nesse sentido, ao lado da razão que caminha com o filósofo, encontra-se a imaginação que acompanha o ficcionista durante toda a sua vida. O papel da imaginação, aliás, será de extrema importância para Diderot, que a considera como o artifício capaz de dar sentido à vida do homem que, como vimos, ele considerava como matéria viva necessitada de experiências e sensações. Vejamos por quais caminhos se envereda a ficção e a crítica diderotianas.



### 2.4.1 Teatro

Diderot foi um grande admirador do teatro. Já em 1748, quando escreve *Les Bijoux indiscrets*, ele faz uma crítica severa aos textos teatrais que apresentam uma intriga complexa e cheia de peripécias, diálogos falsos e ênfase cênica exagerada. Mais tarde, Diderot escreve uma série de textos (dramáticos e críticos) que propõem a renovação da arte dramática de seu tempo: *Le Fils naturel* e *Entretiens sur le Fils naturel* (1757); *Le Père de Famille* e *Discours sur la poésie dramatique*, ambos de 1758; em *Paradoxe sur le comédien* (1770) faz várias reflexões sobre o texto de comédia e sobre a performance dos atores.

Como será para ele quase um lugar-comum, o que Diderot propõe para o teatro é a renovação do gênero, especialmente no que concerne à *mise en scène*, para a qual o autor propõe uma série de mudanças consideradas por ele como essenciais para a evolução da arte. Em *Paradoxe sur le comédien*, como fez em *Jacques le fataliste*, Diderot vai formular um “como fazer” que se baseará na mudança do que até então se praticava no momento cênico, propondo mudanças que libertariam o gênero do peso da tradição deixando-o livre para reinventar novas maneiras de apresentar dramaticamente o homem, seu espaço e suas questões. No teatro, como no romance, vemos a preocupação constante de Diderot em criar uma arte autêntica e sintonizada com seu tempo e seu espaço. Segundo Jean Claude Bonnet (1984, p. 178) a proposta de Diderot para o teatro vai além de uma definição do que seria o novo gênero de drama burguês:

*C'est une réflexion totale et un projet d'une très grande envergure. Il s'agit de rétablir le théâtre dans sa fonction sociale et nationale, en référence au modèle antique. Cette entreprise demande une réforme profonde et complète: il faut repenser l'architecture et la structure des salles, la formation et le travail du comédien, le contenu des pièces et surtout la mise en scène.*

Para Diderot, o teatro de seu tempo parecia falso e distanciado dos verdadeiros temas que interessavam ao homem do século XVIII. Assim, a reforma do teatro passaria essencialmente, a seu ver, pela sua função que deveria ser essencialmente social. Sobre isso, Bonnet diz que, para o filósofo, *“les pièces ne représenteront plus seulement les puissants, mais toutes les conditions, afin que chacun s’y retrouve. Toute représentation sera un moment solennel et égalitaire, fait pour des citoyens.”* (p. 195)

Alguns homens de teatro do século XVIII acompanham a lição de Diderot. Foi o caso de Beaumarchais, que se dedicou sobretudo à renovação do drama burguês a partir do questionamento sobre a necessidade do teatro francês se adaptar ao seu tempo:

*Que me font à moi, sujet paisible d’un État monarchique du XVIIIe siècle, les révolutions d’Athènes et de Rome? Quel véritable intérêt puis-je prendre à la mort d’un tyran du Péloponèse? au sacrifice d’une jeune princesse en Aulide? Il n’y a dans tout cela rien à voir pour moi, aucune moralité qui me convienne.* (BEAUMARCHAIS Apud BONNET, 1984, p. 195).

De fato, como aponta Beaumarchais, Diderot vê no teatro uma função moral. Para ele, a arte dramática pode servir como uma espécie de instrução pública a partir da apresentação de novos valores:

*Tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier, et a besoin de spectacles, mais qui lui soient propres. Quel moyen si le gouvernement en sait user et qu’il soit question de préparer le changement d’une loi ou l’abrogation d’un usage!* (DIDEROT Apud BONNET, 1984, p.197).

No entanto, o teatro que Diderot deseja não se resume ao aspecto formal, de instrução do público e de ações voltadas para a realidade da época. Os espetáculos teatrais devem servir também para emocionar, fazer viver a arte e despertar a poesia e o sonho no coração das pessoas, apresentando personagens que se aproximem do público quanto ao caráter e às

vivências. Assim como no romance, também no teatro o gesto é algo essencial para Diderot, pois é através da gesticulação, do modo de falar, de se comportar e de agir que somos capazes de conhecer mais a fundo um personagem. Segundo Bonnet (1984. p. 201, 204),

*L'apport révolutionnaire de Diderot est d'avoir inventé la mise en scène, et arraché le théâtre à la déclaration, en accordant une grande importance à la pantomime, au décor, à la musique, et en libérant le corps de l'acteur, son geste, sa voix. Il a construit, à partir de la peinture, un théâtre qui est beaucoup plus pour l'oeil que pour l'oreille. [...] Le plus nouveau dans la théorie de Diderot est sa conception de l'alternance du verbal et du visuel qui jouent complémentirement, alternance sur laquelle se fondent aujourd'hui le théâtre et le cinéma.*

#### **2.4.2 Os Salões: Diderot crítico de arte**

É possível afirmar que Diderot seja o fundador, pelo menos na França, da crítica de arte, principalmente com os textos dos *Salões*? Para a maioria dos estudiosos, não. Antes dele, outros interessados pela arte publicavam, principalmente em jornais, textos com viés de crítica. Qual seria então, a contribuição maior de Diderot? Segundo Jacques Chouillet (1973), a inovação da crítica de arte diderotiana está na maneira como ela é feita. Nas análises sobre pintura, por exemplo, não há apenas uma descrição pura e simples, mas verdadeiros *tableaux* que misturam descrição, elogios, comunicação com o pintor e também com o leitor, admiração e crítica destemida. Além desses elementos inovadores, os textos críticos do filósofo misturam os diversos tipos de arte: é comum, por exemplo, nas análises das pinturas, Diderot comparar arte pictórica com literatura e música. Nesse sentido, Diderot inspira-se em Jean-Baptiste Dubos que, em 1719, escreveu *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*.

A importância da crítica de arte nos anos setecentistas franceses é grande. O século XVIII não é apenas o século do romance, como temos chamado a atenção. Ele é também o século da circulação e do extraordinário florescimento das ideias, opondo-se ao período

precedente que mantinha a Corte como o centro da produção e divulgação intelectual. Os autores produziam cada vez mais com independência e ousadia; os críticos expunham cada vez mais livremente suas ideias e opiniões a respeito da arte, dos costumes, da ciência, da religião, etc., de modo que os veículos de circulação dessas ideias e opiniões se tornavam, eles também, cada vez mais livres e diversificados. Já citamos o papel da *Encyclopédie* nesse contexto, cuja importância foi capital para a divulgação da ciência e das ideias no século das Luzes.

Nesse contexto, no século XVIII os chamados Salões tornaram-se bastante populares. Tratava-se de exposições de arte pictórica nas quais a intelectualidade francesa se reunia para discutir ideias e desenvolver pensamentos filosóficos e estéticos a partir da observação de diferentes obras de arte. Na época de Diderot, três Salões se destacavam pela sua efervescência de participações: o Salão de Mme Deffand (1740-1780) que costumava reunir principalmente a aristocracia francesa da época; o Salão de Mme de Geoffrin (1749-1777), frequentado principalmente pelos enciclopedistas, tais como Diderot, d'Alembert, Marmontel, d'Holbach, Grimm e Helvétius; e o Salão de Mme Lespinasse (1764-1776) que reunia intelectuais mais jovens e com anseios de liberdade mais aflorados.

Vemos, assim, que os Salões tiveram uma importância capital para o desenvolvimento e a circulação das ideias no século XVIII. Para Diderot, especialmente, foi um espaço de extrema importância através do qual ele pôde divulgar e dar à luz suas opiniões não só como filósofo mas também como crítico de arte. Foi com os Salões que de fato o Diderot crítico de arte se deu a conhecer e contribuiu de forma decisiva para a renovação das ideias no que concerne principalmente às Belas-artes e por extensão à arte de maneira geral.

Entre 1759-1771, Diderot publica suas reflexões referentes aos Salões ocorridos nesse período de dois anos. Em 1765, publica os *Essais sur la peinture* e nos anos que se seguem

muitos outros textos críticos derivam das observações de exposição de arte. Diderot demonstra, assim, um grande interesse pela arte pictórica não só porque, para ele, contemplar as obras era um momento de grande elevação espiritual, mas também porque era um momento especial para pensar o papel da arte na vida do Homem. Foi assim, nessa mistura de paixão, amorismo, sagacidade e técnica que Diderot se tornou um dos mais importantes críticos de arte de seu tempo e publicou, através dos Salões, um grande número de reflexões críticas. A oportunidade de se tornar crítico de arte veio a partir de um convite de seu amigo Grimm que, em 1759, o convida para escrever e publicar na revista *Correspondance Littéraire* críticas de arte correspondentes às exposições que aconteceriam no Louvre entre 1759 e 1781. Nasceram, assim, os *Salões* diderotianos propriamente ditos, aqui designando não os locais onde as obras eram expostas, mas os textos críticos escritos por Diderot a partir da observação das obras de arte.

Durante 20 anos, Diderot escreverá para a *Correspondance* e contribuirá para o desenvolvimento de uma crítica de arte sagaz e sensível, dando às suas reflexões um tom de amorismo apaixonado e sensibilidade estética. Para isso contribui o fato de que o filósofo se dirige ao seu amigo Grimm, o que lhe possibilita grande liberdade de pensamento e teorização. Assim, suas críticas são antes de tudo a expressão de impressões pessoais diante das obras de arte que de alguma forma lhe chamam a atenção. Todo quadro ou escultura merecem de Diderot uma descrição que mistura emoção e técnica, numa postura desenvolvida que acrescenta diálogo íntimo com os artistas através de conselhos e interjeições emocionadas. A postura pouco acadêmica dos *Salões* diderotianos está ligada também ao fato de que no século XVIII, a crítica de arte se construía através da prática, sem nenhum tipo de academismo ou regras que enquadrassem as análises. Nesse sentido, o discurso dos *Salões* apresenta um pouco de tudo: narrativa, diálogo, fábula moralizante, comparações com cenas teatrais, opiniões, críticas, elogios, etc., tudo convergindo para o objetivo principal dos

ensaios que era apresentar ao leitor a impressão do crítico sobre a obra, convencendo-o a partilhar de sua opinião, e expor de forma leve os fundamentos de uma estética impregnada de sensibilidade e razão crítica.

Como dissemos, os textos dos *Salões* são de tom pouco acadêmico, manifestando uma espécie de relação lúdica com o leitor. Essa característica manifesta-se, por exemplo, através dos títulos dos capítulos que lembram os contos paródicos e libertinos do século XVIII. No *Ensaio sobre a pintura*, cada parte diferente é introduzida por um título bastante intimista e informal: 1. “Meus pensamentos extravagantes sobre o desenho”; 2. “Minhas pequenas ideias sobre a cor”; 3. “Tudo que compreendi durante minha vida acerca do claro-escuro”; e assim por diante. Revela-se, ainda, o fato de Diderot, nesses ensaios, não afirmar posições definitivas a respeito das obras de arte, manifestando assim uma espécie de modéstia alegre e brincalhona que instiga a dúvida e adverte o leitor a respeito do caráter não acadêmico dos ensaios, o que ele chama de “*Pensées bizarres*”. Nesse sentido, Diderot coloca-se sempre como um não-especialista através da presença constante do jogo, do diálogo com o leitor e com o artista, através de uma escrita desenvolta e emocionada.

Entre os artistas de seu tempo, Diderot interessa-se por personalidades diferentes. Greuze chama-lhe a atenção pela composição que une a técnica ao patético: lágrimas, gestos exagerados, atitudes teatrais, sentimentos nobres, tudo contribuindo para tornar os quadros a equivalência pictórica do melodrama. Delphine Gleizes (1998) chama a atenção para o fato de que em *Jacques le fataliste* há uma influência da pintura de Greuze nas atitudes patéticas do marquês D’Arcis e de sua esposa, Mme D’Asnon, no momento em que a traição da mulher é descoberta.

Por outro lado, Chardin atrai Diderot pela qualidade com que retrata de forma bastante intimista a natureza morta, atendo-se à modéstia nos temas e na composição dos cenários. Na

obra de Vernet, Diderot valorizava a capacidade do artista de retratar temas simples de forma extremamente sublime e grandiosa. Ao analisar os quadros, o filósofo descreve-os de forma poética e apaixonada, chamando a atenção do leitor para o fato de que toda descrição que se fizesse não daria conta da experiência sublime de estar diante da obra do pintor: é preciso contemplar a obra, perceber como um tema simples é transformado em algo grandioso através da técnica.

Enquanto crítico de arte pictórica, Diderot desenvolve progressivamente sua sensibilidade estética e sua capacidade de analisar e perceber correspondências entre as várias formas de manifestação artística. Assim, nos textos críticos sobre pintura, muito frequentemente nos deparamos com ricas reflexões a respeito de literatura, poesia, teatro, música, etc., reflexões essas que aos poucos se tornarão importante contribuição para concepções formais a respeito dos diferentes gêneros, em especial o romance, como veremos adiante. Segundo Gita May (1985, p.329) os *Salões* de Diderot podem ser comparados a um “laboratório de aprendizagem” para o crítico, que pôde escrever e expor suas ideias e pensamentos. Apesar do tom abertamente experimental, os *Salões* possuem enorme originalidade estilística que por muito tempo foi ignorada pela crítica ou vista unicamente como algo que não tinha método. Ainda segundo May,

*La révélation du monde pictural a marqué pour Diderot un moment décisif dans sa carrière de romancier, conteur et dramaturge. Elle a non seulement considérablement enrichi son répertoire d'images et ses procédés stylistiques en tant qu'écrivain, mais aussi contribué à élargir et à approfondir ses théories esthétiques. Pour la première fois, il s'avisa aussi de jeter un regard neuf sur les êtres et les choses à la lumière de cette nouvelle expérience directe de la réalité picturale. (MAY, 1985, p. 328-329).*

O desenvolvimento de uma crítica de arte que se revela ao mesmo tempo discurso sobre a forma e discurso literário é algo característico dos *Salões* diderotianos. Isso significa

que, à medida que analisa os quadros, Diderot constrói verdadeiras narrativas que possuem um caráter quase ficcional. Figuram nos *Salões* todos os gêneros literários, todos os níveis de linguagem e de retórica, da mais elevada a mais simples, abarcando neologismos, arcaísmos, clichês necessários à expressividade. Ainda segundo May,

*Diderot perfectionne aussi, surtout dans ses descriptions plus ambitieuses et détaillées de compositions comportant des groupements complexes de personnages ou des jeux compliqués de perspective, une technique tenant scrupuleusement compte de l'organisation spatiale des tableaux qu'il passait en revue. C'est face à des compositions qui l'ont particulièrement frappé qu'il fait appel à cette technique descriptive par plans successifs, groupements et masses, l'intention primordiale de Diderot étant toujours de nous convier à pénétrer à sa suite dans le monde magique de la peinture. (MAY, 1985, p. 332).*

May nos chama a atenção, ainda, para o fato de Diderot, enquanto crítico de arte, ter aperfeiçoado suas técnicas descritivas e narrativas enquanto romancista e contista, na medida em que consegue descrever e revelar o que há de excepcional em algo totalmente cotidiano. Nessa perspectiva, os quadros de Greuze e Chardin são para Diderot uma fonte de inspiração, pois os dois são artistas que souberam utilizar a técnica para eternizar um momento através do retrato de algo a princípio banal. Os *Salões* deveriam, assim, ser considerados como uma parte crucial das obras diderotianas, tendo em vista sua importância para a inspiração intelectual, tanto literária quanto crítica.

### **2.4.3 Ficção**

Com exceção do romance *Les Bijoux indiscrets*, os demais textos de ficção de Diderot foram publicados após a sua morte ou circularam apenas na revista de seu amigo Grimm, a *Correspondance Littéraire*. Muitos deles demoraram longo tempo para serem finalizados. É o caso, por exemplo, do romance *Jacques le fataliste et son maître*, que começa a ser escrito em 1771 e só é publicado por completo alguns anos depois, em 1796. Antes da publicação do



texto completo, alguns capítulos aparecem na *Correspondance Littéraire*. Já o romance *Le neveu de Rameau* é também uma obra de publicação póstuma, escrita entre os anos de 1760 e 1780. Vinte anos, portanto, foram necessários para que Diderot gestasse essa obra que é, até hoje, um dos seus romances mais conhecidos, muito pelo fato de ter sido traduzido e publicado por Goethe em 1805.

Além dos quatro romances já mencionados (*Les Bijoux indiscrets*, *La Religieuse*, *Jacques le fataliste et son maître* e *Le neveu de Rameau*), Diderot escreveu muitas outras obras que incluem e perpassam todos os gêneros literários, algumas delas sendo consideradas até como inqualificáveis por alguns estudiosos. O caso dos *Salões* é emblemático nesse sentido, tendo em vista que podem ser classificados como ensaios, gênero que, no século XVIII, é considerado como um texto livre, aberto e totalmente maleável. O ensaio autoriza a presença subjetiva do crítico, sua opinião pouco fundamentada cientificamente. Como uma conversa, demonstra por vezes o entusiasmo do autor diante das obras analisadas. De fato, o espírito iluminista do filósofo exigia o método experimental, pois seu caráter reformista põe em questão os ensinamentos acadêmicos, os métodos estabelecidos. Por esse motivo, é tão comum na obra de Diderot a presença constante e forte do interlocutor, um ente literário cuja presença se faz essencial tanto nos textos de crítica quanto nos de ficção.

Mas nenhuma outra produção do escritor e filósofo produziu tantos comentários como o romance, especialmente na França. São muitas as análises que buscam conhecer e decifrar a ficção diderotiana, algumas fixando-se mais no caráter histórico, outras mais focadas em questões estruturais. De fato, a produção romanesca de Diderot não é extensa, mas as obras são objeto de inúmeros questionamentos e pontos de vista. De início, podemos nos ater ao fato de que, muito diferentes entre si, os romances diderotianos não podem ser lidos à luz de uma mesma teoria ou olhar. O conteúdo e o propósito de *La Religieuse* ou mesmo de *Les*

*Bijoux indiscrets* é evidentemente diferente do romance *Jacques le fataliste*. Enquanto nos dois primeiros a ruptura formal com a tradição do gênero é quase nula, em *Jacques le fataliste* é a discussão sobre ela que enforma todo o conteúdo da obra, de modo que é o próprio gênero que se coloca em cheque no romance. Em *La Religieuse*, por exemplo, há uma “coerência” e o leitor facilmente consegue seguir a linha temporal do romance, que se organiza ainda com começo, meio e fim. A estrutura do discurso também é percebida por qualquer leitor mais ou menos leigo e não exige muita atenção para seguir a sequência dos fatos: trata-se de uma carta da heroína Suzanne Simonin dirigida a um amigo, o Marquês de Croismare, na qual ela narra sua experiência pessoal de ter que fazer votos religiosos e se manter presa em um convento por conta da pressão familiar. Toda a história é facilmente compreendida, não há truncamentos do discurso, o narrador é autodiegético, e não há outras vozes narrativas interferindo no discurso.

O oposto de tudo isso se verifica no romance *Jacques le fataliste et son maître*, o qual nos dá a impressão de ser um romance de um autor diferente daquele que escreveu *La Religieuse*. Como veremos ao analisá-la mais detidamente, essa obra de Diderot caracteriza-se pelo enigma, pela diferença, pela contestação não apenas dos temas, mas principalmente da forma romanesca, de modo que por vezes nos passa a impressão de que o autor, ao escrevê-lo, era outro, no sentido de mudança importante nas suas posições sobre o gênero. Em verdade, é típico de Diderot a mudança constante, a dúvida, o maleável, e isso manifesta-se nos inúmeros textos que escreveu, com diferentes enfoques, temas e discursos, e é justamente essa personalidade intelectual instável que por muito tempo incomodou a crítica, que nunca pôde afirmar um lugar-comum, uma constante na obra diderotiana.

O próprio Diderot chega a dizer que *La Religieuse* é a contrapartida de *Jacques le fataliste*, na medida em que, enquanto esse é focado no discurso mais cru, em retratos mais

realistas, aquele é preenchido por cenas e discursos patéticos. Jacques Chouillet (1973, p. 500), diz que, enquanto *Jacques le fataliste* se apresenta como discurso de fundação de um novo romance, no qual se colocam em questão todas as certezas da literatura romanesca, com *La Religieuse*,

*nous entrons dans le domaine du tragique pur, celui du cinquième acte d'Iphigénie, où le ciel redevient ce qu'il était avant le début de l'action: une puissance acharnée à perdre les mortels. Et soeur Suzanne accède au rang de pure victime sacrificielle, objet d'opprobre, en qui s'incarne la volonté du destin.*

Chouillet (1973) nos chama a atenção para o fato de que, antes de *Jacques le fataliste* e do *Elogio a Richardson*, a escrita romanesca diderotiana ainda não apresentava evidências fortes de ruptura com a forma tradicional. Segundo o crítico, Diderot, enquanto romancista e crítico, associa seus princípios de escrita romanesca ao modelo formal do escritor inglês Richardson a partir de 1762 quando o *Elogio* aparece pela primeira vez no *Journal Etranger*. No entanto, chama a atenção de Chouillet o fato de que, mesmo antes daquela data, Diderot já conhecia as obras do escritor inglês a partir das traduções: *Clarissa* tem uma tradução no ano de 1751, enquanto *Pamela* é traduzido em 1742. É possível que Diderot não conhecesse essas traduções? Hipótese descartada por Chouillet:

*En réalité, une lecture attentive de l'Eloge donne à penser qu'il en va autrement. Quand Diderot déclare qu'on se trompe quand on croit connaître les ouvrages de Richardson dans leur 'élégante traduction française', il prouve au moins qu'il est capable de comparer cette traduction à l'original – ce qui d'ailleurs n'apporte aucun renseignement sur la date où il en a pris connaissance. Cependant, la lettre du 20 octobre 1760 est plus précise et prouve que l'ensemble de l'oeuvre était déjà assez bien connu de Diderot: 'Je ne serai content ni de vous ni de moi que je ne vous aie amenée à goûter la vérité de Pamela, de Tom Jones, de Clarice et de Grandison'. Une première lecture a donc eu lieu dans le texte français et elle se situe vraisemblablement entre 1757 e 1760. (CHOUILLET, 1973, p. 508-09).*

Por que, então, a tomada das obras de Richardson como parâmetro só se daria alguns anos mais tarde? Segundo Chouillet, provavelmente por conta do amadurecimento crítico e estético do próprio Diderot, que teria provocado um fenômeno de “redescoberta” das obras inglesas, e também devido ao fato de que, talvez, a leitura posterior dos textos originais tenha chamado a atenção do filósofo para o verdadeiro sentido da obra, possivelmente talhado pelos trabalhos de tradução. Tanto que, no *Elogio*, duas passagens são comentadas e elogiadas com intensidade pelo crítico: o funeral e o testamento de Clarissa, trechos que haviam sido cortados da tradução francesa. A leitura de *Clarissa*, *Pamela* e dos demais romances richardsonianos torna-se para Diderot um divisor de águas. Richardson passa a ser o modelo a partir do qual a forma romanesca deve seguir para a caminho do aperfeiçoamento constante e para libertação de todas as amarras impostas pela tradição. A partir do *Elogio*, Diderot toma Richardson como parâmetro não só para o romance, como também para o teatro e para seus conceitos estéticos sobre gênio, Natureza e Belo.

## **2.5 diderot e sua contribuição para o amadurecimento do gênero: estudo de textos teóricos**

Como vimos, paralelamente ao trabalho da *Encyclopédie*, Diderot ocupa-se, entre os anos de 1747-1772, da escrita de seus três romances: *La Religieuse*, *Le neveu de Rameau*, e *Jacques le fataliste et son maître*. Desenvolve também seus pensamentos estéticos com os *Salões* (de 1759 a 1775, totalizando oito textos), e o ensaio *Paradoxo sobre o comediante*. A intensa e variada atividade intelectual de Diderot reflete-se no caráter polifônico de sua obra romanesca, em especial o romance *Jacques le fataliste*. De fato, como mostraremos a partir da análise da obra, há uma correspondência evidente entre os pensamentos estéticos diderotianos e a estrutura do seu romance mais emblemático.

Esta tese tem como base a hipótese de que *Jacques le fataliste* pode ser visto como um discurso do “como fazer”, tendo como ponto de partida os textos críticos do autor. Faremos, assim, um cotejo entre o que Diderot teoriza em seus textos e o que ele pratica enquanto romancista, percebendo, a partir daí, como o romance *Jacques le fataliste* pode ser lido à luz do pensamento do próprio Diderot. O trabalho se desenvolve, assim, a partir da análise de 4 textos críticos do filósofo que, a nosso ver, são os que apresentam de forma mais consistente uma teoria sobre o romance a partir de reflexões mais pontuais a respeito do gênero, mesmo que o tema de cada um dos textos não seja diretamente o gênero romanesco. São eles: *Ensaio sobre a pintura*, *Tratado sobre o belo*, *Paradoxo sobre o comediante* e *Elogio a Richardson*.

Como dissemos, Diderot não escreveu de fato uma “teoria sobre o romance”, mas suas considerações a respeito do gênero são de extrema importância histórica, tendo em vista que, como vimos, no século XVIII, o gênero buscava por respostas e carecia de uma definição conceitual que lhe fornecesse um “lugar de respeito” junto à crítica e mesmo entre os leitores. Essas considerações a que nos referimos são mais específicas no *Elogio a Richardson*, texto em que Diderot fala mais especificamente sobre o romance de seu tempo no que concerne à estrutura e aos temas. Nos demais ensaios, enquanto fala de poesia ou de pintura, por exemplo, Diderot faz referências às questões-chave das manifestações artísticas de seu tempo, entre elas o romance.

### **2.5.1 Ideias inovadoras sobre o romance: a visão diderotiana sobre arte e propostas para uma nova forma romanesca**

No capítulo precedente mostramos a situação geral do romance no século XVIII: questionado, acusado de frivolidade e até menosprezado pela crítica, o gênero carecia de uma definição e de elementos formais que o diferenciassem dos outros gêneros já consagrados. O

drama e a poesia já tinham sua legitimidade garantida pela tradição, enquanto a narrativa não encontrava seu espaço justamente por falta de uma forma independente: lembremos que, no início, a narrativa, “parente” da epopeia, constituía-se como “histórias” contadas em versos com grande carga de aventura e de patético. Tomando, portanto, de empréstimo os recursos formais e temáticos da poesia e do drama, qual era a novidade do gênero narrativo? O que o definia? Foram as perguntas para as quais a crítica procurava por respostas e às quais os romancistas, a partir do século XVIII, procuram responder. Essas respostas, como vimos, começam a tornar-se mais autênticas e evidentes a partir do momento em que a técnica realista ganha importância como procedimento definidor do gênero. É no século XIX, com o realismo formal, que o gênero romanesco enfim aperfeiçoa sua técnica e alcança sua independência formal que o conduzirá enfim para colocar-se como carro-chefe da literatura.

Denis Diderot, enquanto teórico e romancista, participa ativamente desse processo de evolução da forma romanesca, seja a partir de suas ideias inovadoras manifestadas em seus trabalhos sobre arte, seja através da escrita de obras literárias que de alguma forma traziam algo inovador e de ruptura com a tradição. Como vimos, é a partir da composição dos *Salons* que o filósofo inicia de forma efetiva sua atividade como crítico de arte, colocando em foco uma série de ideias inovadoras.

O *Ensaio sobre a pintura* (1766) foi escrito para integrar um dos *Salons*, o de 1765. Esse foi um dos primeiros textos que Diderot escreveu para a *Correspondance Littéraire* de Grimm. O conteúdo do *Ensaio* gira em torno de considerações críticas acerca da pintura, do desenho, do uso das cores, dos efeitos de luz e sombra no processo de composição pictórica. Mas para além das ideias específicas sobre pintura e desenho, Diderot reflete sobre o papel do artista, o uso da imaginação e da racionalidade no momento de criação artística, considerando não apenas a pintura e o desenho, mas a arte de maneira geral. Essas considerações gerais sobre arte são, na verdade, de grande importância também para a história e o desenvolvimento

das ideias no campo da literatura, pois trata-se de princípios inovadores que farão de Diderot um dos precursores da Modernidade, tanto no campo da poesia quanto da prosa.

Em *Estrutura da lírica moderna* (1978), Friedrich coloca que Diderot, ao lado de Rousseau, forma uma dupla responsável por “prelúdios teóricos no século XVIII”. Isso porque, segundo Friedrich (1978, p. 23), “na segunda metade do século XVIII, começaram a aparecer fenômenos na literatura europeia que, considerados a partir da lírica posterior, podem ser interpretados como seus prelúdios”. Diderot e Rousseau estão entre esses fenômenos. Em Rousseau encontramos, segundo o crítico, uma tensão entre a agudeza intelectual e a excitação afetiva, entre o pendor à sequência lógica do pensamento e a submissão às utopias do sentimento. Assim, o filósofo iluminista seria “um caso particularmente sedimentado da dissonância moderna” (p. 23). Ainda segundo Friedrich, Rousseau rompe com a tradição, apesar de ser herdeiro dela. O que lhe interessa é estar só consigo mesmo e com a natureza. É nesse sentido que ele é considerado um precursor da Modernidade, como considera Friedrich: “Em sua atitude autista, ele encarna a primeira forma radical de ruptura moderna com a tradição”. (p. 23). Para Rousseau, a fantasia é o que satisfaz nossas necessidades interiores; não devemos julgar o seu produto com a “legitimidade objetiva e lógica”. A fantasia é absoluta.

Ainda de acordo com Friedrich, Diderot também concede um papel independente à fantasia, apesar de suas considerações serem diferentes das de Rousseau. Para Diderot, a fantasia está ligada ao “gênio” criativo: todo artista deve manter um equilíbrio entre inspiração e trabalho intelectual. Assim, o gênio é desadaptado, pois sua grandeza espiritual chega a ser considerada uma imoralidade pela sociedade que não o compreende. O gênio, para Diderot, é incompreendido, pois ele pode cometer erros a que só um gênio tem direito. Aí está, segundo Friedrich, um dos pensamentos mais ousados de Diderot, considerando o contexto do século XVIII, pois ele antecede o que, no século XIX, seria considerado o

princípio da Modernidade poética, adotado por poetas fundadores como Baudelaire e Rimbaud. Nesse sentido, Friedrich (1978, p. 26) diz que, de acordo com as concepções do Enciclopedista,

*[...] o gênio semeia equívocos esplêndidos; arrebatado pelo voo da águia de sua ideia, ele constrói casas nas quais a razão não iria habitar; suas criações são livres combinações que ele ama como uma poesia; sua capacidade é muito mais um produzir do que um descobrir [...].*

Vê-se, portanto, que Diderot concede à fantasia, capacidade de criar e de ser diferente, a força maior que guia o gênio. Com essas ideias, o filósofo antecede, segundo Friedrich, um princípio básico da lírica moderna: o poder ditatorial da fantasia sobre a poesia

Nos *Ensaaios sobre a pintura*, o autor de *Jacques le fataliste* faz considerações acerca da pintura e do desenho produzidos em sua época, enfatizando através de exemplos como um artista pode produzir uma obra levando em conta o que é essencialmente natural, sem distinguir o bonito do feio, considerando apenas o princípio artístico do belo, já que, segundo Diderot, a natureza não faz nada incorreto. Ao considerar os quadros e os desenhos, o ensaísta chama a atenção para o uso das cores e dos traços em pintura e em desenho. Se o traço é o que dá forma, a cor dá vida à obra. Assim, não basta ser um bom desenhista, pois deste já há muitos; é preciso também ser um bom colorista, o que exige mais do que técnica: exige também inspiração e disposição interior. Nesse sentido, Diderot considera que,

um pintor se mostra em sua obra tanto ou mais do que um literato na sua. Acontecer-lhe-á uma vez de sair de seu caráter, vencer a disposição e o pendor de seu órgão. É como o homem taciturno e mudo que alça uma vez a voz: efetuada a explosão, recai em seu estado natural, o silêncio. O artista triste, ou nascido com um órgão fraco, produzirá uma vez um quadro vigoroso na cor; mas não tardará a retornar ao seu colorido natural. (DIDEROT, 2000, p. 168).



Em suas considerações sobre técnicas de pintura e desenho, Diderot frequentemente compara pintura, poesia e literatura, estabelecendo assim um entrelaçamento de ideias e análises que abrangem tanto a pintura quanto a literatura, e de forma mais específica a poesia. Segundo Friedrich, essas comparações feitas pelo filósofo delineiam uma “aproximação entre a reflexão sobre a poesia e a reflexão sobre arte plástica, aproximação essa, especificamente moderna, que retorna em Baudelaire e durará até o presente.” (p. 26). Ainda segundo Friedrich, “nos *Salons*, surge uma visão de procedimentos poéticos que era naquele tempo, quando muito, comparável àquela de G.B. Vico, mas Diderot não conhecia o pensador italiano.” (p. 26). Para Diderot, a poesia é “movimento emocional obtido por meio da criação de metáforas a quem é permitido “lançar-se aos extremos”, valendo-se de tonalidades, da mesma forma, extremas.” De acordo com Friedrich, Diderot anuncia “uma decisiva preeminência da magia linguística sobre o conteúdo linguístico, da dinâmica das imagens sobre o significado das imagens.” (p. 26). Nestas considerações, o Enciclopedista se aproxima das concepções baudelairianas, no sentido de que poesia é essencialmente trabalho com a linguagem, posto que os significados não estão dados, mas são criados através da linguagem. Deste modo, Diderot faz parte da modernidade, visto que suas ideias integram a tentativa de desvendar, segundo Berardinelli, (2007, p. 22) o “enigma da modernidade”. Suas reflexões demonstram que a poesia passaria por uma profunda modificação.

Ainda segundo Berardinelli (2007, p. 22), “desde o final do século XVIII, os sintomas de uma profunda modificação da cultura artística se multiplicam e ganham impulso graças a uma reflexão nova sobre o conceito de fantasia e de língua poética.” Diderot fez parte dessas novas reflexões, a partir do momento em que seus ensaios tentam demonstrar que a poesia não deve ser apenas um meio pelo qual o poeta deve se expressar. Para além disso, ela deve ser um monumento surpreendente, algo que existe por si próprio.

Antecipando o que seria um princípio essencial, não só da lírica moderna, mas também da narrativa a partir do século XIX, no *Ensaio* Diderot salienta que todo jovem artista não deveria se importar com o que ele chama de “oficina da maneira”, ou seja, o artista deve buscar inspiração nos lugares mais comuns, como igrejas, praças, nas cenas públicas, enfim:

Ide aos Chartreux; e vereis lá a verdadeira atitude da piedade e da compunção. Hoje é véspera da grande festa: ide à paróquia, zanzai em redor dos confessionários e vereis lá a verdadeira atitude do recolhimento e do arrepender-se. Amanhã, ide a uma tasca e vereis a ação verdadeira do homem encolerizado. Procurai as cenas públicas: sede observadores nas ruas, nos jardins, nos mercados, nas casas, e colhereis aí ideias justas do verdadeiro movimento nas ações da vida.” (DIDEROT, 2000, p. 166-167).

Ao propor que o artista abandone a “oficina da maneira”, Diderot destaca a ruptura com a tradição: o artista não deve seguir modelos, mas imitar a natureza. “O modelo vem do mestre, da academia, da escola e mesmo do *antique*.” (p. 167); deve, portanto, ser rejeitado, dando lugar à inspiração e à fantasia. É a recusa da tradição, própria da literatura moderna, que Diderot está proclamando.

Pelo fato de a arte ser inspiração e fantasia aliadas ao trabalho com a linguagem, para Diderot a literatura deve evitar sempre a imitação de modelos, de modo que o trabalho e o gênio se unam. Assim, de acordo com o filósofo, a imitação dos *antiques* desfavorece o gênio e cria obras pouco surpreendentes. Ao contrário, em suas palavras, “é necessário às artes da imitação alguma coisa de selvagem, de bruto, de surpreendente e de enorme.” (DIDEROT, 2000, p. 168).

Para Baudelaire, no século XIX, o poema poderia nascer a partir da percepção do sujo, do disforme, do que não é perfeito, do artificial, do bizarro. Essa atitude baudelairiana tornou-se depois um dos pilares da literatura moderna, que rejeitava posições clássicas de que em arte havia temas e expressões impróprias. No *Ensaio sobre a pintura*, Diderot, de certa maneira,

antecede essa concepção baudelairiana ao dizer que “A polidez, essa qualidade tão amável, tão doce, tão estimável no mundo, é maçante nas artes da imitação”. Para Diderot, a técnica deve aparecer, mas ela não pode sacrificar o gênio, a expressão. A arte deve assombrar, fazer o espectador chorar, indignar-se, intrigar-se. Em contrapartida, o artista não deve ser guiado somente pela loucura, pelo improvisado: “Eu perdoo ao poeta, ao pintor, ao escultor, ao filósofo mesmo, um instante de verve e de loucura; mas não quero que se molhe sempre lá o pincel, que se perverta o alvo das artes.” (DIDEROT, 2000, p. 197).

As reflexões diderotianas manifestadas em *Ensaio sobre a pintura* caminham, portanto, para compor uma ideia de literatura que estivesse liberta da tradição. Assim como a poesia e a pintura eram gêneros que, à sua época ainda, se compunham à luz da tradição aristotélica, também o romance, mesmo como gênero menor, seguia o percurso de se adaptar ao que era conveniente e bem aceito. Diderot, ao propor que o gênio, a inspiração se tornem o guia principal do artista, coloca qualquer obra de arte como um trabalho de paixão, de expressão da verdade. O artista deve ser acima de tudo um observador da vida comum e procurar seus exemplos justamente em pessoas reais, que levam uma vida comum, despida de sacralidade, deixando de lado, portanto, os modelos da Antiguidade clássica, pois a verdadeira obra de arte precisa buscar o novo, o que é atual e ao mesmo tempo essencialmente humano. Com um discurso característico de sua oratória, dirigindo-se aos jovens pintores de seu tempo, Diderot afirma suas ideias inovadoras a respeito da liberdade e do desapego da arte em relação à tradição:

Cem vezes tentei dizer aos jovens alunos que encontrava no caminho do Louvre, com suas pastas debaixo do braço: ‘Meus amigos, quanto tempo faz que desenhais lá? Dois anos. Pois bem!, é mais do que o necessário. Não liguem para esta oficina da maneira. (DIDEROT, 2000, p. 165)

A busca da verdade e da simplicidade são, portanto, princípios caros à Diderot. Em *Ensaio sobre a pintura* percebe-se que as ideias de verdade e simplicidade estão associadas ao conceito de Natureza, sendo que Natureza significa tudo o que existe, tudo que é bonito ou feio e que pode ser identificado com a verossimilhança, com o equilíbrio necessário para manter todas as coisas funcionando e produzindo existência. Para Diderot, “a Natureza não faz nada de incorreto. Toda forma, bela ou feia, tem sua causa; e de todos os seres que existem, não há um que não seja como deve ser” (DIDEROT, 2000, p. 161). A Natureza, portanto, é o modelo ideal para qualquer artista que queira imprimir a verdade em sua obra, tendo em vista que tudo nela é necessário, e a “necessidade” é, para Diderot, o que caracteriza uma boa obra de arte, ou seja, tudo nela deve ser necessário e conveniente, contribuindo para a totalidade da obra.

Como dissemos, as ideias expressas no *Ensaio* têm como ponto de partida a pintura e o desenho, mas elas são perfeitamente consonantes e transponíveis tanto para o romance, como para a poesia e mesmo para o teatro. Já mencionamos anteriormente a preocupação de Diderot em fazer aproximar o teatro do povo através da encenação de espetáculos que tivessem como ponto de partida a vida real e não a mitologia. Da mesma forma, para o romance, sua preocupação sempre foi aproximar o gênero da realidade. Assim, quando o crítico se refere à necessidade de imitar a Natureza, se pensarmos na literatura e especificamente no romance, isso significa uma proposta de renovação do gênero e na maneira como o escritor deve se colocar ao escrever uma história. Buscar inspiração na Natureza significa buscar inspiração na vida real e procurar sua própria maneira de fazer arte. Ao propor que o artista deixe de lado o modelo antigo como referência essencial, ele está propondo, também, que os escritores de seu tempo não busquem mais seguir regras, adaptando sua obra ao bom gosto, ao que é convenientemente aceito, mas antes devem ater-se ao fato de que o princípio da obra deve ser a verdade, a verossimilhança, e essa só é alcançada

a partir do momento em que observamos nosso tempo e nosso espaço, procurando compreendê-los verdadeiramente. Assim, nem todos os possíveis devem fazer parte da boa literatura, apenas aqueles que são verossímeis:

Todos os possíveis não devem de modo algum ter lugar na boa pintura (nem tampouco na boa literatura); pois há um tal concurso de acontecimentos cujas possibilidades são inegáveis, mas cuja combinação é de tal ordem que se vê que talvez jamais ocorrerão. Os possíveis que podem ser empregados são os possíveis verossímeis, são aqueles em que há mais a apostar a favor do que contra, que passam do estado de possibilidade ao estado de existência em um certo tempo limitado pelo da ação. (DIDEROT, 2000, p. 178-179).

Também ligado à verossimilhança está o fato de que, para Diderot, o público não se identifica com personagens perfeitos, exemplares: “Uma composição, que deve ser exposta aos olhos de uma multidão de todas as espécies de espectadores, será viciosa se não for inteligível para um homem de bom senso simplesmente.” (p. 192). Fiel à verdade, toda obra deve ser simples e clara: “Por consequência, que nenhuma figura seja ociosa, nenhum acessório supérfluo. Que o tema seja um só.” (p.192).

Se toda obra artística deve partir do princípio da verossimilhança, ela deve evitar, portanto, o pedantismo e a monotonia. Nesse sentido, Diderot considera a polidez, princípio artístico buscado pela maioria dos artistas de seu tempo, um aspecto maçante, que deixa qualquer obra de arte com pouca vivacidade:

A polidez, essa qualidade tão amável, tão doce, tão estimável no mundo, é maçante nas artes da imitação. Uma mulher não pode dobrar os joelhos, um homem não pode estender seu braço, pôr o chapéu na cabeça e esticar um pé para trás, salvo sobre um anteparo. (DIDEROT, 2000, p. 194).

As ideias diderotianas sobre Natureza e verossimilhança se aproximam, assim, dos conceitos e procedimentos ligados ao realismo, e aí está sua grande contribuição crítica, que

se materializará por meio de sua ficção, em especial o romance *Jacques le fataliste et son maître*. Sua simpatia pelas obras de Petronio e Horácio são sintomas desse olhar que considera a necessidade de a obra estar vinculada à realidade, de alguma maneira. É nesse sentido que, para Diderot, a função da obra de arte é “tornar o vício odioso, a virtude amável, o ridículo saliente” (DIDEROT, 2000, p.196), desempenhando, portanto, o papel de justiça moralizante. A moral, no entanto, não está associada à vida aristocrática e aos seus costumes, mas a atitudes referentes à vida social de pessoas comuns. Seria, portanto, na visão diderotiana, um determinado código de ética e bons costumes do qual Diderot, homem de seu tempo, não poderia se desvencilhar.

Muito reveladoras ainda são as considerações finais do *Ensaio sobre a pintura*, em que Diderot trata especificamente da poesia. Nelas, o Enciclopedista demonstra de forma definitiva seu pioneirismo em relação aos princípios modernos de teoria literária, ao expor ideias relacionadas à racionalidade e ao gênio literário: inovadoras e à frente de seu tempo, tais ideias revelam, para o momento histórico do século XVIII, um pioneirismo que se refletirá também nas composições literárias do escritor. Nesse sentido, Diderot diz:

Pretendeu-se que a ordenação era inseparável da expressão. Quer me parecer que pode haver ordenação sem expressão e que nada mesmo é tão comum. Quanto à expressão sem ordenação, a coisa me parece mais rara, sobretudo quando considero que o menor acessório supérfluo prejudica a expressão, ainda que seja apenas um cão, um cavalo, um topo de colina, uma urna. A expressão exige imaginação forte, uma verve ardente, a arte de suscitar fantasmas, de animá-los, de engrandecê-los; a ordenação, em poesia assim como em pintura, supõe um certo temperamento de julgamento e de verve, de calor e de sabedoria, de ebriedade e de sangue-frio, cujos exemplos não são comuns na natureza. Sem este equilíbrio rigoroso, conforme o entusiasmo ou a razão predomine, o artista é extravagante ou frio.” (DIDEROT, 2000, p. 199).

Nessas considerações constata-se que as ideias de Diderot são não só inovadoras para o século XVIII, mas representam um importante pioneirismo do ponto de vista crítico e teórico, tendo em vista que muito do que o filósofo colocou em seus ensaios sobre arte depois foi retomado por importantes nomes da crítica e da teoria literária. No trecho acima, Diderot antecipa de forma bastante evidente as proposições sobre o equilíbrio em literatura, questão amplamente discutida na modernidade e objeto de estudo de importantes nomes da teoria literária moderna, como Compagnon, Calvino e Antonio Candido. Como diz Hugo Friedrich em relação às ideias diderotianas,

Tudo isto são modernismos assombrosos que resplandecem num espírito cuja riqueza de ideias, de pressentimentos e de estímulos, fez com que ele fosse muitas vezes comparado com os elementos do fogo e água, com um vulcão, com Prometeu e, até mesmo, com uma salamandra. Na verdade, a hora de suas ideias só chegou quando ele foi esquecido de novo, pois ele, há muito, estava transformado em outros. (FRIEDRICH, 1978, p. 27).

*Paradoxo sobre o comediante* (a primeira versão aparece em 1769, mas o texto definitivo só é publicado em 1830) é considerado um dos textos críticos mais importantes de Diderot, não só pela modernidade das ideias mas também pelo profundo amadurecimento que o crítico manifesta ao escrevê-lo. Sobre isso, Guinsburg comenta:

Das obras de Diderot, o *Paradoxo* é uma das que, sem dúvida, jamais perderão a sua atualidade. No confronto que estabelece entre a alma do comediante e a sua expressão, chega a uma teoria do ator que só encontra paralelo, por sua profundidade e amplitude, na que Stanislávski estabeleceria um século e meio depois. Contudo, o seu alcance pode ir muito além do plano teatral e estético. E muitos de seus comentadores veem no paradoxo um caso particular de uma teoria geral da sensibilidade, tal como ela é sugerida nas passagens onde Diderot amplia sua análise para o caso do homem de gênio em geral. (GUINSBURG, 2000, p. 29).

O *Paradoxo sobre o comediante* é um diálogo filosófico entre dois “personagens”, chamados de O Primeiro e O Segundo. Nesse diálogo, o tema geral gira em torno do ator de

comédia e de sua performance em palco. Mas o texto não se limita a isso e perpassa questões mais gerais sobre arte, Natureza, Belo, etc. Nesse texto, Diderot continua insistindo na ideia de que o bom artista é aquele que imita a Natureza, aqui ainda entendida como natureza humana, relações sociais, comportamento humano, etc. De acordo com o filósofo, os grandes autores são espectadores assíduos do que se passa em torno deles no mundo físico e no mundo moral, preocupados em olhar de forma profunda o essencial. Enquanto o homem comum apenas “sente” a natureza, o grande artista a observa. Também no *Paradoxo* Diderot volta a fazer referência ao fato de que o trabalho do artista deve misturar gênio (criatividade e inspiração) e trabalho consciente a partir da observação:

Os grandes poetas, os grandes atores, e, talvez em geral, os grandes imitadores da natureza, quaisquer que sejam, dotados de bela imaginação, de alto julgamento, de tato fino, de gosto muito seguro, são os menos sensíveis dos seres. São igualmente aptos a um número demasiado de coisas: acham-se demasiado ocupados em olhar, em reconhecer e em imitar, para que sejam vivamente afetados no íntimo deles próprios. (DIDEROT, 2000, p. 33)

Sobre a verossimilhança, novamente o crítico faz referência à tradição, ao “protocolo”, no sentido de que é necessário deixá-lo de lado. “Tudo o que sei é que nos afastamos dele à medida que nos aproximamos de nosso século e de nosso país” (DIDEROT, 200, p. 39). Para Diderot, quanto mais nos aproximamos de nosso tempo, mais distante ficamos da tradição, e nesse sentido, aproximar-se de seu tempo significa dar valor à experiência para que se construa uma obra de arte verdadeira. Fazendo referência à comédia e seu papel na vida social, Diderot diz que o comediante é um grande zombador trágico ou cômico que sofre de desprestígio social pelo fato de pertencer a um gênero considerado menor, embora os comediantes sejam verdadeiros mensageiros da verdade, pois a comédia é o gênero que trata de temas elevados de forma simples, utilizando desde a sátira até a alegre bufonaria. O simples, aliás, é um conceito bastante valorizado por Diderot, pois ele o considera como um correspondente do verdadeiro. Quanto mais simples um tema, mais verdadeiro ele é:



“Quantos incidentes importantes é possível tirar do mais simples tema, quando se tem paciência de meditar ao seu respeito! Quanta cor não se lhes pode dar quando se é eloquente! Ninguém é poeta dramático sem ser eloquente.” (DIDEROT, 2000, p.59).

Ao contrário, obras que não remetem ao nosso tempo e espaço, deslocando sua ação para o tempo do mito ou do Antigo, tal como as tragédias clássicas do século XVI francês, são geralmente, na opinião de Diderot, enfadonhas e pouco verdadeiras: “Como acho empolado nossos autores dramáticos! Como me são enfadonhas suas declamações, quando me lembro da simplicidade e do vigor de discurso de Régulo dissuadindo o Senado e o povo romano da troca de cativos.” (DIDEROT, 2000, p. 68).

Em *Tratado sobre o Belo* (1772), Diderot continua refletindo sobre conceitos e questões ligadas à arte de maneira geral. Nesse artigo ele se dedica à definição do “Belo”, fazendo um apanhado histórico a partir de autores de importância que teorizaram sobre o conceito. Assim, Diderot começa nos chamando a atenção para o problema que é definir o Belo. Para Sto. Agostinho, mais que beleza e perfeição, a forma e a essência do belo é a unidade. Para o Padre André, filósofo que estuda o conceito na época de Diderot, o belo essencial se mostra verdadeiramente no universo, o belo moral na filosofia cristã e o belo intelectual numa tragédia acompanhada de música e teatro. Para o Padre, portanto, a ideia de Belo depende do “lugar” de sua manifestação. Já para o filósofo inglês Shaftesbury não há divisões, pois para ele só há um tipo de Belo e seu fundamento é o útil, ou seja, tudo que existe e que faz bem àquilo a que se propõe é supremamente belo. A noção de belo, portanto, está relacionada à utilidade das pessoas ou objetos. Sobre Platão, Diderot comenta que ele de fato não se propôs a ensinar ou dar uma resposta sobre o que é o belo, mas mostra muito bem o que ele não é.

Após apresentar um amplo panorama sobre as definições e os estudos sobre o conceito, Diderot coloca suas considerações em torno do que seria e o que poderia definir o

Belo. Segundo ele, embora para alguns estudiosos ele só exista se houver espíritos dotados do sentido de beleza que possam render homenagens aos objetos considerados belos, ele existe e independe dessa percepção, apesar de também poder ser relativo, já que existe “um belo em mim e um belo fora de mim”. Embora não haja um belo absoluto, Diderot diz que as coisas belas existem e continuam a sê-las independentemente da percepção ou da existência humana. Se não há belo absoluto, há, em relação ao nosso olhar, um belo real e um belo apercebido. O belo real seria aquele ligado às relações de ordem, arranjo e simetria e que existe independente do olhar. Já o belo apercebido está sujeito ao julgamento e é percebido a partir da comparação com o que não é belo (ou o feio). Diderot resume o que seria o belo real e o belo apercebido:

Eu chamo, portanto, *belo* fora de mim tudo aquilo que contém em si algo com que despertar em meu entendimento a ideia de relações; e *belo* em relação a mim, tudo o que desperta esta ideia. [...] Quando digo *tudo que contém em si algo que pode despertar em meu entendimento a ideia de relações*, ou *tudo o que desperta essa ideia*, é que cumpre distinguir bem as formas que estão nos objetos e a noção que eu tenho disto. Meu entendimento não pode nada nas coisas e não tira nada delas. Quer eu pense, quer não pense em absoluto na fachada do Louvre, todas as partes que a compõem nem por isso tem menos tal ou tal forma, e tal ou tal arranjo entre si [...]. De onde se segue que, conquanto não haja de modo algum *belo absoluto*, existem duas espécies de *belo* em relação a nós, um *belo real* e um *belo apercebido*.” (DIDEROT, 2000, p. 250. Grifos do autor)

Quanto à literatura, a ideia de verdade, de fidelidade ao possível retorna mais uma vez nas concepções diderotianas, reafirmando o que será uma constante em seu posicionamento intelectual: a ideia de arte ligada ao real, ao verdadeiro, ao contemporâneo. Segundo o autor de *Jacques le fataliste*, no que concerne à literatura, “a conformidade com o verdadeiro torna as comparações, as metáforas e as alegorias belas, mesmo quando não há nenhuma beleza absoluta nos objetos que representam.” (DIDEROT, 2000, p.241). Em literatura, o belo se constrói à medida que o leitor percebe e entende as circunstâncias e as relações dentro da obra, de modo que, se falta à obra um compromisso com a verdade e com a verossimilhança,

o belo pode não acontecer nessa obra justamente porque o leitor não será capaz de reconhecer nela algo que tenha sentido para si, enquanto existência humana. O fundamento do belo, é, portanto, a percepção das relações: fazendo-se bela, a obra permanece.

### **2.5.2 *Elogio a Richardson*: um tratado inovador e apaixonado sobre o romance**

Se nos textos anteriores já observamos as posições inovadoras de Diderot a respeito da arte e que podem justamente ser aplicadas ao romance, é com o *Elogio a Richardson* que essas ideias se tornam mais explícitas e são relacionadas diretamente ao gênero romanesco. Como dissemos, esse ensaio apareceu pela primeira vez em 1762 no *Journal Etranger* e apresenta uma novidade em relação aos outros textos críticos diderotianos: no *Elogio*, o tema principal é o gênero romance a partir da observação de obras do escritor inglês Samuel Richardson. Nesse artigo, Diderot apresenta Richardson como fundador de uma nova era: é a partir dele que o romance passa do estado de infância para a idade adulta.

Embora seja marcado pelo discurso não acadêmico característico da crítica diderotiana e por uma visão declaradamente apaixonada das obras do autor inglês, o *Elogio a Richardson* deve ser considerado como um importante texto de teoria sobre o romance, e se pensarmos no contexto do século XVIII, no qual a crítica e a teoria sobre o gênero ainda procuravam seu caminho, de fato é forçoso considerar que as colocações de Diderot são relevantes não só para entender o que era o romance no século XVIII, mas também são essenciais na medida em que propõem novos caminhos para um gênero que procurava sua definição. Guinsburg (2000) comenta que o encontro de Diderot com o romance de Richardson se deu na estadia em uma casa de campo de amigo. Nesse sentido, a paixão de Diderot pelo estilo do escritor inglês manifesta-se de forma evidente nesse texto, cujo objeto principal é o romance *Clarissa*, escrito em 1748.

Mas ao ler *Jacques le fataliste et son maître* ou qualquer outra obra diderotiana e voltar ao *Elogio*, podemos perceber mais claramente que não se trata apenas de um texto de louvor, e o próprio Guinsburg (2000, p. 15-16) se questiona sobre isso, ao comentar:

Seria apenas um elogio a Richardson? Por exclamativo que seja o seu tom e por arrebatada que seja a sua admiração em face dessa obra de ficção e de seu modo de enredar imaginativa e formalmente o universo patético das realidades dos sentimentos e das situações, cabe pensar que ele o fez com esse ímpeto por ter encontrado aí, se não o modelo acabado, pelo menos quase tudo o que o pensava sobre o *romance* em uma nova feição, a de uma mescla herói-cômica a sério.

De fato, o ensaio não é somente um elogio apaixonado, mas trata-se sem dúvida de um tratado sobre o que Diderot pensava a respeito do que realmente deveria ser considerado um bom romance, numa época em que essa discussão estava em alta entre a intelectualidade francesa. Aqui, o autor de *Jacques* começa por relatar o que se entendia como romance até o século XVIII, para depois afirmar que seria necessário arranjar outro título para as obras de Richardson, uma vez que quase tudo em sua *novel* desviava-se dos padrões até ali conhecidos:

Por romance entendia-se até agora um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o gosto e para os costumes. Eu desejaria muito que se encontrasse outro nome para as obras de Richardson, que elevam o espírito, que tocam a alma, que respiram por toda parte o amor ao bem, e que se denominam também romances. (DIDEROT, 2000, p. 16).

As páginas seguintes são reveladoras da opinião de Diderot sobre a forma mais perfeita de um legítimo romance. Uma obra de qualidade exige a participação do leitor e oferece a ele uma rica experiência de situações dos mais variados tipos: paixões, jogos de interesse, incidentes provocados ou não pelo acaso. Um bom romance “não se perde jamais nas regiões do feérico”; seus personagens têm toda a realidade possível; suas figuras são tomadas do âmbito da sociedade; seus incidentes estão nos costumes de todas as nações civilizadas” (DIDEROT, 2000, p. 17). O romance mais perfeito deve conduzir à verdade, falar

ao homem universal, prestar um serviço à espécie humana, como o trabalho de um grande pintor que nos revela pela sua obra uma circunstância fugidia que nos havia escapado. O romance, portanto, deve ser acima de tudo verdadeiro, e se for preciso recorrer ao detalhe, às longas descrições, que eles tenham uma função dentro da obra, que sejam interessantes, que façam sair as paixões, que mostrem os caracteres.

Sobre os personagens, o leitor, ao deslizar as páginas, deve ser capaz de elaborar uma imagem concreta sobre eles; deve reconhecê-los nas ruas e nas praças públicas, devem inspirar “pendores ou aversões”. Cada um deles deve ter suas próprias ideias, tons e expressões, e “essas ideias, essas expressões, esse tom variam segundo as circunstâncias, os interesses, as paixões, como se veem num mesmo semblante as fisionomias diversas das paixões sucederem-se”. (p. 18)

O romance, mais que a História, está cheio de verdade universal. A História “pinta alguns indivíduos”, o romance pinta a espécie humana; “a história atribui a alguns indivíduos aquilo que eles não disseram, não fizeram”; tudo o que um bom romance atribui ao Homem ele o disse e o fez; o romance abarca todos os lugares e todos os tempos, enquanto a História “abarca apenas uma porção da duração do tempo, apenas um ponto da superfície do globo” (p. 23). O romance, enfim, traz “o assombroso conhecimento das leis, dos costumes, dos usos, dos amores, do coração humano, da vida” (p. 23).

O tom “instrutivo” de como se fazer um bom romance com temáticas e estruturas diferentes do que até então se vinha praticando é o que de mais significativo se nota nas páginas do *Elogio a Richardson*. Por trás do louvor a Richardson há uma tentativa válida e inovadora de teorização que procura definir o papel do gênero romanesco e estabelecer novas maneiras de compor, rompendo com o que o próprio Diderot chama de “protocolo”, deixando de lado a “oficina das maneiras”. Aqui, ao propor que os escritores sejam um conhecedor das

leis, dos costumes e das experiências de seu tempo, Diderot convida-os a aproximar-se de seu tempo, reafirmando um compromisso com a verdade de sua época e de seu espaço.

### **3 JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE: ROMANCE-EXEMPLO**

#### **3.1 Andanças de um criado e seu amo**

*Jacques le fataliste et son maître*, como o título já enuncia, nos apresentará uma história que gira em torno de dois personagens centrais: Jacques, o servo, e seu amo, que não é nomeado. O romance trata das andanças dos dois companheiros pela França da segunda metade do século XVIII, durante aproximadamente oito dias, período em que os personagens vivenciam peripécias, acidentes, encontros e desencontros. O romance é estruturado com base em três narrativas principais: 1) os amores de Jacques contados por ele mesmo ao amo; 2) a história da vingança de Madame de La Pommeraye contra seu ex-esposo Marquês d’Arcis, contada pela dona de uma hospedaria a Jacques e ao amo; 3) os amores do amo e suas desventuras quando jovem, contados por ele a Jacques na parte final da narrativa. Paralelamente a essas três histórias principais, outras historietas são contadas pelo narrador principal ou regente, que intervém constantemente nessas três narrativas estruturantes e tem o papel de “guiá-las” de acordo com seu humor e sua disposição.

Os temas e assuntos tratados em *Jacques le fataliste* e sua estrutura textual nos permitem afirmar que esse romance é, portanto, um relato de viagem que traz inúmeras reflexões de ordem filosófica, além de apresentar um questionamento inovador e interessante sobre o gênero romance, orquestrado pelo narrador principal que desde o início da narrativa deixa bem evidente a ficcionalidade da história e a negação definitiva do romanesco:

*Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu’il ne tiendrait qu’à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu’il me plairait. Qu’est-ce qui m’empêcherait de marier le*

*maître et de le faire cocu? D'embarquer Jacques pour les îles? D'y conduire son maître? De les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau? Qu'il est facile de faire des contes!* (DIDEROT, 1970, p. 27)

Por conta do considerável número de histórias secundárias que irá compor a narrativa, também grande é o número de personagens apresentados. E um aspecto importante em relação a isso é que as andanças de Jaques e seu amo nos conduzem por locais da França popular do século XVIII, ou seja, a narrativa não adentrará no ambiente da Corte francesa, dos cafés intelectuais ou na casa de damas ricas e ociosas. Praticamente toda a ambientação de *Jacques le fataliste* terá como eixo central os locais habitados por pessoas do povo, de origem humilde: o campo, as hospedarias de beira de estrada, os comércios das pequenas cidades, as praças públicas, etc.. Uma exceção poderia ser observada na ambientação da história de vingança de Madame de La Pommeraye, tendo em vista que a mulher e seu esposo pertencem ao ambiente da Corte. No entanto, nenhum tipo de descrição sobre o modo de vida cortês é apresentado, nenhum enfoque que privilegie o espaço e os costumes da Corte. A história da vingança, a nosso ver, cumpre uma função meramente decorativa e no fundo entra como um artifício de crítica, na medida em que não mantém nenhum tipo de relação com a história principal, e isso se confirma pelo questionamento insistentemente colocado pelo narrador e pelo narratário, na medida em que ambos se perguntam a relação dessa história secundária com a narrativa dos amores de Jacques. De fato, para o narrador, trata-se apenas de mais uma história destinada a atrasar a conclusão da narrativa dos amores de Jacques:

*“Et vous, lecteur, parlez sans dissimulation; car, vous voyez que nous sommes en beau train de franchise; voulez-vous que nous laissions là cette elegante et prolixo bavardo d’hôte, et que nous reprenions les amours de Jacques? Pour moi je ne tiens à rien. Lorsque cette femme remontera, Jacques le bavard ne demande pas mieux que de reprendre son rôle, et de lui fermer la porte au nez.* (DIDEROT, 1970, p. 138).

A narrativa de *Jacques le fataliste et son maître*, portanto, se apresenta como uma obra que, ao nosso ver, se baseia em dois aspectos importantes: de um lado, é um romance que se constrói a partir de prerrogativas colocadas pelo seu autor Denis Diderot em seus textos sobre estética, ou seja, é um romance-exemplo a partir do qual Diderot procura por em prática aquilo que ele colocou em suas teorias sobre o romance; e por outro lado, complementando esse exercício, é um romance de desconstrução, tendo em vista que coloca em questão, de forma explícita, o gênero romanesco.

### **3.2 Romance-exemplo**

Em que sentido podemos dizer que *Jacques le fataliste et son maître* é um romance-exemplo? Na medida em que conhecemos mais intimamente a postura de Diderot enquanto crítico, alguma luz nos é dada no momento em que analisamos sua obra, procurando verificar as correspondências entre teoria e prática, ou entre o que o autor diz nos textos críticos e o que pratica no discurso do romance. Nesse sentido, acreditamos que esse exercício é fundamental não apenas para a analisar a obra *Jacques le fataliste et son maître*, mas também para demonstrar como Diderot caminha pelos diversos discursos mantendo uma coerência de ideias e posturas que farão dele um importante crítico e romancista do século XVIII. Nossa hipótese, portanto, sustenta-se na ideia de que *Jacques le fataliste* é um romance-exemplo, começando pela escolha de seu tema, que em grande parte sustenta toda a tese diderotiana de que uma obra de arte deve, acima de tudo, se manter no plano do verdadeiro, buscando inspiração na natureza.

De fato, contribuindo para isso, a escolha do tema da viagem converge para essa constante busca diderotiana pelo verdadeiro e pelo abandono do “protocolo” ou da “oficina da maneira”. Ao filiar a sua obra ao grande gênero da picaresca, Diderot rompe com a tradição,



na medida em que os temas ligados ao enredo serão muito diferentes daqueles que muito comumente se encontravam nas narrativas da época. E, ao mesmo tempo, ainda relacionada à picaresca, está a busca pelo verdadeiro, pelo simples, através da aproximação do romance com o seu tempo e seu espaço.

Abordando o tema da viagem, cujos protagonistas são o par amo/servo da tradição picaresca, foi possível a Diderot romper com vários “protocolos” e também com a “oficina da maneira”, a começar pelo fato de que, como dois viajantes sem rumo, Jacques e o amo passeiam pela sociedade francesa do século XVIII, permitindo um retrato colorido, vibrante, e, portanto, verdadeiro, daquele tempo e daquele espaço. Jacques e o amo não andam por países distantes, não estão em busca de aventuras amorosas e de guerras que enformam a trajetória do herói cavaleiro. O espaço de Jacques e do amo é o aqui e seu tempo é o agora, com o que neles há de contraditório, de humano, portanto.

Se *Jacques le fataliste* não segue a “oficina da maneira”, inovação e experimentação é o que constatamos ao ler esse romance que do comum e do tradicional não apresenta quase nada: não é uma narrativa de “acontecimentos quiméricos e frívolos”; ao contrário, “o mundo em que vivemos é o lugar da cena”. Ao elogiar Richardson, Diderot, de certo modo, faz sua própria descrição do romance *Jacques le fataliste et son maître*:

Este autor não faz correr o sangue ao longo dos lambris; ele não vos transporta em absoluto a países afastados; ele não vos expõe em absoluto a serdes devorados por selvagens; ele não se encerra em absoluto em locais clandestinos de devassidão; ele não se perde jamais na região do feérico. O mundo em que nós vivemos é o lugar da cena; o fundo do seu drama é verdadeiro; (DIDEROT, 2000, p. 17)

Se para Diderot, um verdadeiro romance se enquadra nessas prerrogativas, *Jacques le fataliste* é, portanto, um verdadeiro romance, visto que as encontramos na obra. Nesse sentido, *Jacques le fataliste et son maître* é o romance da inovação e do exemplo, tendo em vista que, conhecendo minimamente a narrativa de ficção do século XVIII francês, é evidente

seu tom destoante, e o próprio Diderot, no *Elogio*, já nos chamara a atenção para as características comuns do romance de seu tempo, características essas que sua narrativa não apresentará.

### 3.2.1 “Seus personagens têm toda a realidade possível”

De particular importância é a escolha do anti-herói com traços picarescos, tirado, como o próprio Diderot recomendava, do povo, das praças públicas, dos mercados, dos bares, das pousadas de beira de estrada. Jacques não é um herói cavaleiro, corajoso, coerente; não se envolve em batalhas grandiosas para defender a honra, a pátria ou a religião. Ao contrário, é um ser construído a partir da observação da natureza humana, com o que nela há de verdadeiro e de essencial. É da Natureza que o herói diderotiano é tirado, pois, como nos lembra Diderot no *Ensaio sobre a pintura*, ela não faz nada de falso ou de imperfeito, e o imperfeito aqui seria o que não é verdadeiro. Jacques é verdadeiro na medida em que é um homem comum, produto de seu tempo e vivendo em seu espaço. Seu traço marcante é a filosofia fatalista, que embora possa parecer pessimista, não tem característica trágica, tendo em vista que Jacques mantém uma postura risonha e leve diante da vida. Ao longo de sua trajetória, o protagonista do romance sustenta uma filosofia de vida ridícula e incoerente, que de certa forma o ajuda a enfrentar a dureza das situações e faz dele quem ele é: um homem cheio de contradições que vive a vida do jeito que ela se apresenta. A filosofia fatalista, herdada de seu antigo capitão, o conduz pelas estradas da França e determina, em grande parte, suas atitudes: “[...] Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.” (DIDEROT, 1970, p. 25). Para Jacques, foi o acaso que o levou à guerra. Não é por premeditação que ele se diverte bebendo um “*mauvais vin*” e, esquecendo de levar os cavalos ao cocho, seu pai lhe dá uma grande surra. Enervado

com a situação, Jacques se alista na primeira tropa de soldados que passa perto de sua casa. Ei-lo na guerra, por vontade não propriamente sua, mas pelo destino que o conduz a essa situação. Como homem comum e inacabado, caráter marcante da concepção diderotiana do Homem, Jacques se caracteriza como um herói sem personalidade pronta. De acordo com as situações e os problemas que enfrenta, ele se comporta como corajoso ou covarde, humilde ou presunçoso. Como exemplo característico, podemos citar o episódio em que, na primeira pousada de beira de estrada em que se instalam, Jacques e o amo são humilhados por supostos bandidos que vêm lhes oferecer os restos de sua refeição como um “gesto de gentileza”. O servo, demonstrando uma coragem que surpreende o amo, vai até o quarto dos zombadores e os desafia:

*Jacques s'échappe des mains de son maître, entre dans la chambre de ces coupe-jarrets, un pistolet armé dans chaque main. 'Vite, qu'on se découche, leur dit-il, le premier qui remue je lui brûle la cervelle...' Jacques avait l'air et le ton si vrais, que ces coquins, qui prisaient autant la vie que d'honnêtes gens, se lèverent de sa table sans souffler mot, se déshabillent et se couchent. (DIDEROT, 1970, p. 32).*

A mesma coragem não é demonstrada no momento em que os dois viajantes deixam a pousada no dia seguinte: Jacques trancara os bandidos no quarto tomando o cuidado de levar consigo a chave e as roupas dos zombadores para retardar uma suposta vingança dos mesmos. O próprio amo se questiona sobre a personalidade de seu criado: “*Quel diable d'homme est-ce là!...*” (p. 33).

Símbolo da dúvida e do inacabado, Jacques adota, com o fatalismo, uma filosofia de vida que o conduz em direção ao incerto. De fato, para ele, não há como saber o que nos acontecerá hoje ou amanhã, pois, em verdade, para Jacques não é possível saber quando o bem ou o mal irá nos acontecer e, nesse sentido, devemos ir nos adaptando às circunstâncias, aceitando o que a vida nos propõe. A sequência de interrogações colocadas por Jacques nos

dão uma evidência de seu caráter inacabado e de sua postura que, embora pareça passiva em certos momentos, esconde um estar no mundo embasado na dúvida, na incerteza:

*Tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas est écrit là-haut. Savez-vous, monsieur, quelque moyen d'effacer cette écriture? Puis-je n'être pas moi? Et étant moi, puis-je faire autrement que moi? Puis-je être moi en un autre? Et depuis que je suis au monde, y a-t-il eu un seul instant où cela n'ait été vrai?* (DIDEROT, 1970, p. 30).

A questão do fatalismo está colocada desde o título do romance, de modo que, na narrativa, se configura como fruto da “educação intelectual” adquirida do capitão de Jacques enquanto ele fora soldado. De acordo com Paule Andrau (2006) essa doutrina, derivada de Spinoza (*L'Éthique*, de 1677), desenvolve a ideia de um Deus racional, de um “grande tudo” que domina nossa existência. A filosofia de Jacques, baseada na ideia de que “tudo está escrito lá em cima”, relaciona-se com a concepção spinozista, posto que defende que a vida de cada indivíduo é desprovida de eternidade e é governada por um destino inelutável e independente de nossas vontades e ações.

A doutrina que Jacques professa é justamente aquela que reconhece uma força controladora do destino sobre todas as coisas. A máxima de que “tudo que nos acontece está escrito lá em cima” foi passada a Jacques através de seu antigo capitão, conforme nos mostra o narrador logo nas primeiras linhas do romance: *“Que disaient-ils? Le maître ne disait rien; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.”* (DIDEROT, 1970, p. 25). Embora haja uma tendência em se considerar essa postura ridícula e caricaturesca, concordamos com Anne Maurseth (2007, p. 155) de que não podemos subestimar o caráter filosófico da máxima de Jacques, de modo que, como diz a crítica, é possível perceber na filosofia do servo as próprias posições de Diderot: *“En fait, le fatalisme que propose Jacques ressemble à celui de Diderot, c'est-à-dire que l'on peut y retrouver les mêmes raisonnements philosophiques, métaphysiques et moraux”*. Embora

Diderot rejeitasse o “spinozismo antigo” e negasse, portanto, a ideia de um Deus, ele adere, junto com os spinozistas modernos, ao sistema de Spinoza livre da hipótese de um Deus, propondo um determinismo vital.

No fundo, embora Jacques fale do “grande livro” que remete, portanto, à ideia de um Deus, sua postura de vida converge mais para o spinozismo moderno. Ao nosso ver, a filosofia fatalista é uma maneira de encarar o mundo elencada na dúvida, no inacabado e no inesperado, conforme defende Diderot no conjunto de sua estética. A própria postura do narrador, que no início da narrativa se recusa a dar ao leitor uma resposta conclusiva a respeito dos dois viajantes, já nos remete à ausência de certezas que marcará não só o caráter de Jacques, mas também a própria narrativa: *“Comment s’étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s’appelaient-ils? Que vous importe? D’où venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l’on sait où l’on va?”* (DIDEROT, 1970, p. 25).

Nesse sentido, Diderot escreve um tipo de romance particular, cuja originalidade reside, principalmente, na mistura de diferentes gêneros e na recusa do cânone, através de um jogo de “faz e desfaz”. Se alguns aspectos evocam, como dissemos, o romance picaresco espanhol - as viagens, os albergues de beira de estrada, os bandidos de estrada - Jacques não é um pícaro original. Se o narrador compara Jacques com Richardet e Ferragus, suas aventuras não têm nada de heroicas. Se a história de Mme de La Pommeraye evoca todos os lugares-comuns do romance sentimental – os sentimentos exacerbados, a paixão, o ciúme, a vingança, as cenas de perdão e reconciliação – os amores de Jacques não têm nada de sublime, e a cena da primeira noite sexual de herói aparenta-se com as cenas dos romances libertinos. Na mesma perspectiva, se por um lado temos a narrativa da vida de M. Le Pelletier, homem generoso, bom cristão e devotado a fazer o bem ao próximo, o mesmo não se pode dizer da narrativa da vida do Chevalier de Saint-Ouin, que é o exemplo mais perfeito da devassidão e

da libertinagem. Nesse sentido, como romance filosófico que é, *Jacques le fataliste* discute as grandes questões que envolvem a condição do Homem: o livre-arbítrio, a predestinação, o Bem e o Mal, a felicidade, o amor, o justo e o injusto. As questões sociais também são colocadas, como o papel do dinheiro, a miséria do povo, a hipocrisia da Igreja, etc. A relação entre filosofia e arte é uma constante na obra diderotiana, de modo que tanto seus escritos estéticos quanto os propriamente filosóficos testemunham essa aliança. É o que o próprio Diderot relata ao mencionar sua forma de pensar e compor seus escritos:

*Je pense chez moi, le jour, la nuit, en société, dans les rues, à la promenade; ma besogne me poursuit. J'ai sur mon bureau un grand papier, sur lequel je jette un mot de réclame de mës pensées, sans ordre, em tumulte, comme elles viennent. Lorsque ma tête est épuisée, je me repose; je donne le temps aux idées de repousser.*(DIDEROT Apud TOUMARKINE, 1997, p. 327).

Ainda na perspectiva da picaresca, o narrador principal ressalta o caráter picaresco e livre de Jacques, que tinha o hábito de deixar o cavalo seguir o rumo que pretendesse, levando-o a qualquer lugar. O destino, a vida para Jacques, é aquilo que lhe acontece diariamente, e qualquer lugar para onde o leve o cavalo é o lugar onde a vida determina que ele esteja:

*Son usage était de le laisser aller à sa fantaisie; car il trouvait autant d'inconvénient à l'arrêter quand il galopait, qu'à le presser quand il marchait lentement. Nous croyons conduire le destin; mais c'est toujours lui qui nous mène: et le destin, pour Jacques, était tout ce qui le touchait ou l'approchait, son cheval, son maître, un moine, un chien, une femme, un mulet, une corneille.* (DIDEROT, 1970, p. 53)

Encarar o destino como a força que determina a nossa vida, independente das nossas vontades, é uma forma de celebrar o incerto. Segundo Paule Andrau (2006), *Jacques le fataliste* é o romance da conclusão impossível, pois para Diderot não há nem transcendência nem moral absoluta. Somente o movimento da vida se impõe aos seres, movimento esse que é

balizado pela linearidade e pela contradição. Ainda nessa perspectiva, de acordo com Toumarkine, Diderot tem verdadeira fascinação pela coexistência dos contrários, algo que fica evidente no romance em estudo:

*[...] la problématique philosophique de Jacques le fataliste se retrouve également dans sa dimension psychologique et morale. Les différents récits nous présentent en effet, de Gousse au Père Hudson, en passant par les deux capitaines duellistes, une succession d' "originaux", c'est-à-dire de personnages dont le caractère et les actions se distinguent de ceux de leurs semblables, au point d'apparaître comme irréductiblement singuliers, et de ne se laisser intégrer à aucune catégorie simple. (TOUMARKINE, 1997, p. 327).*

Toda a narrativa de *Jacques le fataliste* será baseada nessa incerteza: não sabemos ao certo de onde vêm os viajantes nem para onde vão; não sabemos em que local geográfico da França de fato eles se deslocam, embora seja possível recuperar algumas informações que nos remetem ao campo e à vida *paysanne*; não sabemos o que leva os personagens a essa viagem, nem os motivos e as circunstâncias que os uniram.

Recuperando a antiga fórmula picaresca, Diderot apresenta, com Jacques, um protagonista embasado no princípio da anti-heroicidade. Nesse sentido, de acordo com Lopes & Reis, assim como o herói comum, o anti-herói cumpre o papel de protagonista em torno do qual a ação acontece. Sua peculiaridade reside, entretanto, na

sua configuração psicológica, moral, social e econômica, normalmente traduzida em termos de desqualificação. Nesse aspecto, o estatuto do anti-herói estabelece-se a partir de uma desmitificação do herói, tal como o Renascimento ou o Romantismo o entenderam.” (LOPES, REIS, 2000, p. 192).

Nesse sentido, se o herói tradicional se configura pela relativa estabilidade tanto social quanto psicológica, Jacques, como anti-herói, é caracterizado não apenas pela sua condição de servo e de viajante, mas também pela sua personalidade inconclusa. De fato, a essência do protótipo picaresco foi recuperada por Diderot ao escolher um protagonista de origem

humilde que viaja pela França do século XVIII ao lado de seu amo. Embora Jacques, como as figuras dos primeiros pícaros, não persiga uma ascensão social, é sua condição picaresca que permite à narrativa apresentar diversas peripécias, acidentes, encontros e desencontros. Jacques Berchtold (2000), chama nossa atenção para o percurso incerto do protagonista, tendo em vista que, desde o início da narrativa, Jacques é submetido ao imperativo do “ir”: à sua existência impõe-se um “caminho a percorrer” e a incerteza do percurso. A relação amo/servo, embora se dê em moldes bastante inovadores, é mantida e torna-se um aspecto bastante peculiar do romance. Jacques é esperto, alegre, falante, natural e por vezes até inocente, enquanto o amo é covarde e se deixa conduzir pelo criado. Sem personalidade atrativa, tudo o que ele sabe fazer é olhar o relógio para conferir as horas e cheirar o seu tabaco.

Francis Pruner (1970), em sua leitura alegórica de *Jacques le fataliste*, diz que a contradição, para Diderot, é inerente à dupla natureza humana e a certeza pertence ao campo do improvável. É justamente por isso que, segundo o crítico, de qualquer forma jamais saberemos efetivamente de onde vem ou para onde vão os personagens, pois a viagem é antes de tudo alegórica: ela simboliza o caminho de toda a humanidade. Ainda nesse contexto, o castelo com que em determinado momento da história Jacques e o amo se deparam, traz em seu frontispício uma inscrição curiosa e enigmática que, segundo Pruner, alegoricamente representa o próprio mundo e suas relações injustas e desiguais:

*Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez. [...] Ce qui choqua le plus Jacques et son maître, ce fut d'y trouver une vingtaine d'audacieux, qui s'étaient emparés des plus superbes appartements, où ils se trouvaient presque toujours à l'endroit; qui prétendaient, contre le droit commun et le vrai sens de l'inscription, que le château leur avait été légué en toute propriété; et qui, à l'aide d'un certain nombre de coglions à leurs gages, tout prêts pour une petite pièce de monnaie à prendre ou assassiner le premier qui aurait osé les contredire [...]. (DIDEROT, 1970, p. 45-6).*



A preferência pela inconclusão se manifesta também na estrutura do discurso romanesco de *Jacques le fataliste*, embasado no recurso do diálogo, inclusive marcado por entradas que lembram o texto teatral:

*LE MAITRE. - Tu as donc été amoureux?*

*JACQUES. - Si je l'ai été!*

*LE MAITRE. - Et cela par un coup de feu?*

*JACQUES. - Par un coup de feu.*

*LE MAITRE. - Tu ne m'en as jamais dit un mot.*

*JACQUES. - Je le crois. (DIDEROT, 1970, p. 28)*

Além do diálogo principal entre Jacques e o amo que gira em torno dos amores do servo, várias outras “conversas” embasam a narrativa que é basicamente estruturada por histórias contadas pelos personagens a outros personagens-ouvintes. O Marquês de Arcis conta a história de vingança planejada por sua ex-mulher contra ele aos hóspedes e à dona da hospedara; a Hospedeira, por sua vez, conta essa história a Jacques e ao amo, episódio que suscita inclusive reflexões filosóficas sobre o papel da mulher na sociedade e a corrupção dos meios religiosos. Além desses dois “diálogos principais” outros menores fazem parte do universo narrativo, demonstrando a importância que tem para Diderot a questão da dúvida, da réplica, da contradição, de modo que não é exagero considerá-lo como um precursor da técnica narrativa desenvolvida por Dostoiévski no século XIX, cujo eixo norteador é a réplica de ideias.

Segundo Jacques Smietanski (1965), o diálogo é essencial para a expressão do pensamento diderotiano. Grande parte de suas obras, entre elas as de estética, quando não são formalmente dialogadas, apresentam no próprio discurso um diálogo estabelecido entre o enunciador e o interlocutor implícito através da apresentação de argumentos. Em *Jacques le fataliste*, o diálogo é parte estrutural do discurso, como vimos no exemplo acima, e está presente também no “embate” que se estabelece entre narrador e narratário, tema ao qual

voltaremos mais adiante. Em outras obras de Diderot, a semente do diálogo sempre está presente, como em *La Religieuse*, *Le Neveu de Rameau* e até os ensaios dos *Salões*, nos quais o crítico mantém uma espécie de “conversa informal” com os artistas, dando conselhos, fazendo sugestões, criticando ou elogiando as obras de arte. Também no *Elogio a Richardson*, o escritor inglês aparece como um interlocutor implícito e por diversas vezes Diderot se dirige diretamente ao autor de *Clarissa*.

De fato, para o contexto do século XVIII, não é lugar-comum começar uma narrativa com réplicas implícitas entre narrador e narratário, no momento em que aquele apresenta os protagonistas e seus objetivos (ou falta deles). Como se encontram? Por acaso, como todo mundo. De onde vinham? Do lugar mais próximo. Para onde vão? Interessa saber? Sabemos para onde vamos?

Como diz Raquel de Almeida Prado (2003), em *Jacques le fataliste* o padrão parece ser a ruptura: ruptura com a forma clássica de contar história através da clareza dos objetivos da narrativa e da apresentação da história estruturada no tradicional começo meio e fim. Assim, ao ler o começo do romance de Diderot, somos surpreendidos por um narrador que nos desafia e até nos afronta, através da figura do narratário, ao questionar sua intenção de saber qualquer coisa sobre a história. Nesse sentido, é uma maneira clara de dizer que a narrativa que leremos nada tem de tradicional: o herói não é um homem honrado, coerente e maduro; ao contrário, Jacques é ingênuo, bobo, confuso e incoerente. Sua vida nada tem de espetacular: foi um jovem que, por conta de uma surra que levou do pai, foge de casa e, por raiva, alista-se em um regimento do exército que passava em frente à sua casa; na primeira batalha que enfrenta leva um tiro no joelho e fica manco.

No momento em que conta sua história, Jacques é um homem maduro, mas que não tem objetivos e não sabe direito por que e para que está no mundo: seu objetivo mais claro parece ser contar ao seu amo a história de seus amores, narração que é exaustivamente

retardada pelo narrador principal, que insiste em manter um curioso e instigante diálogo metanarrativo com o narratário.

Diferentemente dos heróis típicos das narrativas tradicionais, Jacques nada nos ensina do ponto de vista da filosofia da Corte, mas tem muito de verdade existencial, ao se identificar com homens comuns, com vidas também comuns: ele é um anti-herói cheio de defeitos, pobre, sem grandezas, como seria qualquer francês da classe baixa no século XVIII. Ao caracterizar Jacques como um herói fora dos padrões tradicionais, Diderot sustenta sua tese de que um bom romance “não se perde jamais nas regiões do feérico”; “seus personagens têm toda a realidade possível; suas figuras são tomadas do âmbito da sociedade; seus incidentes estão nos costumes de todas as nações civilizadas” (DIDEROT, 2000, p. 17). E Jacques, assim como o seu amo e assim como quase todos os personagens do romance, tem mesmo toda a realidade possível, pois apresenta postura e caráter humano que reconheceríamos em qualquer sociedade e em qualquer classe social.

Assim, a caracterização geral dos personagens revela a concepção de Diderot sobre a composição das mesmas, conforme exposto pelo próprio autor no ensaio *Elogio a Richardson*. Para Diderot (2000, p.23), o leitor, ao deslizar as páginas, deve ser capaz de elaborar uma imagem concreta sobre os personagens; deve reconhecê-los nas ruas e nas praças públicas. Os personagens devem inspirar “pendores ou aversões”. Cada um deles deve ter suas próprias ideias, tons e expressões, e “essas ideias, essas expressões, esse tom variam segundo as circunstâncias, os interesses, as paixões, como se veem num mesmo semblante as fisionomias diversas das paixões sucederem-se”. E, de fato, ao ler o romance de Diderot, observamos que os personagens, tanto os principais quanto os secundários, têm mesmo toda a realidade possível. Como dissemos, em *Jacques le fataliste*, a idealização dos personagens está praticamente ausente. O amo não é um membro da Corte justo e corajoso. Ao contrário, é

impulsivo e covarde, e em vários momentos do romance é tido como vilão, espancando seu criado:

*Jacques commença l'histoire de ses amours. C'était l'après-dîner: [...] La nuit les surprit au milieu des champs; les voilà fourvoyés. Voilà le maître dans une colère terrible et tombant à grands coups de fouet sur son valet, et le pauvre diable disant à chaque coup: 'Celui-là était apparemment encore écrit là-haut.'* (DIDEROT, 1970, p. 26).

Além disso, o amo mantém em relação a Jacques uma dependência psicológica por falta de sentido em sua própria existência, de modo que ouvir as histórias do criado é uma maneira não só de passar o tempo e conduzir os assuntos da viagem, mas de preencher um vazio que já faz parte de sua existência. A Hospedeira e seu esposo também são personagens construídos com estreita observação da verdade e seguindo exemplos da natureza humana, como queria Diderot. Ela, como Jacques, gosta de ouvir histórias, mas principalmente de falar; é uma mulher simples que recebe bem os viajantes em sua pousada pouco luxuosa, mas acolhedora.

A fala, portanto, é o que caracteriza a atuação dos personagens. Segundo Delphine Gleizes (1998), os personagens do romance não têm dimensão psicológica, ou seja, o narrador não se detém definindo caráter. Conhecemos Jacques pelo que ele diz, pelo modo como se comporta, pelas atitudes, e o mesmo vale para todos os outros personagens, pois Diderot não é adepto da descrição. Nem mesmo um nome próprio é dado aos personagens; a maioria é nomeada pela profissão ou pela função. Quando um nome é dado, o sobrenome, que é o que identifica ou individualiza, é negado, conduzindo todo discurso para uma totalidade polifônica. Com diálogos centrados na teatralidade, a verdade das personagens se revela através da fala e da linguagem corporal.

### 3.2.2 “O mundo em que nós vivemos é o lugar da cena”

*Jacques le fataliste*, de acordo com Lecointre & Galliot (1971), pode ser analisado de duas formas complementares: levando em conta os aspectos linguísticos, nos quais podem entrar as categorias narrativas como narrador e narratário; e outra que leve em conta os dados sócio-históricos que se inscrevem no romance. Como vimos, nos textos críticos de Diderot a busca necessária pela verdade é uma ideia defendida com insistência. Para o crítico, a obra de arte que não se coloca no seu tempo está de alguma forma destituída de verdade. É por isso que, em *Jacques le fataliste*, essa busca é evidente e coloca-se como uma das principais características do romance, inclusive na originalidade pela qual o retrato da sociedade é feito. Segundo Coulet (2000), Diderot é o primeiro romancista moderno da França, pois interessa-se verdadeiramente pela vida e pelas relações mundanas do homem em geral, evitando o sentimentalismo e a futilidade dos romances de seu tempo, opondo-se, portanto, ao romance heroico da época barroca.

Essa reivindicação pela verdade, segundo Toumarkine (1997), não tem relação direta com o realismo formal do século XIX, mas antes está relacionada com a busca diderotiana de elencar seu romance em uma ‘ideia de verdade’. Assim, segundo a crítica, para Diderot a verdade de um acontecimento, seja ele real ou ficcional, não está na referência temporal e espacial, embora esses dois aspectos sejam também importantes, mas antes no caráter universal das paixões humanas e nos ensinamentos que nos levam à reflexão sobre o Homem e sobre o mundo. Nas palavras de Toumarkine:

*Le roman n'a pas besoin de signer maladroitement la réalité pour être vrai. Inversement, il ne lui est pas nécessaire de se réfugier dans les chimères de l'imagination pour réveiller l'intérêt de ses lecteurs. Les formules par lesquelles Diderot a décrit l'art de Richardson pourraient être appliquées à sa propre oeuvre, quelque différente qu'elle soit de celle du romancier anglais. [...] Entre les écueils contraires du réalisme artificiel et de l'invéraisemblance gratuite, c'est dans la justesse et l'acuité du regard que le*

*roman porte sur les hommes et les choses que réside sa vérité.*  
(TOUMARKINE, 1997, p. 22).

Dentro da perspectiva da busca pela verdade, Diderot apresenta-nos, assim, uma visão realista e satírica da sociedade francesa, de modo que a realidade ocupa um papel importante na obra. Como o próprio autor reivindica em sua crítica, *Jacques le fataliste* tem a vida como ponto de partida, no sentido de que Diderot não busca no passado, no mito ou na religião os motivos para compor a sua obra, mas busca-os na França do século XVIII e nas pessoas que habitam esse espaço. Segundo Gleizes (1998), por se tratar de uma narrativa de viagem, o romance engloba em larga escala a sociedade de seu tempo, de modo que todas as classes sociais estão presentes na narrativa: camponeses, mascates, artesãos, hoteleiros, religiosos, médicos, ladrões, e até a nobreza retratada do ponto de vista das mudanças pelas quais passa a sociedade francesa no século XVIII, período em que aquela classe social perde progressivamente o seu poder em favor da burguesia e das classes menos favorecidas. Em vários episódios da narrativa é possível constatar a preocupação de Diderot em retratar a verdade de seu tempo. Um dos mais emblemáticos é narrado nas aventuras de Jacques, quando ele, após ter sido ferido no joelho, é acolhido em uma pobre hospedaria graças à generosidade da dona do local. O hospedeiro, maldizendo a boa vontade da mulher, fala das consequências de ter “mais uma boca para alimentar” em um período de dificuldade extrema:

*Après une assez courte pause, le mari prit la parole et dit: 'Là, femme, conviens donc à présent que, par une compassion déplacée, tu nous as mis dans un embarras dont il est presque impossible de se tirer. L'année est mauvaise; à peine pouvons-nous suffire à nos besoins et aux besoins de nos enfants. Le grain est d'une cherté! Point de vin! Encore si l'on trouvait à travailler; mais les riches se retranchent; les pauvres gens ne font rien; pour une journée qu'on emploie, on en perd quatre. Personne ne paie ce qu'il doit; les créanciers sont d'une âpreté qui désespère: et voilà le moment que tu prends pour retirer ici un inconnu, un étranger qui y restera tant qu'il plaira à Dieu; et au chirurgien qui ne se pressera pas de le guérir; car ces chirurgiens font durer les maladies le plus long-temps qu'ils peuvent; qui, n'a pas le sou, et qui doublera, triplera notre dépense.* (DIDEROT, 1970, p. 42).

A partir das viagens e estadias pela França, a história de Jacques e seu amo permite um registro verossímil da situação econômica e social do país no século XVIII. O retrato fiel dos anos de miséria trazidos pela crise de 1770, miséria essa que se impôs principalmente aos camponeses e às pessoas mais pobres, é sensivelmente registrado no romance de Diderot. Segundo Roger Kempf (1964), em *Jacques le fataliste*, mais do que nas outras obras literárias de Diderot, é evidente o aprofundamento da realidade na medida em que há o registro do que é atual de forma bem pouco romanceada. Assim, Diderot legitima sua preferência pela exatidão e através dos diálogos dos personagens, descreve de forma bastante objetiva a situação da sociedade francesa do período: pobreza, desemprego, relações sociais conflituosas, descortinando assim o maior número possível de situações que compunham a estrutura da organização social.

O realismo ou a busca da verdade em *Jacques le fataliste* tem como ponto de partida a realidade de um tempo e de um espaço: a França do século XVIII. Não se trata aqui, como afirma Smietanski (1965), de um retrato fiel da realidade, mas da procura por explicá-la e recriá-la de forma artística. Isso exige escolha, seleção e organização de certos fatos em detrimento de outros. O realismo desse romance diderotiano, de fato, opõe-se à invenção que não faz parte do real ou que o deturpa, seguindo uma tendência narrativa que, como vimos anteriormente, se desenvolveu desde o surgimento do protótipo do romance ainda na Antiguidade, de modo que Diderot está próximo de autores como Cervantes, Richardson e Sterne. Paul Vernière (1970, p. 13) chama nossa atenção para o fato de que, na obra diderotiana, a preferência por uma realidade externa, não interiorizada, filia o autor a uma tradição e ao mesmo tempo a uma característica da modernidade que marcou o gênero romanesco:

*Diderot est plus proche de Cervantes, de Swift et de Sterne que de Joyce ou de Robbe Grillet; il ne cultive pas l'élémentaire ni l'obscur et le simultanésisme des décors ne traduit pas chez lui une volonté d'art ou quelque prévision géniale des techniques cinématographiques.*

Para Diderot, a verdade do romance está no retrato da espécie humana, retrato esse que deve estar livre das falsidades quiméricas e feéricas. No *Elogio a Richardson*, ao elencar tangencialmente o que para ele seria o ideal na escrita romanesca, Diderot fala sobre a verdade do romance que para ele é mais precisa do que a verdade histórica:

Ó Richardson!, eu ousaria dizer que a história mais verdadeira está cheia de mentiras, e que teu romance está cheio de verdades. A história pinta alguns indivíduos: tu pintas a espécie humana; a história atribui a alguns indivíduos aquilo que eles não disseram, não fizeram: tudo o que atribuis ao homem, ele o disse e fez; a história abarca apenas uma porção da duração do tempo, apenas um ponto da superfície do globo; tu abarcaste todos os lugares e todos os tempos. O coração humano, que foi, é e sempre será o mesmo, é o modelo segundo o qual tu copias. [...] Ó pintor da natureza, és tu que não mentes jamais. (DIDEROT, 2000, p. 23).

### **3.2.3 “Este autor não faz correr o sangue ao longo dos lambris”**

Diderot, em *Jacques le fataliste*, mostra-nos o lado comum e rotineiro da vida e do homem. Se a tradição aristotélica selecionava os temas e as cenas levando em conta o não banal, gestos e sentimentos grandiosos e os acontecimentos extraordinários, Diderot dá preferência ao banal, procurando mostrar o que ele tem de verdade e de extraordinário. No *Elogio*, o filósofo, em tom de réplica ao leitor, comenta a respeito da sua preferência pelo cotidiano:

Eles são comuns, dizeis vós; é o que se vê todos os dias! Vós vos enganais; é o que se passa todos os dias sob os vossos olhos e que não vedes jamais. [...] Vós haveis visto cem vezes o pôr do sol, e o despontar das estrelas; vós



tereis ouvido o campo retinir com o canto estrepitoso dos pássaros; mas quem de vós sentiu que era o rumor do dia que tornava o silêncio da noite mais tocante? Pois bem!, há para vós fenômenos morais assim como fenômenos físicos; os estrépitos das paixões feriram com frequência vossos ouvidos; mas vós estais bem longe de conhecer tudo que há de secreto em seus acentos e em suas expressões. Não há nenhum que não tenha sua fisionomia; todas essas fisionomias se sucedem em um semblante, sem que ele cesse de ser o mesmo; a arte do grande poeta e a do grande pintor é a de vos mostrar uma circunstância fugidia que vos havia escapado. (DIDEROT, 2000, p.20).

A postura de Diderot, no século XVIII, momento em que o romance como gênero procura sua definição, configura-se como precursora da modernidade literária. De fato, para Diderot, o extraordinário e o sublime podem ser encontrados no dia a dia, nas atividades e nos acontecimentos cotidianos. Em *Jacques le fataliste*, é o cotidiano que domina a cena. É no dia a dia dos personagens que percebemos a generosidade humana, com a atitude do próprio Jacques ao dar parte do seu dinheiro a uma mulher que se encontra em desgraça. É no cotidiano que percebemos o amor, a coragem, a amizade, e no oposto disso, a inveja, a mesquinhez e o egoísmo, a vaidade. Para retratar os sentimentos e as posturas mais humanas, Diderot não recorre ao acontecimento extraordinário, pois o mundo corriqueiro para ele é o lugar da verdade. Assim, o romance diderotiano aprofunda a verdade na medida em que registra o atual de maneira bem pouco romanceada, atestando sua preferência pela exatidão, pelo registro da circunstância fugidia que revela muito do homem e de sua relação com o mundo, e essa relação deve ser vista como algo em constante mutação. Para Diderot, o homem deve ser considerado na sua diversidade e na sua mobilidade, de modo que é necessário considerar a essência dúbia do ser humano: um homem pode ser bom, como também pode ser mau em alguns momentos. Em *Jacques le fataliste*, é justamente essa essência dual que chama a atenção nos personagens, se levarmos em conta que não há mocinhos ou vilões, damas de pele branca, lânguida e de coração puro e apaixonado, nem tampouco cavaleiros andantes de caráter reto e imutável. O que há são mulheres apaixonadas, de bom coração e ao mesmo tempo vingativas e vaidosas, como Madame de la Pommeraye,

que se vinga do marido pelo fato de ele a rejeitar enquanto mulher. O narrador principal, em réplica com o narratário, questiona a respeito dos rótulos e das exclamações moralistas que poderiam acusar a jovem senhora de vingativa, mesquinha, e maldosa. De fato, quem não o é, em algum momento da vida?

*Vous entrez en fureur au nom de Mme de La Pommeraye, et vous vous écriez: 'Ah! La femme horrible! ah! L'hypocrite! ah! La scélérate!...Point d'exclamation, point de courroux, point de partialité: raisonnons. Il se fait tous les jours des actions plus noires, sans aucun génie. (DIDEROT, 1970, p. 185).*

Roger Kempf (1964) compara Diderot a Nietzsche e Dostoiévski quanto à capacidade de exercer a arte da ambiguidade, da dúvida e do incerto. Nesse sentido, para Diderot, o mesmo fato pode ser visto e interpretado de formas diferentes, de acordo com o olhar de quem julga. Sendo rico, pobre, culto ou inculto, a forma de olhar será diferente para cada ser humano. Se Jacques, por conta de sua ingenuidade, julga Mme de La Pommeraye como “uma mulher que tem o diabo no corpo”, seu amo, mais experiente em situações vividas, chama a atenção do criado por conta de seu julgamento precipitado:

*JACQUES. – Cette femme a le diable au corps, et que veut-elle donc? Quoi! un refroidissement d'amour n'est pas assez puni par le sacrifice de la moitié d'une grande fortune?*  
*LE MAITRE. – Jacques, vous n'avez jamais été femme, encore moins honnête femme, et vous jugez d'après votre caractère qui n'est pas celui de Mme de La Pommeraye! Veux-tu que je te disse? J'ai bien peur que le mariage du marquis des Arcis et d'une catin ne soit écrit là-haut. (DIDEROT, 1970, p 174).*

Segundo Roger Kempf (1964), essa diversidade de olhar marca o diálogo entre Jacques e seu amo:

*Comme Montaigne, Diderot récite le pour et le contre. Jamais nous ne voyons le même caractère ni le même événement du même oeil. L'action la plus honnête nous jette dans des camps opposés. Par exemple, il ne devrait pas y avoir, selon le maître, deux opinions sur la conduite de M. Le Pelletier, un brave homme consumé par la charité. Mais les pauvres le prennent pour un saint, les riches pour un fou, sa famille pour un dissipateur qu'il faudrait interdire.* (KEMPF, 1964, p. 203).

O próprio Diderot, no *Elogio a Richardson*, refere-se à importância da diversidade dos temas e opiniões, pois em um bom romance a verdade deve ser buscada no inconcluso:

É ele quem faz proferir aos homens de todos os estados sociais, de todas as condições, em toda a variedade de circunstâncias da vida, discursos que reconhecemos. Se é no fundo da alma da personagem que ele introduz um sentimento secreto, ouvi bem, e escutareis um tom dissonante que o descobrirá. (DIDEROT, 2000, p. 18).

É justamente essa diversidade que encontramos em *Jacques le fataliste*. Se a tradição romanesca até o século XVIII elencava seus personagens em uma organização social estratificada que supunha uma hierarquia estável fixamente dividida entre pobres e ricos, no romance diderotiano a organização social é marcada pela instabilidade e pela diversidade. Seus personagens não se dividem entre ricos e pobres, nobres ou plebeus; o cenário não está separado entre Corte e subúrbio. Na mesma hospedaria, dividindo o mesmo pão, estão Jacques, o amo, médicos, camponeses, padres, gente da nobreza (como o marques de Arcis), ladrões, mulheres e crianças. Nesse sentido, o motivo da viagem, como dissemos, converge para o objetivo maior da obra que é constituir-se como um romance que questiona todas as formas pré-estabelecidas pela tradição romanesca. Segundo Roger Kempf (1964), a viagem de Jacques é uma anti-viagem, no mesmo sentido que o romance é um anti-romance. Assim, a paisagem, ao contrário do que se via nas narrativas da época, é familiar, sem exageros que distorçam os fenômenos naturais e que tornem a realidade meramente hipotética, calcada no fantasioso. Em *Jacques le fataliste*, o espaço do castelo, onde príncipes e nobres se

encontravam, perde representatividade e o albergue passa a ser o lugar do encontro. Nesse sentido, ao contrário do castelo, o albergue reflete a paisagem e a situação social do entorno, representando a realidade no que ela tem de bela ou de miserável. É no albergue que as pessoas se encontram e que as histórias próximas da realidade são contadas. No *Ensaio sobre a pintura*, Diderot já chamava a atenção para a necessidade de se buscar inspiração nos lugares comuns, e o Albergue, no século XVIII, é um lugar-comum, assim como a rua e as praças públicas. É no retrato dos lugares comuns, banais, que se colherão “ideias justas do verdadeiro movimento nas ações da vida” (DIDEROT, 2000, p.167).

Para Kempf (1964, p. 187) o albergue é o local privilegiado da fala e do encontro romanesco:

*L'auberge – ce fond sonore où se mêlent commandes, coups de sonnettes, cris du personnel, discussions et conversations – se superpose au récit que fait l'hôtesse, de la vengeance de Mme de La Pommeraye. Plus tard, dans une autre auberge, le marquis des Arcis racontera au maître les démêlés de Richardson, son secrétaire, avec le P. Hudson. Ces rencontres en récit, qui justifient les rencontres réelles, sont l'occasion du vrai dépaysement. [...] Foyer privilégié de la parole et du dépaysement, l'auberge est aussi le lieu de rencontre du romanesque (les malheurs du marquis) et de la vérité (le malheur du compère endetté).*

Assim, é no Albergue, no campo, nas vilas, nas praças públicas, nos mercados, dentro das casas, nas ruas, nas igrejas, etc. que a vida acontece, e é nesses locais que se ambienta *Jacques le fataliste et son maître*. O fato de o romance se ambientar em seu tempo e retratar nuances do cotidiano setecentista não elimina seu aspecto atemporal e universal. De acordo com Barguillet (1981, p. 111),

*Diderot, par exemple, croque dans Jacques le fataliste un visage de la paysannerie, du clergé et de l'aristocratie de 1770; il n'empêche qu'il réserve à la postérité le soin de découvrir son manuscrit, sentant que sa vérité, dangereuse pour le présent, sera reconnue par l'avenir. Le même romancier déclare d'un côté: 'Je crois qu'en un ouvrage, quel qu'il soit, l'esprit du siècle doit se remarquer'.*

E de fato, o “espírito do século” está registrado no romance, seja através do retrato bem-humorado do comportamento da classe médica, que costuma alternar seus procedimentos com pausas para boas doses de vinho, seja através da reflexão sobre o comportamento humano:

*Il est éveillé; compère, descendez à la cave, nous boirons un coup, cela rend la main sûre; je lèverai ensuite mon appareil, puis nous aviserons du reste. (DIDEROT, 1970, p. 56)*

[...]

*Et les voilà embarqués dans une querelle interminable sur les femmes; l'un prétendant qu'elles étaient bonnes, l'autre méchantes: et ils avaient tous deux raison; l'un sottes, l'autre pleines d'esprit: et ils avaient tous deux raison; l'un fausses, l'autre vraies: et ils avaient tous deux raison; l'un avares, l'autres libérales: et ils avaient tous deux raison; l'un belles, l'autres laides, et ils avaient tous deux raison; l'un bavardes, l'autres discrètes; l'un franches, l'autres dissimulées; l'un ignorantes, l'autres éclairées; l'un sages, l'autres libertines; l'un folles, l'autres sensées; l'un grandes, l'autre petites: et ils avaient tous deux raison. (DIDEROT, 1970, p. 45).*

### **3.2.4 “Por romance entendia-se até agora um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos”: o anti-romance**

Como vimos, em seus textos sobre estética, Diderot sempre menciona a busca pela verdade e a necessidade de o artista se ater ao seu tempo. Em *Ensaaios sobre a pintura*, fala sobre a necessidade de se abandonar a “oficina da maneira” em prol da observação atenta do cotidiano, indicando um caminho que, a partir do século XIX, será a bandeira dos romancistas: libertar a literatura do peso da tradição, deixá-la livre para criar. Ainda nos *Ensaaios*, Diderot associa as ideias de verdade e simplicidade à natureza, aqui identificada como o equilíbrio que mantém tudo funcionando e produzindo a existência. Em *Paradoxo sobre o comediante*, Diderot continua insistindo na ideia de que o bom artista é aquele que

tem uma visão apurada da natureza e da realidade, e que, portanto, consegue retratá-la em sua obra de maneira consciente e inovadora. Em *Tratado sobre o belo*, ao tentar definir o conceito tratando das significações históricas do Belo, o autor de *Jacques le fataliste* reafirma o que será uma constante em seu posicionamento: a ideia de arte ligada ao real, ao verdadeiro e ao contemporâneo.

Finalmente, no *Elogio a Richardson*, temos um posicionamento mais claro e exclusivo sobre o gênero romance. Como dito, foi no *Elogio* que Diderot resumiu o que para ele era o romance no século XVIII: “um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o gosto e para os costumes”; uma narrativa que se perde “nas regiões do feérico”, que “faz correr o sangue ao longo dos lambris” e nos trasporta a “países afastados” para sermos “devorados por selvagens” e encerrados em “locais clandestinos de devassidão”. (DIDEROT, 2000, p. 16-17).

Em *Jacques le fataliste*, Diderot buscará desconstruir todos os pressupostos mantidos pela tradição romanesca até o século XVIII, a começar pela recusa ao protótipo da aventura cavalheiresca, cuja essência estava baseada na imaginação, no extraordinário e no aventureiro. Como já mencionado, Diderot vai se prender à realidade de seu tempo e vai buscar retratar a vida comum, colocando em cena personagens e ambientes típicos do século XVIII francês. A ligação de sua obra com o realismo é, portanto, o caminho buscado pelo filósofo, que acredita na busca pelo verdadeiro como a essência de todo bom romance. Essa ligação, entretanto, não tem relação com a estética realista do século XIX, mas com procedimentos formais através dos quais alguns autores, no século XVIII francês, buscavam aproximar a obra de seu tempo e distanciá-la do imaginoso. Trata-se do realismo de caráter popular, ao qual já fizemos referência.

No plano formal, *Jacques le fataliste* apresenta aspectos inovadores relacionados à recusa da tradição, e é nesse sentido que o chamamos de anti-romance, tendo em vista que,

nessa obra, a negação de todas as formas tradicionais de contar história é o aspecto mais evidente, negação essa que se dará de diferentes maneiras e através de estratégias narrativas inovadoras, se considerarmos o período e o espaço em que elas se manifestam. Nesse momento, convém especificar, brevemente, os termos romance e romanesco, tomados em sentido geral ou particular. Neste trabalho, nos referimos ao termo “romance” tomado-o no sentido literal, relacionado à literatura de ficção; diz respeito, portanto, ao gênero em si. No mesmo sentido, ao fazer referência ao “gênero romanesco” ou “tradição romanesca”, estamos falando do gênero romance, sem associação ao termo isolado “romanesco”. Segundo Lopes & Reis (2000, p. 356, 358):

O romance é, a par do conto, ou da epopeia, um gênero narrativo de larga projeção cultural [...] São antes de mais as dimensões e a profundidade do universo diegético que fazem do romance um gênero narrativo distinto do conto e da novela. Desde logo, no romance, relata-se normalmente uma ação relativamente extensa, eventualmente complicada por ramificações secundárias, podendo implicar componentes de ordem social, cultural ou psicológica e envolvendo de modo decisivo o destino dos personagens.

Quanto ao termo “romanesco”, quando referido isoladamente e com função substantiva, tem aqui sentido consoante ao que define o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* que, dentre outras especificações, identifica “romanesco” com: Sonhador, Devaneador, fantasioso, romântico, quimérico, fabuloso, utópico. Direção da imaginação literária para o aventuroso, sem levar em conta a verossimilhança e a psicologia. (FERREIRA, 1999, p. 1780)

Em *Jacques le fataliste*, a primeira evidência de que a tradição romanesca está sendo colocada em questão está no discurso do narrador principal, que já no início da narrativa deixa claro que o leitor não está lendo um romance, e por romance aqui entenda-se a forma de narrativa com a qual se estava habituado no século XVIII. No começo da narrativa, ao contar a bizarra história da coragem de Jacques ao enfrentar um grupo de malandros que zombam

dele e do amo, o narrador relata que desconhece o que se passou na pousada logo após a saída dos dois personagens. Jacques e o amo seguem tranquilamente seu caminho, sem se preocupar com uma possível perseguição e vingança dos bandidos, quando ouvem atrás de si gritos vindos de um grupo de homens armados com arco e flecha. O leitor supõe que pode ser os bandidos que viriam em busca de vingança pelo atrevimento de Jacques, que os deixara trancados sem roupa na pousada. Mas o fato é que não se tratava de vingança, e o narrador, em tom irônico, diz que tal situação, em outra narrativa, renderia uma grande batalha, com espadas, lutas, sangue e morte. Mas não nessa narrativa, que evidentemente não é um romance:

*Vous allez croire que cette petite armée tombera sur Jacques et son maître, qu'il y aura une action sanglante, des coups de bâton donnés, des coups de pistolet tirés: et ne tiendrait qu'à moi que tout cela n'arrivât [...] Nos deux voyageurs n'étaient point suivis: j'ignore ce qui se passa dans l'auberge après leur départ. [...]*  
*Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. (Diderot, 1970, p. 37).*

No mesmo sentido, ainda no início da narrativa, quando Jacques está iniciando a história de seus amores, amo e servo encontram pelo caminho um médico com sua assistente. Depois de um diálogo entre os personagens, um fato inusitado dá ao narrador a oportunidade de mais uma vez chamar a atenção do leitor para o desapego de sua narrativa à tradição. O médico, propositadamente, derruba sua assistente do cavalo para demonstrar a reação da mulher a uma dor física. Jacques sente pena da moça, e nesse momento o narrador aproveita para retirar do leitor qualquer desejo pelo aventuroso, quebrando a expectativa de um encontro amoroso, e para deixar claro que a técnica do retardamento da história, muito utilizada no século XVIII para tornar os romances mais longos, não será aplicada com o mesmo propósito em *Jacques le fataliste*:



*Que cette aventure ne deviendrait-elle pas en mes mains, s'il me prenait en fantaisie de vous désespérer! Je donnerais le l'importance à cette femme; j'en ferais la nièce d'un curé du village voisin; j'ameuterais les paysans de ce village; je me préparerais des combats et des amours; car enfin cette paysanne était belle sous le ligné. Jacques et son maître s'en étaient aperçus; l'amour n'a pas toujours attendu une occasion aussi séduisante. Pourquoi Jacques ne deviendrait-il pas amoureux une seconde fois? Pourquoi ne serait-il pas une seconde fois le rival et même le rival préféré de son maître? (DIDEROT, 1970, 28).*

A quebra da lógica do romance tradicional está, portanto, estabelecida desde o início da narrativa: em *Jacques le fataliste*, nenhum procedimento ou artifício narrativo comuns ao gênero romanesco até o século XVIII será obedecido. O narrador não será um observador onisciente, senhor maior dos fatos. Ao contrário, ele se colocará, em muitas passagens, como um personagem no mesmo nível dos demais, transitando entre as posições homo e heterodieéticas. Nenhum personagem ou fato será envolvido pelo extraordinário, mas se manterão na esfera do comum, do real e do possível. A narrativa de Diderot apresenta traços que são os opostos daqueles que comumente se encontravam nas narrativas do século XVIII. Jacques, ao relatar ao seu amo as aventuras que viveu no momento em que recupera o relógio esquecido na primeira pousada, o faz em poucas linhas, numa economia de detalhes que demonstra a rejeição por descrições, procedimento literário bastante utilizado no século de Diderot para retardar o fim da narrativa e para prolongar a história:

*Ecoutez bien. Je suis allé, je me suis battu, j'ai ameuté tous les paysans de la campagne, j'ai ameuté tous les habitants de la ville, j'ai été pris pour voleur de grand chemin, j'ai été conduit chez le juge, j'ai subi deux interrogatoires, j'ai presque fait prendre deux hommes, j'ai fait mettre à la porte un valet, j'ai fait chasser une servente, j'ai été convaincu d'avoir couché avec une créature que je n'ai jamais vue et que j'ai pourtant payée; et je suis revenu. (DIDEROT, 1970, p. 54)*

Nesse sentido, a narrativa é construída praticamente sem descrições, tendo em vista que grande parte dos fatos é apresentado ao leitor no momento em que acontecem. Assim,

apesar de a narrativa ser anafórica, o narrador nos apresenta “quadros” dos fatos acontecendo, como uma espécie de cena que se desenvolve diante do leitor, que tem a oportunidade de “ver” os fatos através da ação. É nesse sentido que, quando Jacques retoma a narrativa de seus amores, muitas vezes interrompida por vários motivos, ele o faz através de uma pequena introdução e logo em seguida, como em um palco de teatro, a ação “acontece”, marcada inclusive pelos travessões e nomes dos personagens na marcação do discurso.

Jacques, em referência ao gosto de seu amo por narrar tipos, diz que não gosta de retratos. Essa declaração do protagonista poderia ser também a do narrador, que se abstém de descrever física e psicologicamente os personagens, sejam eles principais ou não. Com efeito, pouco ou nada sabemos sobre sua aparência física, idade, e nem mesmo um nome é dado a certos personagens, como é o caso do amo, designado apenas pelo seu papel social. Sabemos muito pouco sobre o passado de Jacques: é preciso ser um leitor muito atento para perceber as poucas informações biográficas do protagonista, quanto mais seu perfil psicológico ou moral. Quanto aos demais personagens, caminha-se no mesmo sentido: sem identidade particular, eles são, na maioria das vezes, designados pela sua função: l’hôtesse, veuve, fils de..., Le maître, L’Hôte”, etc.

Ainda na perspectiva do anti-romance, *Jacques le fataliste* apresenta certas técnicas de inserção de narrativas que aparentemente nada têm a ver e nada contribuem para o sentido da história principal. É assim que entra a história do poeta de Pondichéry: um jovem escritor de poesia consulta o narrador (que aqui entra como personagem) pedindo opiniões a respeito da qualidade dos seus versos. Sem economizar na opinião realista, o narrador-personagem afirma ao jovem que ele é um mau poeta, e que não se poderia ganhar dinheiro com essa profissão. A princípio, o narrador não quer perder tempo contando essa história, mas o narratário insiste, levando o próprio narrador a questionar a ligação da história do poeta com a narrativa dos amores de Jacques. No diálogo abaixo, marcamos a fala do narratário em negrito:

*Croyez-moi, laissons là le poète... L'hôte et l'hôtesse s'éloignèrent... – Non, non, l'histoire du poète de Pondichéry. – Le chirurgien s'approcha du lit de Jacques... – L'histoire du poète de Pondichéry, l'histoire du poète de Pondichéry. – Un jour, il me vint un jeune poète, comme il m'en vient tous les jours... Mais, lecteur, quel rapport cela a-t-il avec le voyage de Jacques le fataliste et de son maître?... – L'histoire du poète de Pondichéry.” (DIDEROT, 1970, p.60).*

De fato, a história do poeta não parece ter nenhuma ligação com a história principal. O narrador suspende a narrativa dos amores de Jacques por pura insistência do narratário, e a história do poeta, em verdade, nada nos acrescenta do ponto de vista do conteúdo ou do sentido da narrativa dos amores de Jacques. A técnica de introduzir historietas dentro do enredo principal é bastante recorrente em *Jacques le fataliste*, como se vê pelo exemplo citado e por outros que constituem o enredo do romance. Assim, nos perguntamos, a princípio, em que, de fato essas pequenas histórias paralelas contribuem para a composição da narrativa dos amores de Jacques. Estaria Diderot procedendo a uma espécie de contra-exemplo? É o que supomos, levando em consideração que o romance *Jacques le fataliste* é, essencialmente, uma obra-exemplo, na medida em que todo tipo de questionamento é nela colocado no sentido de pôr em cheque a tradição do romance. Nesse sentido, é possível perceber como Diderot constrói de forma muito singular o jogo ficcional a partir de um duplo movimento: ao mesmo tempo em que *Jacques le fataliste* traz a materialização das técnicas mais comuns utilizadas nas narrativas do século XVIII, como a inserção de histórias paralelas que não possuem ligação semântica com o enredo principal, o romance faz a negação de todas elas ao praticá-las, como que transmitindo a seguinte mensagem: “um romance ruim é feito assim, com longas descrições e histórias encaixadas que não têm qualquer ligação com a principal, suspensões desnecessárias, narradores que tudo sabem, inverossimilhanças de todos os tipos, histórias de amor que não encontram qualquer correspondência com a realidade. E se um mau romance é assim construído, por outro lado, uma narrativa de qualidade deve primar pela

busca da verdade, pela verossimilhança dos fatos narrados, pela construção lúcida dos personagens, dos espaços e do tempo.”

Acreditamos que essa seja a resposta mais coerente quando nos perguntamos que sentido secreto pode estar por trás das aparentes incoerências, já que o próprio Diderot questiona todo tipo de inverossimilhança e de truques que pudessem contribuir para tornar a obra mais longa, porém menos verdadeira. De fato, “educar pelo contra-exemplo” parece ser a função principal de todas as narrativas encaixadas, tanto a do poeta quanto as outras que compõem o enredo: a história da vingança de Madame de la Pommeraye, a história dos dois cavaleiros que não podiam viver sem um duelo, a história de traição da mulher do padeiro, e assim por diante. Nesse sentido, quando o narrador principal de *Jacques* diz que não estamos diante de um romance, de fato percebemos que Diderot não se limitou a constatar os princípios gerais do gênero no século XVIII, mas os parodia sutilmente, colocando em evidência tipos de escrituras e fórmulas romanescas com o único objetivo de criticá-las. Toumarkine (1997) também vê a obra diderotiana como um anti-romance ou o romance do contra-exemplo que explora e ao mesmo tempo questiona todas as possibilidades do gênero romanescos. Segundo ela, ao mesmo tempo em que a obra questiona as convenções do romance, ela apresenta-se, também, como uma soma dessas convenções sob o prisma da paródia. Nesse sentido, de acordo com a autora:

*À travers le prisme de la parodie, l'auteur s'essaie à différents genres, alterne divers registres. Les conventions de l'éloge funèbre ou du portrait littéraire s'y voient par exemple successivement tournées en dérision. Les variations de ton et de forme concourent à faire de ce roman une mosaïque multiforme et vivante. Du récit le plus concis, épigramme, bon mot ou courte anecdote, à la nouvelle la plus ample, de l'allégorie la plus abstraite à l'anecdote authentique, Jacques le fataliste déploie le vaste éventail des possibles narratifs. (TOUMARKINE, 1997, p. 31).*

É ainda nesse sentido que é possível perceber a forma caricaturesca pela qual algumas fórmulas conhecidas do romance tradicional são sutilmente ironizadas por Diderot em

*Jacques le fataliste*. Por se tratar essencialmente de um romance de viagem, foi possível ao autor retratar ironicamente os temas e motivos principais do romance de aventura, receita largamente utilizada no século XVIII francês. Assim, já na parte final do romance, quando finalmente o amo de Jacques nos conta sua história, percebemos mais uma vez o retrato caricaturesco dos padrões do romance. O amo de Jacques revela que um grande amigo seu, o cavaleiro de Saint-Ouin, o trai covardemente ao deitar-se com a mulher pela qual ele está apaixonado. O Cavaleiro engravida a moça, e num golpe de astúcia, cria uma situação para que o amo seja pego em flagrante deitado com a moça. A família da suposta donzela obriga o homem enganado a casar-se com ela para proteger sua honra, e é assim que o amo de Jacques é obrigado a casar-se com a moça e assumir-se como pai do filho do Cavaleiro. Como vingança, o amo propõe um duelo mortal ao seu rival, que o aceita por questão de honra pessoal. Aqui, é inevitável não perceber uma analogia com os romances de aventura e de espada, nos quais um duelo mortal era parte quase obrigatória. Mas, em *Jacques*, essa referência, como dissemos, está colocada a serviço do retrato irônico das fórmulas tradicionais do romance, tendo em vista que ela nada contribui para o sentido da narrativa dos amores de Jacques.

Podemos dizer, portanto, que *Jacques le fataliste* não é um romance, como o próprio narrador afirma no começo da narrativa, e não o é no sentido de que a obra procura negar o gênero tal como ele estava estabelecido, seja através de técnicas específicas de exemplos, seja pelo que aqui chamamos de contra-exemplos. Se, por um lado, verificamos correspondências com algumas fórmulas romanescas do século XVIII, essa constatação nos leva a crer, a partir da maneira como o enredo é organizado, que se trata de correspondências propositadamente pensadas com o intuito de ironizar a tradição. Assim, a paródia dos procedimentos romanescos nos faz concluir que *Jacques le fataliste* é ao mesmo tempo um romance-exemplo e um anti-romance que dá um novo sentido e indica caminhos novos para a forma do

romance, inaugurando assim uma reflexão moderna que versa não apenas sobre o conteúdo, mas sobretudo na maneira de conceber a organização formal da obra romanesca.

#### **4 A POLIFONIA EMBRIONÁRIA: O PAPEL DO NARRADOR**

Já dissemos, em outra oportunidade, que Diderot tinha o espírito reformista e questionador. Vimos que, em seus textos, desde os ensaios sobre pintura até os artigos filosóficos constantes na *Encyclopédie*, o denominador comum está elencado na experimentação, no questionamento dos métodos academicamente estabelecidos. Nessa perspectiva, é constante e de extrema importância, nos escritos diderotianos, a presença do interlocutor, um ente literário que faz parte do universo intelectual da produção de Diderot, seja ela crítica ou ficcional. A partir daí, chegamos ao papel do narrador que, em *Jacques le fataliste et son maître*, desempenha papel preponderante na narrativa, tendo em vista a sua função de “fazedor” do processo narrativo-ficcional. Sobre essa entidade textual, é importante destacar a definição do conceito de narrador para melhor entendermos a obra diderotiana e principalmente para, na leitura do romance, não confundir narrador, narratário e autor. O *Dicionário de Teoria da Narrativa* (LOPES, REIS, 1988, p.61) esclarece que deve haver “distinção inequívoca” entre narrador e autor, tendo em vista que, com frequência, especialmente em obras que discutem o próprio fazer literário, há uma confusão insistente entre as duas entidades. Se “o autor corresponde a uma entidade real e empírica, o narrador será entendido fundamentalmente como autor textual, entidade física a quem, no cenário da ficção, cabe a tarefa de enunciar o discurso, como protagonista da comunicação narrativa” (LOPES, REIS, 1988, p. 61). É verdade que, sendo entidade criada pelo autor, o narrador pode, sim, ser porta-voz de certas maneiras de pensar do autor, como acontece em *Jacques le fataliste*, romance em que as concepções filosóficas, éticas e morais do escritor Denis Diderot

estão claramente presentes. Sobre essa projeção do autor no narrador, Lopes & Reis (1988, p. 62) diz que

importa não esquecer que o narrador é, de fato, uma invenção do autor; responsável, de um ponto de vista genérico, pelo narrador, o autor pode projetar sobre ele certas atitudes ideológicas, éticas, culturais etc., que perfilha, o que não quer dizer que o faça de forma direta e linear, mas eventualmente cultivando estratégias ajustadas à representação artística dessas atitudes.

A questão das vozes narrativas em *Jacques le fataliste* é bastante peculiar e nos faz pensar, em certa medida, na ideia de polifonia conceituada por Bakhtin em *Problemas na poética de Dostoiévski* (1981), muito embora o conceito bakhtiniano não seja, a priori, aplicável verticalmente à obra de Diderot, tendo em vista que o conceito de polifonia romanesca esboçado pelo crítico russo é amplo e refere-se mais diretamente a romances surgidos a partir do século XIX, entre os quais os de Dostoiévski. O dicionário de Narratologia assim conceitua a polifonia romanesca, na perspectiva bakhtiniana:

[...] o romance polifônico, tal como Bakhtine o entende, relaciona-se com dois outros conceitos: o de pluridiscursividade e o de dialogismo; com efeito, a polifonia romanesca assenta no princípio de que, num universo diegético, as várias personagens representadas entabulam entre si relações de tipo interactivo que interditam tanto a hegemonia do narrador em relação a elas, como a concentração, numa personagem, de uma função de porta-voz ideológico, corporizando artificialmente a ideologia do autor e instituindo uma linha monológica de afirmações axiológicas. [...] a polifonia implica “não um ponto de vista único, mas vários pontos de vista, inteiros e autônomos, e não são directamente os materiais, mas os diferentes mundos, consciências e pontos de vista que se associam numa unidade superior, de segundo grau, e assim se pode dizer, que é a do romance polifônico”. (LOPES, REIS, 2000, p. 333).

Ligada ao contexto da polifonia está a questão da metaficção, tendo em vista que, como dissemos, o texto de Diderot não se sustenta apenas na ação e narração de fatos, mas, principalmente, se configura como um diálogo do texto consigo mesmo, ou, se preferirmos, na discussão, manifesta textualmente, a respeito de questões ligadas ao gênero romanesco. Já fizemos referência ao modo como essa discussão se materializa e ao papel importante que o narrador principal desempenha nesse processo. Convém, assim, considerar que a metaficção,

tal como definiu Linda Hutcheon, pode ser aqui brevemente aproveitada no sentido de que, como romance que discute a si mesmo e os seus princípios, *Jacques le fataliste* pode, também, ser lido como um romance metaficcional. Entretanto, recorreremos à metaficção apenas para embasar algumas considerações a respeito do narrador principal do romance.

Em estudo crítico sobre o conceito de Linda Rutcheon, Brunilda T. Reichmann, [2000?, p. 01] diz que

A metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção. [...] Segundo Hutcheon, a linguagem do romance, em toda ficção, é representacional. Na metaficção, entretanto, este fato é tornado explícito. Enquanto lê, o leitor vive num mundo que é forçado a reconhecer como ficcional. No entanto, paradoxalmente, o texto também requer que ele participe, que se envolva intelectual, imaginária e efetivamente na re-criação deste texto. Esse é o paradoxo do leitor. O paradoxo do próprio texto é que ele é todo narcisisticamente auto-reflexivo, mas não necessariamente autoconsciente. Alguns textos são diegeticamente autoconscientes, outros o são em sua constituição linguística.

No romance diderotiano, a reflexão sobre o fazer literário, intimamente atrelado ao fazer romanesco, está manifestamente colocado, em primeiro plano, pelo diálogo estabelecido entre narrador e narratário, diálogo que sustenta a forma metaficcional da narrativa. Nesse sentido, se metaficção é, de acordo com o conceito de Linda Rutcheon, “ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou linguística” (Reichmann, [s.d.], p. 03), podemos vislumbrar no romance de Diderot a metaficção construída através do que aqui chamamos de “polifonia embrionária”, sustentada principalmente pela relação narrador/narratário.

Nesse sentido, no romance diderotiano o aspecto polifônico coloca-se não como um debate produtivo de ideias e visões de mundo elencado no individualismo, como define o conceito proposto por Bakhtin, mas como uma mistura de vozes e diálogos que se organizam em três níveis de discurso: o de Jacques e seu amo, do narrador principal com o narratário e o dos demais personagens. Esses três níveis básicos de discurso não são estanques e, pelo



contrário, em muitos momentos se misturam, formando um emaranhado de vozes que chega a nos confundir. Essa “confusão” de vozes narrativas acontece, por exemplo, na história da vingança de Mme. de la Pommeraye, já que ela é contada e recontada, passando de um narrador ao outro: a hospedeira narra a Jacques o que ouviu de seu esposo, que por sua vez teria tomado conhecimento da história através da empregada da hotelaria, que por sua vez teria ouvido a história da empregada da senhora Pommeraye. Assim, por vezes o leitor se pergunta quem, de fato, diz o quê. Nesse sentido, os diferentes discursos por vezes não são uma complementação ou uma continuidade um do outro, nos dando a impressão que, de fato, o romance se constitui de longas conversas entre diferentes protagonistas.

A escolha de Diderot por essa “polifonia embrionária” sustenta, de certa forma, o caráter experimental da obra e caminha no sentido de evitar a monotonia de um discurso único e de inserir uma diversidade de personagens, de pontos de vista e de estilos narrativos. Com efeito, cada personagem traz uma linguagem própria e uma maneira de ver o mundo, o que contribui para uma forma mais realista de retratar as relações humanas. Ao multiplicar os discursos, Diderot procura colocar em evidência a diversidade de pontos de vista e apela para o espírito crítico do leitor, fazendo ouvir várias vozes sobre um mesmo tema e, ao mesmo tempo, engajando o debate sobre um novo gênero romanesco.

Diderot, assim, não procura saciar a sede de curiosidade do leitor, à qual Schlegel fez referência. Pelo contrário, o que o narrador principal de *Jacques le fataliste* faz é sustentar a dúvida, seja sobre a origem dos personagens - *D’où venaient-ils? Du lieu le plus prochain* (DIDEROT, 1970, p. 25) – seja sobre a própria escrita do romance, quando no final ele abandona a narrativa sem finalizar a história dos amores de Jacques, deixando ao suposto editor a missão de finalizar a obra, e grosseiramente desafia o narratário, caso não esteja contente, a terminar a história como desejasse: *Je vois, lecteur, que cela vous fâche: eh bien, reprenez son récit où il l’a laissé, et continuez-le à votre fantaisie*”.(DIDEROT, 1970, p. 312).

Em substituição ao lugar-comum da forma romanesca tradicional, em *Jacques le fataliste* encontraremos, de acordo com Schlegel,

a abundância da espirituosidade, completamente purificada de todo contágio sentimental. É um livro organizado pelo intelecto e realizado com mão segura. Posso, sem exagero, chamá-lo de uma obra de arte. Certamente não é alta poesia mas apenas um – arabesco. Mas justamente por isso não tem menos merecimento a meus olhos; pois considero o arabesco uma forma ou a maneira de exteriorização inteiramente determinada e essencial da poesia. (SCHLEGEL, 1994, p. 63).

Como arabesco, ainda na perspectiva polifônica de Bakhtin, é possível enxergar no romance diderotiano uma ligação estreita com a tradição carnavalesca, tendo como fonte principal a obra de Rabelais. Segundo Barbara Tourmarkine, (1997), dentre as várias citações de autores e obras literárias aos quais o romance faz referência, a obra de Rabelais é a que aparece com maior frequência, como podemos constatar, principalmente através da passagem da profecia da cabaça, que faz referência direta ao livro quinto de *Pantagruel*. Nas palavras da estudiosa:

*À plusieurs siècles d'écart, les deux auteurs se rejoignent en effet sur l'affirmation de la dimension ludique du langage, sur la revendication de la littérature comme espace inaliénable de liberté – du blasphème à la obscénité -, ou encore sur l'apologie épicurienne du plaisir. La parodie de dissertation érudite sur le nom "Bigre" et le cycle paillard des amours villageoises de Jacques, sont autant de passages de Jacques sur lesquels souffle l'esprit de Rabelais.* (TOUMARKINE, 1997, p. 315).

Cohen (1984) nos chama a atenção para o fato de que, em Langres, cidade natal de Diderot, a tradição folclórica e carnavalesca eram muito vivas e faziam parte do dia a dia das pessoas. Do carnavalesco, *Jacques le fataliste* herdou a irreverência e o questionamento da ordem estabelecida, de modo que, no romance, esse questionamento toma forma literária, por exemplo, pela predileção que Diderot tem em apresentar mulheres e homens, e o próprio

Clero, como essencialmente “carnais” e terrenos: a cena de sexo do casal da hospedaria, logo no início da narrativa, assim como o caráter genuinamente libertino do Padre Hudson, que seduzia e supostamente engravidava as fiéis de sua aldeia, atestam com clareza a carnavalização do romance diderotiano. Em *Jacques le fataliste* Diderot coloca-se contra o pensamento medieval dominante de tratar tudo o que faz referência ao corpo e à terra como inferior, naturalizando o “baixo” e o erro e mostrando-os como parte essencial e indissociável do Homem. A obra diderotiana está, portanto, em consonância com seu pensamento materialista a que nos referimos anteriormente, segundo o qual o Homem é matéria constituidora do universo e inseparável do espírito. Sobre a aversão de Diderot à ideia de perfeição, Cohen (1984, p. 230) diz que:

*Au-delà des fadeurs romanesques du classicisme, il est à la recherche de l'être vrai, celui que Rabelais souhaitait également retrouver quand il faisait dire à Panurge: ' Plus me plaisent les guayes bergerottes eschevelées [...] que les dames des grandes cours avec leur riches atours et odorans parfums.'*

Sobre a presença constante do corpo na obra diderotiana, Anne Chamayou (1999, p. 95) diz que:

*La présence du corps dans le roman est aussi soulignée : le récit des amours de Jacques commence à sa blessure du genou et s'achève à la cuisse de Denise, plus longue qu'une autre. Tout ce trajet met en valeur tant la nécessité universelle selon laquelle tout s'enchaîne que le matérialisme et la théorie de la connaissance.*

Ainda segundo Cohen (1984), fazer rir o leitor e incomodá-lo com seu narrador inquieto é uma das finalidades de Diderot enquanto romancista. Nesse sentido, o autor procura explorar ao máximo o jogo discursivo através, principalmente, de um narrador que conta a história dos amores de Jacques e que faz comentários sobre as atitudes dos diferentes personagens que aparecem na trama e, ainda, sobre a própria escrita do romance. Ao lado de

vários narradores secundários, o narrador principal é, em alguns momentos, mas não apenas, onipresente e intervém intempestivamente na história, seja ela dos amores de Jacques ou qualquer outra que esteja sendo contada. Assim, ele comenta os propósitos de Jacques, faz digressões sobre a escrita romanesca, se faz narrador de pequenas histórias anexas que nem sempre têm relação direta com a trama principal (os amores de Jacques). Além disso, como já dissemos, ele instaura com o narratário um diálogo paralelo que diz respeito principalmente ao gênero romanesco, de modo que, por vezes, nos perguntamos se a narrativa dos amores de Jacques não se configuraria apenas como um pretexto em torno do qual se organiza um debate sobre o gênero. Ainda nessa perspectiva, a relação estabelecida entre o narrador principal e o narratário não é apenas uma novidade da obra diderotiana, tomando-se o contexto do romance no século XVIII francês. Ela é, essencialmente, uma maneira que o romancista encontrou de denunciar as inconsistências da estética clássica, baseadas na monotonia narrativa, e também de justificar suas escolhas literárias: se Diderot tem o propósito de, como vimos em seus textos estéticos, fazer uma obra de arte que conteste a tradição e a “oficina da maneira”, é necessário que ele radicalize a relação entre narrador/narratário, e por extensão, romance e leitor real, já que o diálogo entre narrador e narratário em certa medida poderia corresponder às relações entre o escritor e leitor do século XVIII.

De outra parte, não sabemos a relação precisa do narrador com o personagem principal. Por vezes, ele se coloca como o único que pode contar a história de Jacques, e que, portanto, está temporal e fisicamente distante do herói. Em outras situações, nos dá a entender que narra simultaneamente e que Jacques está ali, a seu lado. E outras, ainda, o narrador chega a rejeitar a “paternidade” da narrativa, declarando que a história de Jacques seria um manuscrito já existente que teria chegado a suas mãos e que ele apenas o reproduz. No final da narrativa, ele abandona definitivamente a narração e cede seu lugar a um “editor”, que se encarrega de finalizar a narrativa:

*Et moi, je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais. [...]*

*L'Éditeur ajoute: La huitaine est passée. J'ai lu les mémoires en question; des trois paragraphes que j'y trouve de plus que dans le manuscrit dont je suis le possesseur, le premier et le dernier me paraissent originaux et celui du milieu évidemment interpolé. (DIDEROT, 1970, p312).*

O suposto editor afirma, ainda, que o “motivo” da história de Jacques, e até mesmo um parágrafo inteiro teriam sido copiados do romance inglês *Tristram Shandy* (1760), de Sterne, deixando evidente, de forma definitiva, que *Jacques le fataliste* tem como ponto essencial a reflexão e a referência direta às questões da forma do gênero romance, referências que vão da alusão à citação, da paródia ao plágio de aurores e obras romanescas:

*Voici le second paragraphe, copié de la vie de Tristram Shandy, à moins que l'entretien de Jacques le Fataliste et son maître ne soit antérieur à cet ouvrage, et que le ministre Sterne ne soit le plagiaire, ce que je ne crois pas, mais par une estime toute particulière de M. Sterne, que je distingue de la plupart des littérateurs de sa nation, dont l'usage assez fréquent est de nous voler et de nous dire des injures. (DIDEROT, 1970, p. 313)*

A atuação do narrador principal de *Jacques le fataliste* e a essência polifônica e carnavalesca da obra evidenciam, portanto, a recusa de Diderot por um romance do tipo tradicional. Tomando as obras de Richardson como os exemplos mais perfeitos do que seria um romance de qualidade, Diderot recusa a forma romanesca estabelecida no século XVIII francês, guiada pelo gosto em criar personagens e situações fora do comum e distantes da natureza humana. O leitor de *Jacques le fataliste* irá se deparar com diferentes histórias e situações, mas não encontrará, como já dissemos, o imaginoso, as cenas apoteóticas nem os encontros amorosos inesperados e cheios de lágrimas, já que, no romance, o propósito de ser “verdadeiro” é o que centraliza a narrativa. Na obra de Diderot, é a natureza, em seu sentido mais amplo, que serve de referência para a ficção, e não o contrário. Nesse sentido, pode-se

dizer que Diderot não escreveu um romance, tal qual esse gênero é concebido no século XVIII. Tendo como principal orquestrador da subversão um narrador principal incomum, Diderot recusa, assim, a passividade do leitor e o convida a compor consigo uma aventura que não terá um final, feliz ou infeliz, já que ela é a própria vida. Se o narrador deixa evidente que a história narrada é marcada pela inconsistência e pelo “vir a ser”, cuja direção cabe exclusivamente a ele, também os personagens são caracterizados pela mobilidade psicológica: a relatividade dos julgamentos, da qual Jacques é a própria encarnação, remonta ao tema da mudança constante do mundo e dos Seres, mudança que, em última instância atestam o papel do acaso na trajetória do Homem. Nesse sentido, sob as rédeas no narrador principal, o romance é concebido como um “corpo” em constante evolução, necessitado de constantes vistas e revistas. É um “corpo” que fala de si mesmo, de seus próprios defeitos e possíveis vantagens ou qualidades. É nesse sentido que o romance é, por si só, um grande diálogo interno, em que as partes “conversam”, criticam-se e elogiam-se. Nesse romance, Diderot renuncia à “ditadura do bom gosto” que, como vimos, ele denuncia em alto e bom tom no *Ensaio sobre a pintura*.

É nessa perspectiva que, em *Jacques le fataliste*, Diderot não faz questão de ser perfeito, e acreditamos que a contradição é propositalmente a essência do romance. Assim, a história do Poeta de Pondichery, por exemplo, como tantas outras, parece deslocada e sem relação com a trama principal, mas que, vista de outra forma, evidencia as estruturas propositalmente imperfeitas do texto diderotiano, tendo em vista que o centro organizador do romance é a liberdade, mensagem constantemente passada pelo narrador ao leitor. A única verdade exposta pelo romance é que, na vida, assim como na arte, não há verdades absolutas e nem situações ou pessoas imutáveis: o que há é a grande mudança, e narrativa de Jacques, através de exemplos e contraexemplos, deixa claro que a única regra possível para compor um romance é se ater à verdade, à natureza humana. Se o romance está a se fazer, todas as

interrupções e histórias aparentemente encaixadas sem motivo são espaços vazios a preencher. Enquanto Jacques e o amo discutem sobre a desordem ou a ordem absurda do mundo, Diderot nos leva a ver, através da voz narrativa principal, que não há ordem ou desordem absolutas, mas o convívio inevitável de ambas. Nesse sentido, o romance diderotiano, como ruptura do padrão romanescos, nos convida sempre a pensar as grandes questões sobre o gênero, que são ainda de nosso tempo: o que pode o romance? Qual é o seu poder e seu domínio sobre o real? Como e por que escrever um romance?

Em última instância, *Jacques le fataliste* é um daqueles “lugares privilegiados” ao qual Rosenfeld, (2000, p. 49), faz referência:

[...] lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que, transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar a vida e a obra diderotianas foi, acima de tudo, um grande privilégio, sobretudo pela oportunidade que tivemos de nos debruçar sobre um autor tão rico e plural, ainda pouco conhecido em nosso meio acadêmico enquanto escritor de ficção e crítica de arte. Tivemos, portanto, a oportunidade e a missão de apresentar não apenas o Diderot romancista, mas também o crítico de pintura, de teatro, de música e de literatura, considerando, neste último caso, sua grande importância e seu pioneirismo em relação à teorização e definição do gênero romance. Quanto ao Diderot crítico de arte, mostramos, ao longo deste trabalho, quão

inovadores foram seus pensamentos para o século XVIII: as ideias de Homem inacabado, de materialismo, do papel da fantasia na arte, da natureza como fonte de verdade foram sem dúvida de enorme modernidade e se constituíram, conforme afirmou Friedrich (1978), como prelúdios teóricos acerca da constituição do gênero romanesco e da literatura de maneira geral. Sobre o Diderot ficcionista, mostramos de que forma seu romance *Jacques le fataliste et son maître* representou uma novidade no século XVIII francês, tanto do ponto de vista temático quanto formal, e de que maneira essa obra representou uma ruptura com a tradição e ao mesmo tempo desempenhou o papel de porta-voz das ideias diderotianas, tanto filosóficas quanto àquelas relacionadas à forma romanesca. Assim, para chegar às conclusões que sustentaram a hipótese deste trabalho, no capítulo 01 discorremos acerca do conceito de realismo, considerado essencialmente em perspectiva histórica e como procedimento literário inerente à constituição da forma romanesca. Esse levantamento mostrou que o realismo constituiu-se como estratégia literária utilizada de diferentes maneiras ao longo do tempo, e que no século XVIII francês ele foi utilizado por alguns escritores como contraponto ao gosto clássico. Diderot, com *Jacques le fataliste et son maître*, está entre esses ficcionistas que utilizaram o realismo popular como forma de romper com a tradição.

No capítulo 02, nos debruçamos sobre alguns textos críticos, no sentido de fazer um levantamento sobre as ideias diderotianas acerca de arte e de literatura. Esse levantamento nos permitiu conhecer de forma aprofundada os pensamentos do filósofo que também era crítico de arte, e acima de tudo nos fez concluir que, de fato, suas ideias sobre arte, romance e poesia são, para o século XVIII francês, inovadoras e ofereceram uma importante contribuição para a modernidade. Além disso, a parte 02 deste trabalho nos permitiu fazer um cotejo entre o que Diderot pensava a respeito do gênero romance e a forma como ele compôs sua obra *Jacques le fataliste et son maître*. Finalmente, nos capítulos 03 e 04, fizemos uma análise do romance



aqui estudado, baseando-se na hipótese de que existe uma correspondência direta entre as ideias do Diderot crítico e romancista.

Portanto, este trabalho sustentou a hipótese de que o romance *Jacques le fataliste et son maître*, de 1796, representa, dentre as obras ficcionais de Diderot, um marco na história da literatura francesa, tendo em vista que, naquele livro, Diderot discute, nos planos formal e temático da narrativa, o próprio fazer literário e as convenções de escrita do romance estabelecidas no século XVIII. Atrelado ao aspecto metaficcional, supomos que *Jacques le fataliste* é, essencialmente, uma obra de experimentação na qual o romancista procura colocar em prática suas ideias teóricas sobre o gênero que, no século XVIII, estava a se formar. Constatamos que em sua produção crítica Diderot estabelece vários princípios que devem nortear a escrita de um bom romance: busca pela verdade, apego ao tempo e ao espaço presentes, representação da essência humana, retrato da vida comum, entre outros aspectos. Nesse sentido, quando escreve *Jacques le fataliste et son maître*, seu romance mais maduro do ponto de vista formal, Diderot tem em mente esses princípios e procura colocá-los em prática na obra, atentando para a caracterização de homens e mulheres comuns e para o retrato da vida francesa no século XVIII, além de questionar os limites e as possibilidades da ficção através do diálogo estabelecido entre narrador e narratário.

Nesse sentido, acreditamos que este trabalho pôde fornecer contribuições importantes para o estudo de Denis Diderot no Brasil, especialmente quanto às suas contribuições sobre crítica de arte e literatura.

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. A. DE. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Klick, 1997.
- ANDRAU, Paule. **Denis Diderot: Jacques le fataliste et son maître**. Rosny: Bréal éditions, 2006.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.
- AUERBACH, E. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAIGENT, Michael. **O santo graal e a linhagem sagrada**. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.
- BAKHTIN, M. **A Cultura popular da Idade Média e do Renascimento: O contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.
- BARGUILLET, F. **Le roman au XVIIIème siècle**. Paris: Puf, 1981.
- BERARDINELLI, Alfonso. As muitas vozes da poesia moderna. In \_\_\_\_\_. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p.17-41.
- BERCHTOLD, J. Le ré-emploi ludique et philosophique du canevas picaresque: prisons et menaces d'emprisonnements dans le jeu d'oie romanesque de Jacques le fataliste. In \_\_\_\_\_. **Les prisons du roman (XVIIe-XVIIIe siècle): lectures plurielles et intertextuelles de Guzman d'Alfarache à Jacques le fataliste**. Genève: Droz, 2000. p. 681-752.
- BONNET, Jean-Claude. **Diderot: promenades dans l'oeuvre**. Paris: LGF, 1984.

BRANDÃO, S. C. S. O modelismo e Thomas Pynchon. **Revista do GELNE**, Piauí, v.4, n.2, p.1-7, 2002. Disponível em: <[http://www.gelne.ufc.br/revista\\_ano4\\_no2\\_25.pdf](http://www.gelne.ufc.br/revista_ano4_no2_25.pdf)>. Acesso em: 15 abr. 2010.

CERVANTES, M. **Don Quijote de da Mancha**. Organização de Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, 1998.

CHAMAYOU, Anne. **Lecture d'une oeuvre**. Jacques le Fataliste: à chacun son maître Paris: Éditions du temps, 1999.

CHAMBERS, Robert. **Chambers's cyclopaedia of English literature**. London: Edinburg .W. et R. Chambers, 1881.

CHOUILLET, J. **La formation des idées esthétiques de Diderot**. Paris: Armand Colin, 1973.

COHEN, H. La tradition galoise et le carnavalesque dans Les bijoux indiscrets, Le neveu de Rameau, et Jacques le fataliste. In CHOUILLET, A. M. et al. **Diderot**. Paris: Aux amateurs de livres, 1984. p.229-237.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COULET, H. **Le roman jusqu'à la Revolution**. Paris: Armand Colin, 2000.

CRÉBILLON, Claude-Prosper Jolyot de. **Lettres de la Marquise**. Paris: Éd. Desjonquères, 2010.

DEFOE, D. **Robinson Crusoe: the farther adventures of Robinson Crusoe**. London: Collins, 1953.

DIDEROT, D. Elogio a Richardson. In GUINSBURG, J. (Org.) **Diderot: estética, poética e contos**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 15-28.

\_\_\_\_\_. Ensaio sobre a pintura. In GUINSBURG, J. (Org.) **Diderot: estética, poética e contos**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 161-214.

\_\_\_\_\_. **Encyclopédie: extraits**. Paris: Bordas, 1985

- \_\_\_\_\_. **La religieuse**. Paris: Armand Colin, 1961.
- \_\_\_\_\_. **Les bijoux indiscrets**. Paris: Librairie Gründ, 1930.
- \_\_\_\_\_. Le fils Naturel. In **Oeuvres**. Tome IV. Esthétique – Théâtre. Paris: R. Laffont, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Le neveu de Rameau**. Paris: Larousse, 1993.
- \_\_\_\_\_. Le Père de Famille. In **Oeuvres**. Tome IV. Esthétique – Théâtre. Paris: R. Laffont, 1996.
- \_\_\_\_\_. L'Entretien entre d'Alembert et Diderot. In **Oeuvres**. Tome IV. Esthétique – Théâtre. Paris: R. Laffont, 1996.
- \_\_\_\_\_. Lettres sur les aveugles. In **Oeuvres**. Tome IV. Esthétique – Théâtre. Paris: R. Laffont, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Jacques le fataliste et son maître**. Paris: Garnier-Flammarion, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Oeuvres complètes**. Paris: Le Club français du Livre, 1970.
- \_\_\_\_\_. Paradoxo sobre o comediante. In GUINSBURG, J. (Org.) **Diderot: estética, poética e contos**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 29-82
- \_\_\_\_\_. **Salons**. Paris: Gallimard, 2008.
- \_\_\_\_\_. Tratado sobre o belo. In GUINSBURG, J. (Org.) **Diderot: estética, poética e contos**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 231-266.
- FRIEDRICH, Hugo. Prelúdios teóricos no século XVIII: Rousseau e Diderot. In \_\_\_\_\_. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução de Marise Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978. p. 23-27.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FURETIÈRE, Antoine. **Le roman bourgeois: extraits**. Paris: Larousse, 1935.
- GLEIZES, D. **Étude sur Diderot: Jacques le fataliste**. Paris: ellipses, 1998.

- GONZÁLEZ, M. M. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.
- GOTLIB, N. B. Clarice: uma vida que se conta. São Paulo: Edusp, 2011.
- GRIMM, Friedrich Melchior. **Correspondance littéraire**: Tome VIII 1761. Paris: Centre international d'étude du XVIIIe siècle, 2013.
- GUINSBURG, J. **Diderot**: estética, poética e contos. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- KEMPF, R. **Diderot et le roman**: ou le démon de la présence. Paris: Seuil, 1964.
- LACLOS, Choderlos de. **Les liaisons dangereuses**. Paris : Aux Quais de Paris, 1968
- LAFAYETTE, Madame de. **La princesse de Clèves**. Paris: Garnier-Flammarion, 1966.
- LAZARILLO de Tormes. Edição bilingue. Organização e notas de Mário M. González. Tradução de Heloísa Costa Milton; Antonio R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 2005.
- LECOINTRE, S.; GALLIOT, J. Pour une lecture de Jacques le fataliste. In **Révue Littérature**, n. 04. Paris: 1971. p. 22-30.
- LESAGE, A. R. **Histoire de Gil Blas de Santillane**. Paris: Gallimard, 1960.
- \_\_\_\_\_. **Le diable boiteux**. Paris: Gallimard, 1984.
- MAY, Gita. Diderot. In CHOUILLET, Anne-Marie. **Diderot (1713-1784)**. Paris: Aux amateurs de livres, 1985. p. 310-342.
- MARIVAUX, Pierre de. **La vie de Marianne**. Paris: Garnier freres, 1934.
- \_\_\_\_\_. **Le paysan parvenu**. Paris: Gallimard, 1981.
- MAURSETH, Anne Beate. **L'analogie et le probable**: pensée et écriture chez Denis. Oxford: Voltaire Foundation, 2007.
- MOTTA, Sérgio Vicente. **O Engenho da narrativa e sua árvore genealógica**: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Ed. UNESP, 2006
- MORETTO, F. O paradoxal Denis Diderot. In: MORETTO, F. et al. **Letras francesas**: estudos de literatura. São Paulo: Ed. UNESP, 1994, p. 17-26.
- PRADO, R. A. **A jornada e a clausura**. São Paulo: Ateliê, 2003.

PRÉVOST, L'abbé. Cléveland. In \_\_\_\_\_. **Oeuvres choisies de l'abbé Prévost**. Amsterdam et Paris: Hôtel Serpente, 1783.

\_\_\_\_\_. **Mémoires et aventures d'un homme de qualité**. In \_\_\_\_\_. Oeuvres choisies de l'abbé Prévost. Amsterdam et Paris: hôtel Serpente, [s.d].

PRUNER, F. **L'unité secrète de Jacques le fataliste**. Paris: Lettres modernes, 1970.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Trad. David Jardim Júnior. 2 v. Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

REICHMANN, B. T. **Narrativa narcisista: o paradoxo metaficcional de Linda Hutcheon**. Disponível em: <[www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf](http://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/publicacoes/metaficcao.pdf)>. Acesso em: 15 nov. 2016.

RÉSTIF DE LA BRETONNE, Nicolas-Edme. **Le Paysan et la paysanne pervertis**. Paris: Librairie Gründ, 1936.

REIS, C.; LOPES, A.C.M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Almedina, 2000.

REIS, C.; LOPES, A.C.M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RICHARDSON, Samuel. **Clarissa**. London: J. M. Dent, 1950.

\_\_\_\_\_. **Pamela**. London: J. M. Dent, 1959.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000. P. 11-49.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **La nouvelle Heloise**. Paris: Flammarion, 1967.

SCHLEGEL, F. Carta sobre o romance. In SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 61-70.

SCARRON, Paul. **Le roman comique**. Paris: Éd. Classiques Garnier, 2011.

SILVA, Antonio José da. **A vida de Esopo: comédia em duas partes**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1957.

SMIETANSKI, J. **Le Réalisme dans Jacques le Fataliste**. Paris : Nizet, 1965.

THOMSON, A. Diderot et le materialisme. In CHOUILLET, Anne-Marie. **Diderot (1713-1784)**. Paris: Aux amateurs de livres, 1985. p. 55-72.

TOUMARKINE, B. Jacques le fataliste et la tradition romanesque. In DIDEROT, D. **Jacques le fataliste et son maître**. Paris: Flammarion, 1997. p. 307-318.

TOUMARKINE, B. Présentation. In DIDEROT, D. **Jacques le fataliste et son maître**. Paris: Flammarion, 1997. p. 19-37.

VASCONCELOS, S. **A formação do romance inglês**. São Paulo: Hucitec, 2007.

\_\_\_\_\_. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2002.

VERNIÈRE, P. Preface. In DIDEROT, D. **Jacques le fataliste et son maître**. Paris: Garnier Flammarion, 1970. p. 11-19.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildengard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILLIAMS, Márcia. **Simbá, o marujo**. São Paulo: Ática, 2005.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABRAHM, D. **Manuel d'histoire littéraire de la France**. Paris: Éditions sociales, 1969.

ABREU, M. (Org.). **Trajetórias do romance**: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. Campinas: Mercado de Letras, 2008.

ARNSTRONG, N. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. In MORETTI, F. (Org.). **A Cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 335-374.

BARDET, G.; CARON, D. **Jacques le fataliste**: littérature et débat d'idées. Paris: ellipses, 2006.

BARTHES, R. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1972.

- \_\_\_\_\_. **Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura.** Tradução de Heloysa de Lima Dantas; Anne Arnichand; Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BAKHTIN, M. **A Cultura popular da Idade Média e do Renascimento:** O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: UNB, 1993.
- BELAVAL, Y. **Études sur Diderot.** Paris: Puf, 2003.
- BRAIT, B. **A personagem de ficção.** São Paulo: Ática, 2000.
- BERGSON, H. **O riso:** ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Guilherme do Castilho. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- BONET, C. M. **El realismo literario.** Buenos Aires: Nova, 1958.
- BOSI, A. Paródia, jogo e críspação. In: BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Cultrix, 1997. p. 162-173.
- BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **L'universe du roman.** Paris: PUF, 1972.
- BREMER, J.; ROODENBURG, H. (Org.) **Uma história cultural do humor.** São Paulo: Record, 2000.
- CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CARPANTIER, L. **Jacques le fataliste et son maître:** résumé analytique, commentaire critique, documents complémentaires. Paris: Nathan, 1989.
- CHAMBERS, Robert. Chambers's cyclopaedia of English literature. London: Edinburg .W. et R. Chambers, 1881.
- CHERNI, A. Représentation et mimesis: la poétique du réel. In \_\_\_\_\_. **Diderot:** l'ordre et le devenir. Genève: Droz, 2002. p. 123-205.
- CHOUILLET, J. **La formation des idées esthétiques de Diderot.** Paris : Armand Colin, 1973.
- CLARETIE, L. **Lesage.** Paris: Lecène, Oudin et cie., 1894.



- COULET, H. (Org.) **Idées sur le roman**: textes critiques sur le roman français XIIème-XXème siècle. Paris: Larousse, 1992.
- DANIEL, G. **Le style de Diderot**: légende et structure. Genève : Droz, 1986.
- DARNTON, R. **Edição e sedição**: o universo da literatura clandestina no século XVIII. Tradução de Myriam Campello. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DEFAYS, J. M. **Le comique**. Paris: Seuil, 1996.
- DIDIER, B. **Jacques Le Fataliste et son maître de Diderot**. Saint-Armand: Gallimard, 1998.
- DIDEROT, D. **Jacques, o fatalista, e seu amo**. Tradução, apresentação e notas de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- FORTER, E. M. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. São Paulo: Globo, 1998.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1960.
- GOLDI, J. Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In In MORETTI, F. (Org.). **A Cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 35-68.
- GORKI, M. **Literatura, filosofia e realismo**. México: Torres & Abreu, [19--].
- HAMON, P. Le discours contraint. In: BARTHES, R. et al. **Littérature et réalité**. Paris: Seuil, 1982. p. 119-181.
- HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HUET, M. H. **Le Héros et son double**: essai sur le roman d'ascension sociale au XVIIIe siècle. Paris: José Corti, 1975.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Couro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

- IBRAHIM, A. *Forme artistique et forme naturelle chez Diderot*. In \_\_\_\_\_. **Diderot et la question de la forme**. Paris: Presses universitaires de France, 1999. p. 61-86.
- KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Armando, 1963.
- KUNDERA, M. **A arte do romance**. Tradução de Tereza B.C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LLOSA, M. V. É possível pensar o mundo sem o romance? In MORETTI, F. (Org.). **A Cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 17-34.
- LIMA, L. C. **O controle do imaginário & a afirmação do romance**: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LUKÁCS, G. **Teoria do romance**. Tradução Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [19--].
- MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Ed. UNESP, 2003.
- MORNET, D. **Diderot: l'homme et l'oeuvre**. Paris: Boivin, 1941.
- PHALESE, H. **Les Bons Contes et les bons mots de Gil Blas**. Paris: Nizet, 2002.
- PIRANDELLO, L. **O humorismo**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.
- PROPP, V. **Comicidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- PROSPERI, A. Conservar as fábulas: o protorromance e a Europa Católica. In MORETTI, F. (Org.). **A Cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 97-138.
- RICARDO, M. F. **As máscaras do narrador realista**: uma leitura de Jacques le fataliste et son maître. 139f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2009.

- ROMERO, R. **Silêncio e ruído**: a sátira em Denis Diderot. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996
- RUANET, S. P. **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, G. **A Europa no século XVIII**. Tradução de Gabriel Ruivo Crespo; Maria Paula F. De Carvalho. Lisboa: Gradiva, 1988.
- SANT'ANNA, A.R. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1985.
- SEGURA, P. **Denis Diderot et Jacques le fataliste**: 40 questions, 40 réponses, 4 études. Paris: ellipses, 2006.
- SITI, W. O romance sob acusação. In MORETTI, F. (Org.). **A Cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 165-196.
- STERNE, L. **Tristram Shandy**. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1980.
- WILSON, A. M. **Diderot sa vie et son oeuvre**. Tradução (do inglês) de Gilles Chaminé; Annete Lorenceau; Anne Villelaur. Paris: Laffont, 1985.