

DIDEROT E O CONTEXTO DO ROMANCE NO SÉCULO XVIII

Evaneide Araújo da SILVA*

RESUMO: Este trabalho pretende fazer uma análise do romance *Jacques le fataliste et son maître* (1778), do escritor e filósofo francês Denis Diderot (1713-1784), no sentido de demonstrar como essa obra dá, na própria estrutura da narrativa, uma resposta 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 características principais que o distinguem da poesia, do drama e da História? 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 uma forma de declarar a verdade e de discutir os problemas históricos de seu tempo. Ao ler o romance e refletir sobre sua forma, nota-se que o romance é inovador, na França do século XVIII, em todos os sentidos, já que a obra questiona os limites do gênero por meio da composição da narrativa.

PALAVRAS-CHAVE: Romance. Forma Romanesca. História do romance. Jacques le fataliste.

Denis Diderot (1713-1784) sempre foi conhecido como um dos filósofos da *Encyclopédie*. No entanto, o que o grande público ignora é que ele não exerceu apenas atividades intelectuais ligadas à filosofia. Diderot possui uma extensa produção ligada às artes: música, teatro, literatura, artes plásticas. No campo literário, conta com uma vasta produção que inclui contos, ensaios, peças de teatro e romances. Como autor literário, Diderot sempre foi uma figura no mínimo estranha para o seu tempo: seus textos eram comumente vistos como

* Doutoranda em Estudos Literários. UNESP - Faculdade de Ciências e Letras. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários. Bolsista SEE/SP. Araraquara - SP - Brasil. 14800-901 - evafri2010@gmail.com

confusos e fora dos padrões literários do século XVIII. Dentre as narrativas mais conhecidas estão *O sobrinho de Rameau*¹ e *Jacques o fatalista e seu amo*².

Jacques o fatalista e seu amo, obra publicada pela primeira vez no ano de 1778, é talvez a mais conhecida do autor. Escrita no século capital para o romance enquanto gênero, essa obra reflete em sua estrutura muitos dos questionamentos que se colocavam ao romance no Século das Luzes. O século XVIII foi, por assim dizer, “a hora e a vez do romance”, no sentido de que esse grande gênero, que de fato já era amplamente apreciado pelo público leitor, começa a se definir e a ganhar espaço entre os gêneros literários de prestígio. Do ponto de vista prático, o romance sempre existiu; não é uma invenção do século XVIII. De acordo com Bakhtin (1988), as narrativas, desde a Antiguidade clássica, se estruturavam segundo duas premissas básicas: narrativas “elevadas” e narrativas “baixas”. Essas duas classificações propostas por Bakhtin levam em conta o tema, os personagens e a própria estrutura dos textos. Na categoria de narrativas elevadas estariam os romances de cavalaria, por exemplo, que tratavam de temas clássicos, ligados à cultura greco-latina. Já na linha dita “baixa” incluíam-se as paródias, as comédias, os textos que de alguma forma deixavam de lado o gosto pela cultura clássica. Essa perspectiva adotada por Bakhtin representa uma dualidade importante na história da evolução do gênero romanesco: 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 1554³), com seu herói vindo das classes baixas, despido de todo ideal cavaleiresco, com posturas indignas e ações nada louváveis. Depois viria o simpático *Cavaleiro da Triste Figura* de Cervantes (1998), parodiando magistralmente o herói cavaleiro da narrativa cortês. Nessa esteira, depois da picaresca e de *Dom Quixote*, a tendência realista invadiu cada vez mais o mundo romanesco, 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, aliás, até o final do século

¹ Confira Diderot (1962b).

² Confira Diderot (1970).

³ Confira Lazarillo (2005).

XVIII, a arma preferida do romance de tipo realista para desmistificar os ideais do romance cortês.

Nesse sentido, esse romance realista será, durante todo o século XVIII, 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. Os romances de linha realista, ao subverterem os moldes tradicionais das narrativas, propunham uma renovação radical na estrutura, nos temas, no modelo enfim, do próprio gênero, ao mesmo tempo em que procuraram defini-lo, delimitando o seu papel no meio social e na história dos gêneros literários. Dessa forma, o herói comum, vindo “de baixo” como é o Jacques do romance de Diderot, entrou definitivamente no universo romanesco, forçando o romance a retratar outros temas e a reinventar suas técnicas narrativas.

De fato, o romance de linha realista tinha por característica o questionamento da forma através da experimentação de novas maneiras de narrar, da inserção de temas ligados ao cotidiano, do retrato da vida de personagens comuns, vindos das classes menos favorecidas. A proposta do romance realista, em particular no século XVIII, sempre foi questionar a maneira tradicional de escrever romance e fazer com que esse gênero literário assumisse uma nova forma de se relacionar com o real. A importância do romance realista para a reinvenção do gênero se confirma no modo como os historiadores literários enxergavam esse romance. Segundo Watt (1990, p.12), eles “[...] consideravam o ‘realismo’ a diferença essencial entre as obras dos romancistas do início do século XVIII e a ficção posterior.” Por realismo, Watt entende a maneira como o romance apresenta a vida humana, e não necessariamente na espécie de vida apresentada. Assim, segundo o autor, “[...] o romance, mais que qualquer outra forma literária, atentou para a correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita.” (WATT, 1990, p.13). Essa tendência demonstra a capacidade que as narrativas de linha realista tiveram de questionar as formas literárias anteriores, sempre preocupadas em refletir sobre o que é humanamente universal, deixando de lado o particular e a experiência individual. Ainda de acordo com Watt (1990, p.19), “[...] certamente o romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização dos personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente.” Nesse sentido, o tempo é algo importante para o romance a partir do século XVIII: os autores começam a se interessar pelo desenvolvimento de seus personagens através do

tempo, enfatizando as transformações individuais e o aprendizado trazido pela vivência. Gallagher (2009, p.639) afirma que o desenvolvimento do gênero romanesco está ligado ao desenvolvimento do conceito de verossimilhança e de simulação mimética, e tais termos estão ligados ao conceito de “verdade”, de “exatidão histórica”. Assim, até o século XVIII, a referencialidade era vista com maus olhos pela tradição: toda narrativa que se pretendia prestigiosa deveria atender, nos termos de Gallagher, para a “não referencialidade” ou para uma “referencialidade mais ampla”, que deixava de fora o retrato das experiências individuais e, portanto, o tratamento mais realista da vida humana.

As questões como referência, retrato das experiências individuais, representação do que era essencialmente humano, independente de ser ou não belo, inserção de personagens identificadas com as pessoas comuns, todas elas foram postas em primeiro plano pelos romances de linha realista. Na Inglaterra do século XVIII, os pioneiros Defoe, Richardson e Fielding deram os primeiros e mais importantes passos em direção à conceituação do gênero através de seus romances com enredos pouco tradicionais. Na França, apesar da resistência imposta pela tradição, houve escritores que, no século XVIII, deram os primeiros passos em direção à reformulação e consolidação do gênero. Diderot foi um desses escritores.

Ian Watt (1990) confere à narrativa inglesa do século XVIII o título de precursora da forma romanesca moderna, caracterizada, como dissemos, pela ênfase no particular, pela individualização das 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 (1990), não eram tantas: o gosto clássico, profundamente enraizado na cultura da intelectualidade francesa, não teria permitido um desenvolvimento mais profundo da forma: o romance francês do século XVIII ainda prezava pela elegância e pelo bom gosto.

Catherine Gallagher (2009) diz que na Inglaterra o público-leitor aprendeu mais rapidamente a ler os romances como histórias fictícias. É por isso que o realismo como procedimento literário tornou-se mais maduro no século XVIII inglês se comparado à França. Segundo Gallagher (2009, p. 639), “[...] ao que parece, essa transformação teve uma história mais complexa na França, onde a discussão sobre *vraisemblance* nos romances de corte foi longa e bastante sofisticada, enquanto o ato de conceituar a ficção foi mais lento.” A estudiosa afirma que o marquês de Croismare, amigo de Diderot, teve dificuldades em

entender *A Religiosa*, “[...] não apenas porque caíra no arдил preparado pelo autor, mas também porque a história parecia muito plausível e realista para ter sido inventada.” (GALLAGHER, 2009, p.639).

De fato, as observações de Watt e Gallagher 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 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 em seu romance, muitos deles aproveitados da tradição picaresca: personagens mais populares, histórias que tomam por referência dados da realidade – como, por exemplo, personagens construídas 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 sua atividade de filósofo e crítico de arte: 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, das já citadas *Les bijoux indiscrets* (1748)⁴, *La religieuse* (1749)⁵, *Le neveu de Rameau* (1762), e finalmente seu romance mais conhecido, *Jacques le fataliste et son maître* (1778).

Nossa análise centra-se, neste momento, no caráter inovador e experimental do principal romance de Diderot, especialmente em relação ao papel do narrador e na caracterização dos protagonistas. Partimos da hipótese de que, nessa obra, Diderot procura colocar em prática suas concepções a

⁴ Confira Diderot ([19--]).

⁵ Confira Diderot (1962a).

respeito do que deveria ser um romance inovador do ponto de vista da forma. Nesse sentido, o autor de *Jacques le fataliste* procura, através dessa obra, propor novos paradigmas para o romance enquanto gênero, colocando em prática uma série de procedimentos que intentam afirmar a forma romanesca no sentido de diferenciar o romance não apenas da ficção tradicional, mas dos demais gêneros literários, como a poesia e o teatro.

Inovação e experimentação em *Jacques le fataliste et son maître*

Inovação e experimentação: essas são as primeiras impressões que nos ocorrem ao ler *Jacques le fataliste et son maître*. Inovação porque, conhecendo minimamente a narrativa de ficção do século XVIII francês, é evidente o tom destoante do romance de Diderot em relação a ela. Em primeiro plano, a caracterização de um anti-herói com traços picarescos, que mantém ao longo de sua trajetória uma filosofia de vida ridícula e incoerente, herdada de um antigo capitão, baseada no fatalismo: “[...] *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). Jacques, como herói quixotesco, é um viajante que, ao lado de seu amo, percorre um país a cujo nome o narrador não faz referência. Os dois não sabem para onde estão indo e nem **porque** estão indo. Portanto, não há um objetivo na viagem de Jacques e seu amo; eles simplesmente andam de um lugar a outro, e dessa viagem vão surgindo histórias, experiências e personagens que participam da trama. A falta de propósito dos personagens é logo evidenciada pelo narrador, que inicia a história de maneira nada convencional, já causando um efeito de surpresa e curiosidade no leitor: “*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).

O questionamento, aliás, é um procedimento frequente na narrativa dos amores de Jacques, tendo em vista que, na concepção de Diderot, o questionamento é mais importante do que a resposta. Isso se comprova na relação estabelecida entre narrador e narratário, na medida em que, em grande parte da narrativa, passagens como as citadas acima são frequentes.

De acordo com categorias narrativas fixadas por Genette (1960, p. 254-255), 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. Dessas três funções, a que mais parece evidenciar o propósito experimental de *Jacques le fataliste et son maître* é a regência da narrativa, uma vez que nós, leitores, durante toda a história, somos “lembrados” de que, mesmo se tratando de um romance que busca a verossimilhança e o compromisso com a verdade humana, ele contém uma história ficcional que, além de cumprir sua função natural de envolver o leitor numa história que alimenta a fantasia, também procura questionar as técnicas tradicionais de composição, propondo assim novas maneiras de narrar. Nesse sentido, a relação estabelecida entre narrador principal e narratário é importante para que se estabeleça o diálogo metanarrativo cujo objetivo é, como dissemos, questionar os paradigmas do gênero romanesco. Ainda de acordo com Genette (1960, p. 258) há uma distinção entre o leitor implícito e o narratário. Segundo o crítico, o narratário é um personagem, e portanto não deve ser confundido com o leitor possível: “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”. No romance de Diderot, há uma espécie de alternância entre o narratário, enquanto elemento da narrativa, e leitor virtual, aqui considerado como o leitor possível, a quem o próprio Diderot, enquanto autor, se dirige ao fazer questionamentos relacionados ao gênero. A leitura da obra nos permite identificar, com certa clareza, em que momento o narratário ganha voz para questionar os procedimentos do narrador principal: de modo geral, esse narratário, tal como define Genette, é uma instância narrativa, assemelhando-se, no caso do romance, a uma personagem “inominável” cuja função é acompanhar de perto o discurso do narrador, questionando seus procedimentos narrativos e por vezes até dando-lhe sugestões. Quanto ao leitor possível (ou implícito, na terminologia genettiana), pode-se constatar sua presença em *Jacques le fataliste*, pois devemos considerar que se trata de um romance do século XVIII, momento em que os escritores, em especial os de tendência realista, compunham obras fortemente marcadas pelo questionamento das tradições do gênero. Nesse sentido, os romances realistas do século XVIII, em sua grande maioria, traziam a presença marcante da voz do escritor, através de narradores que estabeleciam uma espécie de “antecipação dialógica” com seus possíveis leitores.

Assim, o narratário, em diversos momentos, questiona o narrador, que se contenta em dar respostas vagas e por vezes até não dando resposta alguma, sob alegação de que nada sabemos e que, portanto, não há respostas certas. Esse jogo de perguntas e (não) respostas entre narrador e narratário reflete o espírito inquieto de Denis Diderot, que procura, em toda sua produção literária, subverter paradigmas e experimentar novas maneiras de composição literária.

De fato, o trecho supracitado revela-nos que, para o contexto do século XVIII, não se trata de uma maneira comum de começar uma narrativa e de apresentar os objetivos dos protagonistas. 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, isto é, através da clareza dos objetivos da narrativa, e de narrar, de maneira mais tradicional possível, a história de personagens que tinham objetivos e que normalmente se estruturavam 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 ao questionar nossa 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, incoerente e até desinteressante. 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. Na primeira batalha leva um tiro no joelho e fica manco. No momento em que conta a história, Jacques é um homem já de idade, 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, supomos que Diderot pretendia confirmar 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.” (GUINSBURG, 2000, p. 17). E Jacques, assim como o seu amo e assim como

quase todas as 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.

A caracterização geral das personagens revela a concepção de Diderot sobre a composição dos mesmos, conforme exposto pelo próprio autor no ensaio “Elogio a Richardson”, texto que revela muito sobre as ideias do autor de *Jacques le fataliste*. De acordo com Diderot (2000, p.23), o leitor, ao deslizar as páginas, deve ser capaz de elaborar uma imagem concreta sobre as personagens; deve reconhecê-las nas ruas e nas praças públicas, elas devem inspirar “pendores ou aversões”. Cada uma delas 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 vêem num mesmo semblante as fisionomias diversas das paixões sucederem-se”. E, de fato, ao ler o romance de Diderot, observamos que as personagens, tanto as principais quanto as secundárias, têm mesmo toda a realidade possível. Como dissemos, em *Jacques le fataliste*, a idealização das personagens está praticamente ausente.

Outro aspecto relacionado ao caráter experimental e inovador do romance é a postura e o papel que assumem o narrador (ou narradores) e o narratário dentro da narrativa. De fato, como dissemos acima, logo no início da história o leitor surpreende-se com a postura do narrador e logo se dá conta de que não se trata da maneira tradicional de narrar. Nesse sentido, seu papel principal dentro da diegese 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 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 e nos surpreende ao deixar claro que todos os fatos narrados fazem parte de uma grande invenção cuja responsabilidade está em suas mãos. Nesse sentido, há uma quebra constante de expectativa do leitor, que naturalmente não se pergunta se o que está sendo narrado é ou não verdadeiro. E essa quebra de expectativa está ligada ao fato de que o romance de Diderot pretende, através da própria estrutura da narrativa, subverter as regras vigentes, incomodar o leitor acostumado à ficção tradicional, na qual o papel do narrador, em grande parte dos romances, era se manter o mais imparcial possível, narrando os fatos

de forma coerente e, na maioria das vezes, linear. Assim, ao longo da história, é comum o narrador principal parar a narração e fazer indagações como esta, dirigidas aqui não mais ao narratário, mas ao leitor possível:

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 les éparant 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. 26-27).

Páginas depois, atribui, agora ao narratário, a escolha de uma versão possível para um acontecimento, evidenciando o sentido ficcional e experimentalista da narrativa: 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:

Il y a deux versions sur ce qui suivit après qu'il eut éteint les lumières. Les uns prétendant qu'il se mit à tâtonner le long des murs sans pouvoir retrouver son lit [...]

D'autres, qu'il était écrit là-haut qu'il s'embarrasserait les pieds dans les chaises, qu'il tomberait sur le carreau et qu'il y resterait. De ces deux versions, demain, après-demain, vous choisirez, à tête reposée, celle qui vous conviendra le mieux. (DIDEROT, 1970, p. 188).

Mas essa liberdade dada ao leitor/narratário é discretamente ignorada, quando algumas linhas depois esse narrador principal decide que Jacques passou a noite em uma cama: Jacques estava calado e queixava-se de dores no corpo, “[...] *c'était la suite de la mauvaise nuit qu'il avait passée et du mauvais lit qu'il avait eu.*” (DIDEROT, 1970, p.188).

A presença marcante do narratário – e também do leitor possível – é, portanto, 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. Assim, o narratário, que em

Jacques le fataliste não se confunde com o 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. Deste modo, ele é uma personagem como qualquer outra dentro da narrativa, e mais do que a de 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 agir assim. Em resposta, o narratário, fazendo as vezes de crítico literário, questiona essa fidelidade que pode acabar tornando o relato sem graça:

[...] mais quelle autre couleur n'aurais-je pas été le maître de lui donner, en introduisant un scélérat parmi ces bonnes gens? Jacques se serait vu, ou vous auriez vu Jacques au moment d'être arraché de son lit, jeté sur un grand chemin ou dans une fondrière . – Pourquoi pas tué? – Tué, non. J'aurais bien su appeler quelqu'un à son secours; ce quelqu'un là aurait été un soldat de sa compagnie: mais cela aurait pué le Cléveland à infecter. La vérité, la vérité! – La vérité, me direz-vous, est souvent froide, commune et plate; par exemple, votre dernier récit du pansement de Jacques est vrai, mais qu'y a-t-il d'intéressant? Rien. – D'accord. (DIDEROT, 1970, p. 59).

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: “*S’il faut être vrai, c’est comme Molière, Regnard, Richardson, Sedaine; la vérité a ses côtés piquants, qu’on saisit quand on a du génie [...]*” (DIDEROT, 1970, p. 59)

Conclusão

Ao ler a obra de Diderot e refletir sobre sua forma, supõe-se, portanto, que o romance *Jacques le fataliste et son maître* é inovador na França do século XVIII em todos os sentidos. Em primeiro lugar, as categorias narrativas (narrador, personagens, 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, que não tem apenas a função de mais uma 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 estão desconstruídas, ao assumir 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 características principais que o distinguem da poesia, do drama e da História? É nessa esteira que é possível fazer o velho e conhecido pacto de “suspensão voluntária da incredulidade”, viajando na leitura de uma história divertida e surpreendente, e também refletir, como leitor maduro e estudioso, sobre uma narrativa cujo objetivo maior parece ser questionar a si mesma e por consequência o gênero ao qual pertence.

Diderot and the context of the novel in the eighteenth century

ABSTRACT: *The aim of this work is to analyze the novel Jacques le fataliste et son maître (1778) by the French writer and philosopher Denis Diderot (1713-1784), in order to demonstrate how this work gives, in its own narrative structure, a very unique and legitimate answer to the questions put to the genre in the eighteenth century: after all, what is the novel genre? How to look up verisimilitude in the narrative? What purpose does a novel serve? What is its function and what are the main features that distinguish it from poetry, drama and history? Thus, this work aims at demonstrating the importance of Jacques le fataliste to the evolution of the genre by putting into evidence procedures and innovative literary themes, changing the false – that is, the fiction –*

into a way of saying the truth and of discussing historical problems of its time. After reading the novel and thinking about its form, we noticed that the novel is innovative in the eighteenth century France in all senses once it questions the limits of the genre by means of the narrative composition.

KEYWORDS: *Novel. Romanesque Form. History of the novel. Jacques le Fataliste.*

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

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

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

_____. **Jacques le fataliste et son maître.** Paris: Garnier-Flammarion, 1970.

_____. **A religiosa.** Tradução de Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1962a.

_____. **O sobrinho de Rameau.** Tradução Antônio Bulhões e Miécio Tati. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962b.

_____. **Jóias indiscretas.** Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Global, [19--].

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (Org.). **A cultura do romance.** São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

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

LAZARILLO de Tormes. Edição bilingue. Organização e notas de Mário M. González. Tradução de Heloisa Costa Milton; Antônio R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 2005.

PRADO, R. A. **A jornada e a clausura.** São Paulo: Ateliê, 2003.

WATT, I. O realismo e a forma romance. In: _____. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11-33.



