

# LITERATURA E INQUIETAÇÃO: A DISCUSSÃO DA FORMA ROMANESCA EM *JACQUES LE FATALISTE ET SON MAÎTRE*

Evaneide Araújo da SILVA\*

**RESUMO:** este trabalho pretende apontar algumas reflexões a respeito da obra *Jacques le fataliste et son maître* (1778), do autor francês Denis Diderot (1713-1784), no sentido de mostrar como o livro representa de maneira bem característica uma das tendências do romance no século XVIII: a linha realista, que privilegiava a descrição dos modos de vida da sociedade burguesa recém-formada. Levamos também em conta que a principal obra literária do filósofo tem como principal objetivo discutir o próprio gênero, mostrando no tecido de sua narrativa como o romance, ao contrário do que pretendia a crítica, constitui-se como ficção, como produto intelectual de um autor que tem à sua disposição técnicas e procedimentos que lhe permitem construir um enredo ao mesmo tempo perfeitamente verossímil e ficcional.

**PALAVRAS-CHAVE:** Realismo. Século XVIII. Sátira social. Metaficção.

## Denis Diderot (1713-1784)

Ian Watt, em *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* (1990), confere à narrativa inglesa do século XVIII o título de precursora da forma romanesca moderna, caracterizada a partir daí pela ênfase no particular, pela individualização dos personagens (deixa de ser frequente a presença de tipos genéricos), a coesão e a unidade que individualizam o romance. Já na ficção francesa do mesmo século, as novidades, segundo Watt, não eram tantas: o gosto clássico, profundamente enraizado na cultura da intelectualidade francesa, não

---

\* Mestre em Estudos Literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Programa – Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – nanyqrds@yahoo.com.br

teria permitido um desenvolvimento mais profundo da forma: o romance francês do século XVIII ainda prezava a elegância e o bom gosto.

De fato, as observações de Watt são justas, na medida em que na França dos séculos XVII e XVIII era demasiado difícil para os escritores, todos eles de formação clássica, introduzir elementos inovadores em suas obras, uma vez que o gosto do público, assim como a atividade crítica não aceitavam com facilidade as inovações trazidas pelo vendaval da modernidade impulsionado pela eminente Revolução Francesa. No entanto, apesar de ser possível reconhecer no romance inglês do século XVIII o precursor mais completo da modernidade literária na narrativa, não podemos deixar de destacar a importância de alguns autores franceses daquele período para a ascensão do romance enquanto gênero.

É o caso, por exemplo, de Alain René-Lesage, com o seu *Gil Blas*, (1715-1735) que, de acordo com Raquel de Almeida Prado (2003), apesar de conservar o preciosismo da linguagem, introduz inúmeros procedimentos inovadores no romance, muitos deles aproveitados da tradição picaresca: personagens mais populares, histórias que tomam por referência dados da realidade – como, por exemplo, personagens construídos a partir de figuras históricas – espaços mais bem definidos (a Espanha – ou França – no século XVIII), a representação dos costumes, o largo uso da ironia, entre outros.

Dessa “revolução realista” partilhada por Lesage com os ingleses não deixa de participar também, já no final do século, um autor de romances mais conhecido tanto em sua época quanto na nossa pela atividade de filósofo e crítico de arte. Falamos de Denis Diderot (1713-1784), o enciclopedista que se aventurou nas asas ainda um tanto presas do gênero romanesco. Sua fama, como dissemos, veio mais da atuação como filósofo e também crítico de arte do que de sua atividade como autor de romances. No entanto, constam de sua produção como escritor algumas obras hoje reconhecidas pela crítica como de boa qualidade estética. É o caso, por exemplo, de *Les bijoux indiscrets* (1748), *La religieuse* (1749), *Le neveu de Rameau* (1762), e finalmente seu romance mais conhecido, *Jacques le fataliste et son maître* (1778).

Um texto crítico de Diderot em particular nos chama a atenção: trata-se de “Elogio a Richardson” (2000), publicado pela primeira vez no *Journal Étranger* em 1762. Trata-se de breves comentários a respeito das impressões do filósofo ao ler as obras do autor inglês Richardson (1689-1761), cujos romances faziam na França grande sucesso. Guinsburg (2000) comenta que o encontro de Diderot com o romance de Richardson se deu numa estada sua na casa de campo de

um velho amigo. A paixão do filósofo pelo estilo do escritor inglês manifesta-se de forma evidente nesse texto, cujo objeto principal é o romance *Clarissa*, escrito em 1748. É claro o efeito das emoções causadas pela leitura apaixonada, de maneira que o ensaio tem mais a feição de elogio mesmo do que propriamente um exercício crítico.

Mas ao ler o *Jacques le fataliste et son maître* e voltar ao “Elogio”, podemos perceber mais claramente que não se trata só de um texto de louvor, e o próprio Guinsburg (2000, p.15-16, grifo nosso) questiona-se 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 apenas um elogio apaixonado. 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 em sua época, para depois afirmar que seria necessário arranjar um 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 a toda parte o amor ao bem, e que se denominam também romances. (DIDEROT apud GUINSBURG, 2000, p.16).

As páginas seguintes revelam quase que por completo a 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 apud GUINSBURG, 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 idéias, essas expressões, esse tom variam segundo as circunstâncias, os interesses, as paixões, como se vêem num mesmo semblante as fisionomias diversas das paixões sucederem-se.” (DIDEROT apud GUINSBURG, 2000, p.19).

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.” (DIDEROT apud GUINSBURG, 2000, p.23). O romance, enfim, traz “[...] o assombroso conhecimento das leis, dos costumes, dos usos, dos mores, do coração humano, da vida.” (DIDEROT apud GUINSBURG, 2000, p.23).

### ***Jacques le fataliste et son maître: algumas reflexões***

Raquel de Almeida Prado (2003), no estudo que fez sobre *Jacques le fataliste et son maître*, começa referindo-se ao caráter aparentemente experimentalista dessa obra de Diderot, o que, segundo a autora, teria feito do romance “[...] um precursor muito precoce das vanguardas literárias do século XX.” (PRADO, 2003, p.186), experimentalismo esse que teria proporcionado um “amadurecimento da narrativa realista”. Para Raquel, de fato, como Goethe já havia dito um século antes, nesse romance o único padrão parece ser o da ruptura: ruptura com os manuais que, no século XVIII, prescreviam como se fazer um romance e que eram muito frequentemente seguidos com afincos pelos escritores franceses do período. *Jacques le fataliste*, de acordo com a autora, cuja leitura é “[...] quase tão divertida quanto a do *Shandy*, causa um certo desconforto, acentuado pelas interpelações provocativas e impertinentes do narrador, por deixar a impressão de que alguma coisa se esconde por trás da sucessão de episódios.” (PRADO, 2003,

p.187). Temos que concordar com Raquel de Almeida Prado, uma vez que, de fato, a estrutura da obra desrespeita completamente os padrões de composição de um romance tradicional, ainda mais se pensarmos no contexto do século XVIII, quando as regras da boa escritura vigoravam com muito mais rigidez. Para nós, leitores do século XXI já habituados a encontrar todo tipo de estilo nas obras literárias, o estranhamento é de certa forma amenizado, mas ele não deixa de existir. Esse estranhamento é em grande parte causado pela característica muito singular do narrador, que dentro da obra assume muito mais que a função de contar a história. Ele é ao mesmo tempo personagem, entrando, portanto, na diegese; também se configura como narrador heterodiegético e algumas vezes como homo e autodiegético. É claro que essa grande flexibilidade de posições na narrativa tem uma função, uma especificidade que busca um objetivo dentro do texto.

O que as primeiras reflexões sobre esse romance de Diderot nos mostram é que a obra põe em cena uma série de procedimentos e técnicas que têm como principal objetivo discutir o fazer literário (metaficção), como forma de radicalizar e combater as velhas técnicas adotadas tradicionalmente na escritura dos romances, propondo dessa maneira uma renovação profunda na forma romanesca através do uso incomum das várias categorias da narrativa: narrador, tempo, espaço, descrições, personagens, linguagem, além da mistura propositada de gêneros – romance, conto, reflexões filosóficas. *Jacques le fataliste*, nesse sentido, pode ser lido como um grande tratado sobre como se fazer um romance coerente com as transformações que o gênero fatalmente exigia no século XVIII. Assim, vemos como Diderot constrói de forma muito singular esse tratado ficcional: a obra procede a um duplo movimento: ao mesmo tempo em que materializa as técnicas mais comuns utilizadas nas narrativas do século XVIII, 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 e tudo vêem, 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.

Nesse sentido, Diderot discute o fazer literário a partir de algumas técnicas muito específicas, consideradas, para seu momento e espaço históricos, como inovadoras e revolucionárias. No tópico seguinte procuraremos elucidar

algumas delas, retirando do contexto da obra os exemplos necessários para demonstrá-las.

## As técnicas

Um artifício considerado incomum para sua época e que Diderot utiliza para compor o romance é a mescla de gêneros: a forma do romance é marcada pela mistura de técnica teatral, de reflexões filosóficas sobre a condição humana, anotações críticas sobre o fazer literário, narração dos fatos por um narrador extremamente difícil de categorizar (ora é heterodiegético, ora é autodiegético, ora é homodiegético). Há também a presença de narradores secundários, como o personagem principal Jacques, seu amo, e outros, e todos esses narradores secundários estão subordinados ao primeiro narrador, que o tempo todo conduz a narrativa.

Vemos, em primeiro lugar, como os diálogos entre os personagens em grande parte da narrativa estão construídos de acordo com a forma teatral: as falas dos personagens são marcadas por entradas com os nomes dos mesmos ao invés dos conhecidos travessões, como podemos conferir no trecho a seguir:

O AMO: Então te apaixonaste:

JACQUES: E como!

O AMO: Por causa de um tiro?

JACQUES: Por causa de um tiro.

O AMO: Nunca me disseste nenhuma palavra sobre isso.

JACQUES: Bem sei. (DIDEROT, 2001, p.16).

Esse recurso parece querer reforçar o sentido ficcional do que está sendo narrado. Na medida em que opta por essa técnica própria ao gênero teatral, Diderot procura reforçar o caráter de ficção da forma romanesca. Ao contrário da História – a discussão sobre quais seriam as diferenças entre o romance e a História era eminente no século XVIII – o romance é construído a partir de uma série de técnicas que buscam uma ilusão referencial. Nesse sentido, tudo nele é construção, invenção a partir da realidade, e não deve ser confundida com ela. Diderot busca assim se aproximar da *mimesis* aristotélica que, de acordo com Compagnon (2001), é essencialmente atividade criativa e não apenas mera cópia da realidade imediata.

Outro procedimento que nos chama bastante atenção – este mais que os outros – é a performance do narrador principal: para começar, seu papel dentro da

narrativa nos parece bastante ambíguo: ao mesmo tempo em que nos deixa claro que é o condutor e tecelão da história – logo, tudo sabe e tudo vê – e que tudo o que está sendo narrado é fruto de uma “ilusão referencial”, em outras partes deixa dúvidas sobre a exatidão dos fatos, alegando que não sabe o que aconteceu e que o leitor (ou narratário) deve, de acordo com suas reflexões, concluir partes da história que ele estava narrando.

É assim que, logo no início da história das andanças de Jacques e seu amo, o narrador evidencia sua posição de condutor absoluto da narração:

Como podeis ver leitor, estou indo bem e só depende de mim fazer-vos esperar um, dois, três anos pelo relato dos amores de Jacques, separando-o de seu amo e submetendo cada qual a todos os acasos que me aprouver. O que poderia impedir-me de casar o amo e de fazer dele um corno? O que poderia impedir-me de fazer com que Jacques embarcasse para as ilhas? E de mandar o amo para lá? E de trazer ambos para a França no mesmo navio? Como é fácil fazer contos! (DIDEROT, 2001, p. 16).

Páginas depois, delega ao narratário o dever de escolher uma versão possível para um acontecimento. Jacques embebedara-se numa pousada quando estava de passagem por uma pequena cidade; o narrador principal diz não saber exatamente em que lugar do quarto ele passara a noite: se numa cadeira ou se deitado no chão, e delega ao narratário, que entra como personagem, o dever de escolher uma das versões possíveis:

Há duas versões para o que aconteceu depois que apagou as luzes. Alguns crêem que ele começou a tatear as paredes, sem que conseguisse encontrar a cama [...].

Decidiu, assim, deitar-se sobre as cadeiras. Outros crêem que estava escrito lá em cima que ele haveria de tropeçar nos pés das cadeiras, que cairia e ficaria no chão. Amanhã ou depois, com a cabeça descansada, podereis escolher, das duas versões, a que melhor vos convier. (DIDEROT, 2001, p.149).

Mas essa liberdade dada ao narratário é discretamente ignorada, quando algumas linhas depois esse narrador principal decide que Jacques passou a noite numa cama: Jacques estava calado e queixava-se de dores no corpo, “[...] consequência da noite ruim que passara e da cama ruim na qual dormira.” (DIDEROT, 2001, p.149).

De acordo com categorias fixadas por Genette (1960), podemos atribuir ao narrador principal do romance de Diderot três funções evidentes: além de narrar a história principal, ele também exerce as funções de regência da narrativa (discurso metanarrativo) – exemplificado no trecho que citamos acima – e

de comunicação, que está profundamente centrada no diálogo constante do narrador com o narratário.

A presença marcante do narratário é, portanto, um outro procedimento que Diderot utiliza para marcar a originalidade da obra e evidenciar o caráter ficcional da mesma, além de, com isso, propor uma mudança radical no uso das instâncias narrativas como forma de dar uma feição própria e inovadora ao romance enquanto gênero. Genette (1960, p.258) faz uma distinção entre o leitor implícito e o narratário: “[...] como o narrador, o narratário é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético: quer dizer que não se confunde mais, a *priori*, com o leitor (mesmo virtual) de que o narrador com o autor, pelo menos não necessariamente.” Assim, o narratário, que em *Jacques le fataliste* não é apenas um leitor implícito, está em constante diálogo com o narrador principal, questionando a verdade dos fatos, propondo soluções, tentando adivinhar a sequência das histórias que são narradas. Desse modo, ele é um personagem como qualquer outro dentro da narrativa, e mais do que personagem, sua função vai além: ele constrói, junto com o primeiro narrador, a história de Jacques e do amo, fazendo, ao mesmo tempo, o interessante papel de crítico literário. No curioso diálogo que segue entre o narrador principal e o narratário esse fato fica demonstrado. Aqui, o primeiro narrador diz que poderia fazer o que quisesse com o destino de Jacques, mas seu apego à verdade dos fatos o impede de fazê-lo. Em resposta, o narratário, fazendo as vezes de crítico literário, questiona essa fidelidade que pode acabar tornando o relato sem graça. As partes em itálico marcam suas réplicas no diálogo:

Que colorido eu não seria capaz de dar a ela, se introduzisse um celerado no meio dessa boa gente? Jacques se veria, ou então, teríeis visto Jacques no momento de ser arrancado de seu leito e atirado numa estrada ou num lamaçal. *Por que não morto?* – Não, morto não. Eu saberia chamar alguém em seu socorro; esse alguém teria sido um soldado de sua companhia, mas isso teria fedido a *Cléveland*, a ponto de causar repugnância. A verdade! A verdade! – *A Verdade, dizeis-me, frequentemente é fria, comum e sem graça; por exemplo, vosso último relato do curativo de Jacques é verdadeiro, mas o que há nele de interessante? Nada.* – De acordo. (DIDEROT, 2001, p.44-45, grifo nosso).

Ao subverter totalmente o uso das instâncias narrativas em favor de uma discussão maior – a renovação dos artifícios romanescos e por consequência a renovação da forma romanesca – o romance vai assim construindo um verdadeiro debate literário dentro da própria obra. O recurso à metaficção, portanto, é mais uma técnica utilizada por Diderot para não só refletir sobre a especificidade do romance, mas uma forma de desconstrução, de crítica ao gosto contemporâneo. É



nessa linha que narrador e narratário refletem sobre os processos de composição; comparam a história de Jacques e seu amo com outras obras do século XVIII – por exemplo, o *Cléveland* (1732-1739), de Abade Prévost – ou mesmo Molière e Richardson: “Se é preciso ser verdadeiro, que seja como Molière, Regnard, Richardson e Sedaine; a verdade tem seus lados picantes que se capta quando se tem gênio.” (DIDEROT, 2001, p.45).

Percebe-se ainda críticas às técnicas comuns nas narrativas do período, como o grande número de histórias encaixadas sem função dentro da ação principal, a prioridade para o bom gosto e o refinamento do vocabulário. Mas ao mesmo tempo em que critica essas técnicas, a história de Jacques é recheada das mesmas, constituindo-se como contra-exemplos, mostrando o quanto elas são ineficazes e sem função. O tempo todo estamos sendo implicitamente lembrados de **como não fazer um romance; de como não deve se compor** uma narrativa que prima pela verossimilhança e pela verdade. “Mas, leitor, que relação há entre isto e a viagem de Jacques, o Fatalista, e de seu amo? [...]” (DIDEROT, 2001, p.45).

Um caso bastante evidente de contra-exemplo são as inúmeras pequenas narrativas inseridas dentro da principal e que não são, de forma alguma, integrantes ou reveladoras da história principal. E o próprio narrador admite isso quando, por exemplo, faz questionamentos como o citado acima: o que tem a ver a história de amor de dois personagens narrada por uma hospedeira a Jacques e seu amo (a da Sra. De La Pommeraye com o Marques de Arcis) com a narrativa principal que são os amores de Jacques? Nenhuma. Se Diderot as utilizou em *Jacques le fataliste*, com certeza não foi por admirá-las, mas por supor que materializar o que critica poderia ter um efeito tanto ou mais eficaz do que filosofar sobre as mesmas questões. É nesse sentido que todas as suas posições contrárias sobre o fazer literário estão materializadas dentro do tecido de sua obra, com o intuito principal de, através do contra-exemplo, mostrar como compor uma prosa de ficção mais lúcida e mais moderna.

## Conclusões

Ao ler o romance de Diderot e refletir sobre sua forma, percebe-se a princípio que o romance é inovador, na França do século XVIII, em todos os sentidos. Em primeiro lugar, as categorias narrativas (narrador, narratário, tempo, espaço, história, etc.) assumem uma função totalmente nova dentro da obra; não se trata de um narrador comum, que se coloca como um simples contador de histórias, mas de um articulador irônico, um crítico de si mesmo

e de seus procedimentos; assim como o narratário não tem apenas a função de mais um personagem dentro da diegese, mas, ele também, assume a função de artesão da narrativa, colocando-se como um leitor e crítico sagaz, que está de olhos e ouvidos bem abertos, espreitando cada comentário ou forma de contar do narrador principal.

Na obra de Diderot essas categorias constituintes da narrativa são desconstruídas, assumem uma função que vai além da composição da diegese, em favor da reflexão principal que a obra veicula, qual seja, pensar a constituição do romance enquanto gênero, estabelecer novos paradigmas para a prosa de ficção. Vemos, portanto, que *Jacques le fataliste et son maître* dá, na própria estrutura da narrativa, uma resposta muito original e legítima às questões que se colocavam ao gênero no século XVIII: afinal, o que é o romance? Como fazer para buscar a verossimilhança dentro da narrativa? A que se presta um romance? Qual a sua finalidade e quais devem ser as suas características principais que o distinguem da poesia, do drama e da História?

### ***Literature and uneasiness: the discussion of the romanesque form in Jacques le fataliste et son maître***

**ABSTRACT:** *The purpose of this study is to present some reflections on the book Jacques le fataliste et son maître (1778), by the French author Denis Diderot (1713-1784), in order to show how this book, in a very characteristic way, represents one of the tendencies of the eighteenth century novel: the realistic line, which emphasizes the description of the bourgeois society's lifestyles newly formed. We also took into account the fact that the philosopher's main literary work aims to discuss its own genre, showing in the tissue of his narrative how the novel, contrary to what the criticism intended, constitute itself as fiction, as an intellectual product of the author who has at his disposal some techniques and procedures which allow him to perfectly construct a believable and fictional plot.*

**KEYWORDS:** *Realism. 18<sup>th</sup> Century. Social Satire. Metafiction.*

## REFERÊNCIAS

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

DIDEROT, D. **Jacques, o fatalista, e seu amo.** Tradução, apresentação e notas de Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

\_\_\_\_\_. Éloge de Richardson. In: GUINSBURG, J. (Org.) **Diderot:** estética, poética e contos. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.5-29.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa.** Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1960.

GUINSBURG, J. (Org.) **Diderot:** estética, poética e contos. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PRADO, R. A. Jacques, o fatalista. In: \_\_\_\_\_. **A jornada e a clausura.** São Paulo: Ateliê, 2003.

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



