

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

JUCELIA SOUZA DA SILVA

**A PROSA MODERNA EM VIAS DO NÃO-SER:
UMA ANÁLISE DE *JACQUES, O FATALISTA E SEU AMO* DE
DENIS DIDEROT**

Campo Grande – MS
Agosto - 2009

JUCELIA SOUZA DA SILVA

**A PROSA MODERNA EM VIAS DO NÃO-SER:
UMA ANÁLISE DE *JACQUES, O FATALISTA E SEU AMO* DE
DENIS DIDEROT**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob orientação da Prof^a Dr^a Maria Adélia Menegazzo.
Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

Campo Grande – MS
Agosto - 2009

JUCELIA SOUZA DA SILVA

**A PROSA MODERNA EM VIAS DO NÃO-SER:
UMA ANÁLISE DE *JACQUES, O FATALISTA E SEU AMO* DE
DENIS DIDEROT**

APROVADA POR:

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA (UFMS)

ROSANA CRISTINA ZANELATTO SANTOS, DOUTORA (UFMS)

ANTÔNIO VICENTE S. PIETROFORTE, DOUTOR (USP)

Campo Grande-MS, — de — de 2009.

Ao saudoso professor Ronaldo Assunção
In memoriam

AGRADECIMENTOS

Resplandecente é a Sabedoria, e sua beleza inalterável: os que a amam descobrem-na facilmente. Os que a procuram encontram-na. Ela antecipa-se aos que a desejam. Quem, para possuí-la, levanta-se de madrugada, não terá trabalho, porque a encontrará sentada à sua porta. Fazê-la objeto de seus pensamentos é a prudência perfeita, e quem por ela vigia, em breve não terá mais cuidado. Ela mesma vai à procura dos que são dignos dela; ela lhes aparece nos caminhos cheia de benevolência, e vai ao encontro deles em todos os seus pensamentos, porque verdadeiramente, desde o começo, seu desejo é instruir, e desejar instruir-se é amá-la. Mas amá-la é obedecer às suas leis, e obedecer às suas leis é a garantia da imortalidade. Ora, a imortalidade faz habitar junto de Deus; [...] (Sabedoria 6, 12-18b),

Por mais que procuremos agradecer, sempre percebemos que nem todos aqueles aos quais, em verdade, somos gratos foram mencionados nas páginas dedicadas a essa atividade. Isso porque são muitos os que contribuem no percurso, alguns de forma constante, outros que vão se somando aqui e ali; por um lado há os que diretamente nos acompanham, e por outro há sempre os que de modo indireto se fazem fundamentais nesse processo.

Aqui expresso minha gratidão à Professora Maria Adélia Menegazzo, que desde os tempos da graduação acreditou em mim e foi sempre a grande Mestre a iniciar-me no caminho das Linguagens, da Literatura, da Pesquisa... Pelas vezes que me fez sentir capaz, que me apontou o caminho e mais que orientar, mostrou-me que persistir é sempre o curso que leva ao acerto. Por sua presença, sua constância e resposta a cada momento onde a ignorância do orientando gritava por direção. Por ser modelo intelectual e ainda por sua paixão inspiradora pelo conhecimento.

Ao Professor José Genésio Fernandes, que acompanhou meus passos como um pai que contempla a criança aprendendo a andar. Encheu-me de ânimo nos momentos difíceis e acreditou em mim quando talvez ninguém acreditasse. Isso foi importante, muito. Um *e-mail* em especial impulsionou-me a ver que: “É preciso crer que se pode, sobremodalizar a sua junção com o poder-fazer com o crer que essa junção é verdadeira... Veja que não basta modalizar veridictoriamente sua relação com o OM poder-fazer a dissertação... É preciso, ainda, sobremodalizar essa junção, crendo nela... só assim terá força, confiança em

si e tranquilidade e gosto para trabalhar... E está chegando a hora de largar os livros e pensar e escrever. Se souber, tiver segurança para trabalhar com coisas novas da teoria, faça isso. Se não, use o que sabe. Não precisa dar conta de tudo.... Basta que seu trabalho esteja bem escrito, bem organizado. ‘Não basta PODER, é preciso CRER no PODER’”.

Eu acredito nisto, na tua lição, meu professor.

Agradeço ao Professor Antônio Vicente Pietroforte, por sua presença em minhas descobertas teóricas, por suas produções, pelas gentilezas e atenção nesta convivência.

Às Professoras Rosana Cristina Zanelato e Maria Emília Borges Daniel que desde a graduação também me incentivaram e apresentaram algumas teorias fundamentais para minha formação e muita prática e postura de Mestre que inspiram seu alunato a buscar mais além.

À minha família, que esteve sempre presente e na expectativa de que tudo resultaria bem. Que bom ver o brilho nos olhos de meus pais, pois isto é fruto de tudo o que eles plantaram em mim, em convicção, perseverança, luta e muita fé.

Aos amigos que torceram por mim, que acreditaram e se animaram a cada notícia de minha elaboração, pondo-se a ouvir, questionar, participar emocionalmente de tudo. Isso foi muito importante.

E por fim, minha gratidão e louvor Àquele que na verdade deveria ser o primeiro mencionado, mas que expresso agora, pois Ele é o começo e o fim de tudo isso e de tudo o que há. Obrigada, meu Deus, pela direção, pela luz, por tudo aquilo que eu ainda nem entendo, mas que foi preciso e permitido. Divino Mestre, mostrai-me sempre o caminho que conduz à sabedoria e fazei-me sempre grata aos Teus benefícios e ensina-me a manter o foco naquilo que é essencial.

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que é 'eu te desejo', e libertá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de se tocar a si mesma); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, eu o acaricio, o roço, prolongo esse roçar, me esforço em fazer durar o comentário ao qual submete a relação. (BARTHES)

RESUMO:

Esta pesquisa se interessa pelo objeto literário em suas nuances de teoria e prática, uma vez que o texto analisado pretende questionar o próprio estatuto do gênero. O *corpus* selecionado é um romance do século XVIII, *Jacques, o fatalista e seu amo*, do escritor e filósofo iluminista Denis Diderot. A partir das concepções da Teoria Literária, inserimos o gênero romanesco em seu contexto de ascensão e instabilidade, e ao mesmo tempo, tomando a concepção semiótica de geração de sentido, a análise focaliza a discursivização do texto de forma a conceber o texto literário como um construto organizado de efeitos de sentido da linguagem. Encaminhamos a investigação de modo a promover uma junção entre a teoria literária e a semiótica greimasiana do texto, percebendo-o e concebendo-o como um todo, ou um processo, de significação. Assim, apresentamos os vários níveis de significação do texto em estudo, a fim de apontar a reunião desses mesmos níveis numa formulação global que aponta para o efeito de sentido. Dividimos a análise, assim, entre a sintaxe e a semântica discursivas, tratando em uma das construções, da relação das categorias fundamentais da enunciação (actorização, temporalização e espacialização) e, em outra, das correspondências entre tema e figurativização. O questionamento que a obra literária traz sobre si mesma e sobre as outras obras, encaminha-se também às demais produções que se seguiram até os dias atuais, quando os fins e a legitimidade da prosa moderna permanecem em suspense.

Palavras-chave: Literatura; semiótica; gênero; romance; discurso.

RESUMEN:

Esta investigación si interesa del objeto literário en sus matices de la teoria y práctica, una vez que el texto analizado se propone en preguntar el estatuto del género. El *corpus* seleccionado es una novela del siglo XVIII, *Jacques, o fatalista e seu amo* del escritor y filósofo iluminista Denis Diderot. De los conceptos de la teoría literaria la clase del romanesco se inserta en su contexto de la ascensión y de la inestabilidad, y al mismo tiempo, tomando la semiótica del concepto de la generación del sentido, analizamos el discursivización del texto de manera que conciben el texto literário igual que un construto organizado del efecto de sentido del language. La investigación se dirige para una reunión de la teoría literaria y de la semiótica greimasiana del texto, percibiendo y concibiendo el objeto como un processo del significación. Así, presentamos algunos niveles del significación del texto en estudio, para señalar la reunión de estos mismos niveles en una formulación general que apuntan para un efecto de sentido. Dividimos el análisis, así, entre el sintaxis y la semantica discursivas, tratando en uno a las construcciones de la relación de las categorías básicas de la enunciación (persona, tiempo y espacio) y en outra a las relaciones del tema y de su concretización. La cuestión que el texto trae a respecto del mismo y de los otros, también se direcciona a las producciones que han seguido hasta los dias actuales, donde la finalidad y la legitimidad del género moderno siguen en suspenso.

Palabras-clave: Literatura; semiótica; gênero; novela; discurso.

LISTA DE GRÁFICOS

| | |
|---|----|
| Gráfico 1 – Projeções enunciativas..... | 32 |
| Gráfico 2 – Atores da enunciação..... | 38 |
| Gráfico 3 – Eixos de inflexões de tonicidade..... | 41 |
| Gráfico 4 – Debreagens propostas..... | 48 |
| Gráfico 5 – Momento de referência presente..... | 52 |
| Gráfico 6 – Momento de referência pretérito..... | 52 |
| Gráfico 7 – Momento de referência futuro..... | 53 |
| Gráfico 8 – Momento de referência presente (citações)..... | 55 |
| Gráfico 9 – Momento de referência pretérito (citações)..... | 55 |
| Gráfico 10 – Ser <i>versus</i> parecer..... | 99 |

LISTA DE QUADROS

| | |
|---|----|
| Quadro 1 – Estratégias de ponto de vista..... | 41 |
| Quadro 2 – Modos de existência..... | 42 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| CAPÍTULO I | |
| 1. APRESENTANDO A PROPOSTA ROMANESCA DE DENIS DIDEROT | 16 |
| 1.1. Diderot e seu tempo..... | 16 |
| 1.2. O novo épico..... | 21 |
| 1.3. Pressupostos teóricos para uma leitura do texto..... | 25 |
| CAPÍTULO II | |
| 2. (DES) CONSTRUINDO UMA HISTÓRIA: A ARQUITETURA TEXTUAL NUM PROCESSO DE SIGNIFICAÇÕES..... | 28 |
| 2.1. Sintaxe discursiva: a edificação da linguagem..... | 30 |
| 2.1.1. Actorização: a pessoa que fala, alguém que faz..... | 31 |
| 2.1.2. Cronotopo: a inserção do sujeito..... | 49 |
| 2.1.2.1. Então, o ser..... | 50 |
| 2.1.2.2. Onde, o ser..... | 61 |
| 2.2.1. Semântica discursiva: olaria textual..... | 68 |
| 2.2.2. Nível do enunciado: liberdade <i>versus</i> opressão..... | 86 |
| 2.2.3. Nível da enunciação: “realidade” <i>versus</i> “ficção”..... | 94 |
| CAPÍTULO III | |
| 3. DIDEROT E O MODELO DE RICHARDSON..... | 101 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 110 |
| 5. REFERÊNCIAS..... | 114 |
| 6. ANEXOS..... | 116 |

INTRODUÇÃO

É evidente que não estou fazendo um romance, dado que negligencio tudo o que um romancista não deixaria de empregar. (DIDEROT)

O 'texto' é, com efeito, aquilo que a leitura atualiza e o que a análise constrói. (BERTRAND)

Nossa investigação se apresenta como um paradoxo: tomamos como objeto de estudo um texto “clássico” quando falamos em modernidade (s). O romance *Jacques, o fatalista e seu amo*, do escritor francês Denis Diderot, teve sua primeira versão conhecida, provavelmente, em 1771. A esse texto, composto no século XVIII, atribuímos sentidos de um texto moderno.

Paradoxo, pontos antitéticos, contradição, negação, denegação, são termos reiterados não poucas vezes ao longo da pesquisa. Aliás, este é o ponto que tomamos como partida da análise textual.

Percebemos no interior da narrativa a denegação do gênero, denegação explícita e constante. Toda a construção é permeada pela recusa do caráter romanesco e a interrupção narrativa se associa a ela, como uma respiração interna da obra.

Diderot se encontra diante de uma insatisfação quanto ao caráter do gênero romance de sua época e, por isto, sente a necessidade de uma definição mais acertada para nomear não apenas sua própria produção, como também a de Samuel Richardson, que considera um modelo ideal. A problematização das formas literárias ultrapassa os questionamentos teóricos encaminhando-se para a prática construtiva. O que ele produz é um romance para falar do romance, ou melhor, uma história edificada sobre fragmentos que se encontram entre diversos outros que se levantam, de modo paródico e crítico. Construindo-se como um anti-romance, a obra se firma questionando os fins e a legitimidade da literatura, tomando a consciência ficcional para comprovar-se como

verdadeiro. Paradoxo como o mundo é o romance, que, entre outras coisas, representa o espaço onde as leis da existência instalam o sujeito na História.

Como todas essas formulações somente podem dar-se na linguagem, delimitamos nosso estudo ao nível discursivo do texto, a fim de demonstrar como são construídos esses efeitos de sentido, como se organizam e de que maneira se reúnem num processo de significação. Para isso, utilizamos a contribuição da teoria semiótica de linha francesa ou greimasiana.

O trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, apresentamos o contexto da época em que Diderot escreve *Jacques, o fatalista e seu amo*¹, assim como a situação em que o gênero romanescos se encontrava e também apresentamos, brevemente, o ponto de vista teórico utilizado para a análise, cujo modo de conceber o objeto e de proceder a investigação do texto compartilhamos. No segundo capítulo, nos direcionamos para a análise propriamente dita do texto literário (utilizando citações do texto literário tanto em língua francesa quanto em língua portuguesa), subdividindo-o em outras duas partes complementares: (01) a *sintaxe discursiva* (onde apresentamos a leitura das significações a partir das categorias enunciativas fundamentais de actorização, espacialização e temporalização) e (02) a *semântica discursiva* (que corresponde às formulações de tematização e figurativização do discurso). No terceiro capítulo, apresentamos as relações dos efeitos de sentido construídos pelo texto de Diderot ao seu modelo (o modelo de Richardson e o ideal “realista”).

O que se pretende, de um modo geral, é investigar o texto literário como processo de construção, e, de um modo mais específico, explicitar o caráter artificial do gênero romanescos como resultado da reunião de estratégias de denegação, direcionadas à formação de um determinado efeito de sentido, a partir dos recursos discursivos utilizados no texto.

Assim, será possível contribuir com a reflexão acerca desse gênero narrativo na modernidade e mesmo da própria indefinição e instabilidade dele, que tanto pode ser lido como uma evolução quanto como uma involução da epopéia, resultado da hibridização de várias formas, ausente no quadro de gêneros aristotélicos, cabendo-lhe o “papel de bastardo”².

¹ DIDEROT, Denis. [trad. Magnólia Costa Santos]. *Jacques, o fatalista e seu amo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

² GUERREIRO, Fernando. Ceci n'est pas un roman: l'Éloge de Richardson de Diderot. In : *Ariane: revue d'études littéraires françaises*, 14/15. Lisboa: GUELF, 1996-8, pp. 68-70.

É essencial para a nossa época investigações que não apenas descrevam o objeto, mas que o tomam como pretexto para questioná-lo e, assim o fazendo, possibilitem o questionamento também da própria sociedade e época que o constrói ou o atualiza em reflexão crítica e transformadora do ser/estar de toda uma consciência cultural, que abram ainda possibilidades de leitura (e por que não escritura?) do Sujeito histórico. Essa é uma das tarefas da pesquisa em Linguagens. A que apresentamos, pretende contribuir nessa via a ser percorrida incansavelmente por diversos olhares que ainda se seguem e se multiplicam, não respondendo definitivamente, mas apontando direções novas ou refreqüentadas, que devem traduzir-se no refletir daquilo de que somos feitos e nos assegura um espaço na História: o discurso.

CAPÍTULO I

APRESENTANDO A PROPOSTA ROMANESCA DE DENIS DIDEROT

1.1. Diderot e seu tempo

-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. [...]. - Na falta de gênio, não se deve escrever. (DIDEROT)

A investigação literária será sempre a tarefa de explicitar as possibilidades de leitura do texto. Neste trabalho nos preocupamos com a questão da narrativa moderna, mais especificamente com o romance. Delimitamos nosso *corpus*: a obra *Jacques, o fatalista e seu amo* de Denis Diderot, na qual ocorre a denegação do gênero literário, sendo justamente neste ponto que nos deteremos: a denegação do romance e as intenções desse posicionamento do narrador, bem como as questões levantadas diante da constituição e afirmação ou desafirmação do gênero.

*Jacques, o fatalista (JF)*³ é uma criação literária que evidencia pelo dito e, da mesma forma, pelo não dito, o pensamento desse filósofo e, também, os questionamentos sobre sua época.

Denis Diderot nasceu na pequena cidade de Langres, em oito de outubro de 1713. Sua infância é marcada pela orientação religiosa, o que destoará do homem adulto ateu e materialista. O desejo da família é sua ordenação sacerdotal. Os primeiros anos foram, por isso, propícios ao pensamento das questões religiosas. Os pais não se dispõem a sustentar um intelectual. Passa, assim, por dificuldades econômicas, encontrando salvação no trabalho de tradução do original inglês da *Cyclopaedia*, de Ephraim Chambers, publicada em 1728, a pedido dos livreiros Briasson, Duran e David.

Trabalhou na enciclopédia inglesa ao lado do filósofo e matemático Jean le Rond d'Alembert . E, juntos, procuravam então produzir uma obra que reunisse todo o conhecimento científico da época, a intitulada *Encyclopédie*. Foram publicados 17 volumes

³ De agora em diante o título do romance estudado será referenciado pelas letras **JF**.

de texto e 11 de pranchas de ilustração, entre os anos de 1751 e 1772. Diderot foi o diretor e idealizador de tamanha obra, composta sob inspiração materialista.

Mas sua vida não se reduziu a uma sucessão de acontecimentos que o impulsionaram ao empreendimento científico. Denis Diderot teve uma intensa vida pessoal entrelaçada com o homem intelectual. Em 1749, é encarcerado por causa da publicação da *Carta sobre os cegos*, em Vincennes. O primeiro volume da *Encyclopédie* é publicado no ano de 1751.

Em 1759 a *Encyclopédie* é condenada pelo Parlamento. O Papa a coloca em *Index* e o rei ordena a queima dos sete volumes publicados. Os seus manuscritos são apreendidos, mas o chefe da polícia, sendo seu amigo, os esconde em sua casa. Os dez últimos tomos seriam impressos secretamente na Holanda, em 1765, aparecendo com endereço falso. O possível início da composição de **JF** teria ocorrido no ano de 1760 e a composição da obra teria se estendido até o ano de 1780, segundo Guinsburg⁴. Já Magnólia Costa Santos⁵, aponta 1771 como o ano da primeira versão conhecida do romance, que seria publicado somente em 1778, considerando que a escrita se iniciou após a leitura do romance de Sterne, *Tristram Shandy*⁶, especialmente dos capítulos XIX e XX, que poderiam ter influenciado sua redação. O romance foi, portanto, composto, entre 1760 e 1767 e seu autor morre em 30 de julho de 1784, na cidade de Paris com 70 anos de idade.

O período dos anos 1700, especialmente a segunda metade do século XVIII, tendia para uma nova direção burguesa das Artes. Viviam-se o Século das Luzes, no qual o pensamento iluminista burguês preparava o caminho para a Revolução Francesa.

A França da segunda metade do século XVIII era dividida em três grupos: o Primeiro Estado ou Clero, o Segundo Estado ou Nobreza e o Terceiro Estado formado pelos burgueses, por camponeses sem terra e pelos “sans-culottes” (artesãos). Os dois primeiros eram grupos privilegiados. Além de desfrutarem do tesouro real eram isentos de impostos e contribuições ao Estado, os quais eram recolhidos do Terceiro Estado.

A maior parte da economia ainda era agrícola. A população crescia muito na época e, devido a uma onda de frio que assolara a região, o alimento passou a faltar e a fome castigou grande parte da população que já era explorada e vivia na miséria e em condições

⁴ Cf. DIDEROT, Denis. [trad. J. Guinsburg; Roberto Romano]. *Obras VI: o enciclopedista*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 20.

⁵ Magnólia Costa Santos (2001), na *Apresentação* de Jacques, o fatalista e seu amo, na versão brasileira traduzida por ela.

⁶ A narrativa de Sterne apresenta também um criado que parece ter certos atrativos pelo universo feminino, o que incomoda seu amo.

subumanas. Nesse momento, reavaliavam-se as bases jurídicas do Antigo Regime, à luz do pensamento iluminista. Voltaire, Diderot, Montesquieu, John Locke, Immanuel Kant e outros criticavam as bases e estruturas políticas e sociais absolutistas e sugeriam idéias de um modo de conduzir liberal burguês.

O Iluminismo se caracterizava pela negação de uma cultura medieval e pela afirmação das ciências e da razão. Buscava-se nas artes a “pureza” e a simplicidade das formas clássicas. Uma retomada dos valores clássicos da Antigüidade greco-romana e do Renascimento passa a afirmar-se recusando um pensamento barroco que já não se sustentava. A principal característica é a racionalização das coisas, baseada na crença em uma “iluminação interior”, ou fonte subjetiva imediata de conhecimento. Também se identificava pela rejeição de qualquer religião revelada, especialmente o cristianismo.

Os iluministas eram filósofos, escritores e livre-pensantes que se organizavam ao redor de alguns dos mestres-pensadores da época, como David Hume, Diderot, Kant, Jean-Jacques Rousseau e Voltaire, entre outros, admiradores dos pensadores do século anterior, como Isaac Newton, John Locke e René Descartes. Não estavam sempre de acordo entre si, nem em harmonia constante, mas, a qualquer sinal de perigo, todos se mobilizavam em defesa do perseguido.

O ideal dos iluministas era a secularização total da sociedade. Lutavam pela liberdade de palavra, de imprensa, de empreendimento econômico, entre outras. Recorreram intensamente à publicação e difusão de livros, a fim de conquistar um público (tanto composto por pessoas da nobreza como por pessoas das classes burguesas). Quando as publicações eram censuradas, recorriam à impressão clandestina, na Holanda, depois contrabandeada por toda a Europa.

Mas o maior empreendimento para a divulgação dos ideais iluministas foi a *Encyclopédie*, tornando-se leitura obrigatória entre os intelectuais da época e servindo de referência e modelo às produções posteriores. Os seus colaboradores eram de alto nível, escolhidos por Diderot, somando um total de 139 identificados.

Com o avanço do dicionário filosófico, parecia vir à tona a secularização do conhecimento que, até então, submetia-se ao ponto de vista da religião. Para os cientistas da Idade Média, saber e fé não entravam em choque. Isaac Newton, por exemplo, não admitia que a idéia de gravitação universal, por ele concebida, pudesse estar em conflito com a fé. René Descartes, que defendeu a supremacia universal da razão e que tinha a dúvida como o início da busca humana pela verdade, reconhecia Deus como a realidade mais firme e perfeita.

O grande intento da Obra dos iluministas era conceber algo que descentralizasse o saber científico da Igreja. Já que ele esteve sempre ligado direta ou indiretamente a essa instituição. Basta lembrar que a primeira universidade, a de Bolonha, na Itália, foi fundada pela Igreja por volta do ano mil. Depois vieram muitas outras: Louvaine na Bélgica, Oxford na Inglaterra, Sorbone na França, e outras. Durante a Idade Média, a cultura letrada era privilégio de poucos, isto porque a “velha escola” havia morrido com o desabamento do Império Romano. Os primeiros passos para seu ressurgimento foram dados por parte da Igreja, com a criação de centros de instrução para futuros monges, no século sexto.

Naquele século, o estadista e escritor Cassiodoro (490-575), que no fim da vida se tornara monge, formava na Calábria o complexo cultural de *Vivarium*, destinado a recolher manuscritos antigos e ensinar a copiá-los. Mas o renascimento da escola se dá, de fato, com o monge beneditino inglês Alcuíno, que se dedica ao ensino dos noviços, no império de Carlos Magno. Muitos leigos desejam também ser instruídos, especialmente comerciantes, criam-se então escolas especialmente para leigos, além das escolas internas dos conventos. Com a expansão das cidades, a instrução também se expande. Bispos e abades abrem novas escolas e até mesmo os próprios reis, na Alemanha, fundam mosteiros, onde os jovens da aristocracia recebem instrução. Cada escola superior se especializa em um ramo do conhecimento: teologia e filosofia em Paris, medicina em Salerno e Montpellier, direito em Bolonha e letras e ciências em Chartres.

A cultura então, no Ocidente, é a neoplatônica, reelaborada em moldes cristãos por Agostinho, Boécio e Dionísio Areopagita. Desde o século V, a concepção dominante do saber é exposta por Agostinho, que desfruta ao máximo a mensagem da Revelação, substituindo uma sabedoria pagã fruto somente da razão. E foi essa a mentalidade científica e religiosa que norteou a vida dos feudos até depois do ano mil.

Com a leitura aristotélica, um método puramente racional parecia criar um conflito filosófico. Em certa época, as autoridades eclesiásticas proibiram aos professores da universidade de Paris, sob pena de excomunhão, o ensino de lições sobre a metafísica e a física aristotélica, permitindo, entretanto, seu estudo particular.

Tomás de Aquino é quem concilia o aristotelismo com o cristianismo. Sua teologia afirma a coerência entre fé e razão, sustentando que a razão tem o direito de falar em matéria de fé segundo suas próprias leis. Afasta, assim, a possibilidade de sacralizar as forças da natureza com ingênuo senso do maravilhoso. A natureza, para ele, revelada na sua realidade profana, pode assumir valor religioso e conduzir a Deus. Sua obra mais conhecida e mais significativa é a *Summa Teológica*.

No século XVIII, a Igreja e os iluministas “disputavam” a transmissão do saber. Enquanto a primeira preocupava-se com a expansão do materialismo e da secularização da ciência, os segundos organizavam-se para entronizar a “deusa da razão”. Por isso, a *Encyclopédie* teve muitos opositores, entre eles os jesuítas, jansenistas, protestantes e até o irmão de Denis Diderot, o padre Didier Diderot, apesar de alguns padres participarem da elaboração da obra⁷.

No momento não havia a noção de arte pela arte, dado o vínculo entre educação e pensamento, pois o interesse era instruir. Havia um destaque dado à razão e por isso, o interesse pela pesquisa, pela demonstração científica. Partia-se do próprio homem para chegar ao conhecimento da verdade e não mais de Deus. O homem se tornara objeto de estudo. Devido a isso, entre os filósofos, era preferível estudar a moral que a metafísica. A moral dos filósofos iluministas resgatou muitos elementos cristãos, mesmo não sendo necessariamente religiosa. A caridade, por exemplo, era para eles uma moral puramente social. Assim, recusavam dois dogmas fundamentais do cristianismo: o pecado original e a encarnação, não vendo Cristo como Deus, mas como um sábio, um exemplo de vida moral.

No século XVIII, as teorias materialistas mecanicistas eram sustentadas especialmente pelos iluministas, sobretudo por Diderot e Condillac. Fora Descartes quem firmara os fundamentos do materialismo mecanicista com sua teoria dualista, na qual espírito e matéria se separavam. De acordo com o pensamento materialista, tudo o que existe é matéria, contrapondo-se ao pensamento idealista que toma, como substância primeira, a idéia, o pensamento, o espírito. A tradição ocidental materialista começou com Demócrito, apesar de alguns filósofos pré-socráticos, dentre eles Tales de Mileto, já apontarem para a explicação da realidade pela observação da própria natureza, sem intervenção mítica, e Empédocles apresentava os quatro elementos constitutivos dessa natureza. Demócrito explicava as coisas do mundo como formas constituídas a partir de partículas invisíveis da matéria, que seriam os átomos em movimento. Depois, Epicuro, confirmando a tese de Demócrito, procurou demonstrar que os átomos possuíam ainda a propriedade de se desviarem de suas rotas, sendo assim, demonstrava que a origem do movimento estava na própria natureza e não em alguma intervenção divina.

Por sua vez, Aristóteles reunia as concepções materialista e idealista e tentava conciliá-las na filosofia grega de sua época. O elo entre ciência e teologia representou na Idade Média uma justificativa da fé cristã. Nesse período, o idealismo platônico e, depois,

⁷ Simone Goyard-Fabre, citada por GUINSBURG (2000), indica a presença de nove padres na elaboração.

o aristotelismo dominaram o pensamento ocidental. Com o Renascimento e o desenvolvimento das ciências naturais, o materialismo ressurgiu em suas diversas concepções, com Francis Bacon, Thomas Hobbes, Locke, Descartes...

1.2 O novo épico: a forma romanesca

O sujeito apaixonado não pode ele mesmo escrever seu romance de amor. Só uma forma muito arcaica poderia recolher o acontecimento que ele declama sem poder contar.
(BARTHES)

Nesse contexto, inserimos os questionamentos acerca do romance. O século das luzes foi de grande questionamento também nas Artes, não só na filosofia. As formas literárias se encontravam num momento em que se hesitava quanto aos seus caracteres, mesmo porque o gênero literário sempre esteve em desestabilidade formal. O romance concebido até então passava a ser recusado pelos escritores que se opunham à fantasia e ao imaginoso. Passavam a buscar o efeito de real às novas formas. Tanto é assim que Diderot diz em *Elogio a Richardson* que *desejaria muito que se encontrasse outro nome para as obras de Richardson, [...] que também se denominavam romance* (DIDEROT, 2000: 16).

Richardson considerava que criara uma forma nova diversa daquelas anteriores, e o elemento que distinguia as composições era o “realismo”. O fato de a obra literária estar relacionada com a realidade, de forma direta ou indireta, coloca a questão num campo maior, numa dimensão filosófica, uma vez que o romance é a forma literária em que mais se põe em questão o realismo.

Diderot encontrava em Richardson o ideário perfeito para a produção literária, um modelo a ser seguido, em que as categorias ficcionais se referenciavam na vida. O que significa que sua escrita procura constantemente o efeito de real.

Com isso, precisamos definir com qual real estamos lidando. O realismo filosófico “setecentista” buscava uma nova forma de conceber a verdade. A partir do momento em que ela é descentralizada e passa a vir do próprio homem, também virá a partir do homem individualmente. A busca da verdade é concebida como uma questão essencialmente individual e não mais universal. Procura-se romper com o modo tradicional de representar o que se conformava com um modelo prévio aceito pelas regras do gênero. As narrativas

baseavam-se no que era tido como histórico, no “heróico”, no universal, nas formas literárias do passado. A novidade do romance está justamente na atenção à experiência individual que é sempre nova e original.

O sujeito do romance não será mais comprometido com a coletividade, mas será um ser individual, optando por um herói pouco previsível. Richardson e Defoe são pioneiros na Inglaterra a não extrair o tema de suas narrativas de fontes literárias do passado, como a História ou a mitologia com seus efeitos mágicos. A visão individualista inovadora é o principal ingrediente que o romance vem trazer. As personagens e o ambiente que eles retratam passam a ser apresentados de maneira individualizada, na intenção de traduzir o sujeito particular.

O público a que se dirigia o romance era também novo. As classes menos favorecidas tiveram oportunidades maiores nesse momento quanto à acessibilidade à leitura, pois antes, o preço dos luxuosos livros dos nobres era muito alto, equivalendo ao sustento semanal de uma família de trabalhadores, em média. Além disso, os pobres dificilmente tinham acesso à escola, que era muito cara ao que a população em geral podia dispor. E o tempo dedicado ao estudo e à leitura praticamente não existia: era privilégio dos nobres. Trabalhava-se enquanto houvesse luz, no campo ou nas fábricas, e até mesmo as crianças trabalhavam. Ler era um entretenimento dos mais abastados financeiramente e apenas o domingo era livre aos trabalhadores que o dedicavam a atividades mais baratas que ler, como beber.

Com a publicação em volumes separados, o preço do livro se tornou mais acessível. O que permitia que um novo público tivesse acesso a eles. E a substituição dos mecenas por livreiros provocou um crescente número de livros ao público e pensando-se nele (WATT, 1990).

A visão de Ian Watt apresenta não apenas o gênero como uma novidade, mas também a própria leitura: o livro e o leitor. Isso porque com a nova forma de produzir facilita o acesso de uma parcela da sociedade que antes se posicionava de certa forma alheia, literariamente. Com a produção voltada ao público leitor, o escritor do romance tratará então de alcançá-lo e satisfazê-lo. Esta é uma forma de perceber a transformação de produção e recepção do livro, portanto também do romance, parece partir de uma observação da maneira da sociedade se organizar.

A noção antiga de família concebia essa organização como todos os que habitavam em uma casa, como pais, irmãos, avôs, primos, criados etc., para então apresentar-se como a família “elementar”, conforme o termo de A. R. Radcliffe-Brown, pais e filhos

simplesmente, sendo resultado da união voluntária de dois indivíduos, caracterizando uma vez mais a liberdade do sujeito. Assim como os laços de dependência à família, os laços vinculados à Igreja também se afrouxam. O sujeito passava a ser responsável por si mesmo.

Depois de Richardson e Fielding, o romance passou a ter uma importância crescente na literatura. Em parte pelo fato do aumento do público leitor e também pela necessidade dos livreiros em publicar maior quantidade, o que influenciava na qualidade artística de produção, já que se passava então a preocupar-se em alcançar o gosto e as buscas desse público.

Se, por um lado, Richardson produzia um realismo de apresentação, Fielding produzia um realismo de avaliação (WATT, 1990). Sterne conciliará as duas formas cuidando de fazer uso de todas as formas do realismo formal: a particularização de tempo, local e pessoa, em seu único romance, *Tristram Shandy*, onde maneja as instâncias temporais de acordo com os fluxos de consciência do narrador e não em uma seqüência cronológica. O próprio herói do romance se apresenta como um sujeito indefinido quanto a sua identidade ou papel.

Assim como o texto de Sterne é mais uma paródia de romance, o texto de Diderot pretende também não ser nomeado como tal. Essa é uma das grandes preocupações do narrador posicionado fora do espaço narrativo. As particularidades do gênero vão sendo aos poucos apresentadas e adulteradas ou simplesmente deixadas num “canto” da narrativa, ignoradas intencionalmente.

Diderot teria iniciado a composição do **JF** após a leitura do romance de Sterne, especialmente dos capítulos XIX e XX⁸. As inconstâncias do narrador de Diderot também desconcertam o leitor. Temos um romance dividido em três planos justapostos na narrativa: a viagem de Jacques e seu amo para qualquer lugar ou lugar algum; o relato dos amores de Jacques e o pensamento fatalista. O espaço narrativo é o espaço discursivo, já que as cenas se apresentam conforme a recordação daquele que conta uma história, a memória narrativa. No campo da memória, nada é definitivo nem universal, tudo é facetado. O espaço mnemônico é um espaço de luta pelo poder. Poder ideológico e manipulador, filtrado de acordo com as intenções e efeitos a serem desprendidos ou rejeitados. Por isso, pensar o fato é pensá-lo de um lugar e com uma intenção: de onde se

⁸ Segundo Magnólia Costa Santos (2001), na *Apresentação de Jacques, o fatalista e seu amo*, na versão brasileira traduzida por ela.

fala e por que se fala. Pela memória, tanto narrador quanto personagem, apresentam o conhecimento de uma suposta verdade, pois

[...] nos levaria a discutir o lugar a partir de onde se formula o conhecimento. Um lugar de onde os diferentes sujeitos batalham ou negociam não só a memória, mas, também, o conhecimento; ou seja, o planejamento das políticas da memória, que estão indissolúvelmente ligadas às do conhecimento (ACHUGAR, 2006).

A memória do narrador de **JF** também atualiza um fato já ocorrido ao contá-lo ao seu leitor. Entretanto esse narrador parece ter não uma boa memória, já que nunca tem certeza e às vezes esquece, mas, uma memória rica. Ele conta não uma, mas muitas histórias no tempo da enunciação. Esse recurso discursivo rompe a expectativa de um narrar para conhecer o fato narrado. A ação do Presente é até mesmo mais importante que a do Passado, apesar de o fato lembrado ser a razão da narração ocorrer.

No momento da fala, o narrador assume uma liberdade que dificilmente é reclamada na narrativa: a de não fingir o realismo do retrato, mas de fazer acontecer o realismo ficcional, deixando explicitamente marcado no discurso que ele existe e o que faz é narrar uma história que por ele foi construída. Apesar disso, o narrador delega voz à personagem para ela mesma contar sua história, iniciando assim um interminável diálogo entre Jacques e seu amo. O narrador de Diderot se esconde por detrás do discurso da personagem para problematizar ainda mais sua própria enunciação.

Essas formas, como se pode perceber, destoavam dum panorama onde a produção literária se voltava ao gosto e à ânsia do público, ávido por encontrar no romance a fantasia e o sentimentalismo. Esses dois aspectos da narrativa eram já comuns na novela de cavalaria, que segundo Denis Diderot, colhia inspiração na grosseria de uma sociedade que se regozijava em cenas de brutalidade e que engendravam num terreno imaginoso e alienante.

Mais si les fictions romanesques furent chez les Grecs les fruits du goût, de la politesse, e de l'érudition ; ce fut la grossiereté qui enfanta dans le onzieme siecle nos premiers romans de chevalerie. [...].
Ils tiroient leur force de l'abus des légendes, e de la barbarie qui regnoitalors ; cependant ces forts de fictions se perfectionnerent insensiblement, e ne tomberent de mode, que quand la galanterie prit une

nouvelle face au commencement du siecle dernier⁹ (DIDEROT, s.d. : 341).

Para o enciclopedista, uma nova visão sobre a ficção deveria apresentar-se revertendo o contexto anterior. Não mais engendramentos no terreno do maravilhoso, mas a preocupação do romance agora deveria ser com seu comprometimento com o social. Considera ainda, o romance, como uma potência capaz de “salvar” ou “condenar” uma vez mais essa mesma sociedade, de acordo com os fins e a legitimidade desse gênero tão buscado e acostumado então por seu público.

Diante disso, encaminhamos nossa análise com vistas a perceber as particularidades da construção literária de Diderot, afirmando ou uma vez mais propondo a novidade, que de fato é própria à prosa moderna.

1.3. Pressupostos teóricos para uma leitura do texto

O sentido é, em primeiro lugar, uma direção: dizer que um objeto ou uma situação tem um sentido é, na verdade, dizer que eles tendem a algo (FONTANILLE).

A Semiótica do Discurso iniciada por Greimas se propõe a realizar o projeto saussuriano. Chama-se Semiótica para distinguir-se da Semiologia praticada por Mounin, Barthes e Buysens, por exemplo, que, lendo Saussure literalmente, estudam os signos das diversas linguagens, as linguagens tomadas como sistema de signos. Considerando a noção de “valor” proposta por Saussure, Greimas estabelece o princípio de que o que essa ciência deveria estudar não era o signo, mas a significação.

Para compreender o processo de construção do sentido, a semiótica concebeu, a partir dos anos 1960-1970, um modelo de previsibilidade da significação, o denominado

⁹ Mas se as ficções romanescas foram para os gregos fruto do gosto, da polidez e da erudição, foi a grosseria, a falta de educação que produziu no século XI nossos primeiros romances de cavalaria. Eles tiraram sua força do abuso das lendas e da barbárie que reinava então; entretanto estas espécies de ficções se aperfeiçoaram insensivelmente e só saíram de moda quando a galanteria tomou uma nova configuração no começo do último século. (Tradução Nossa).

Percurso Gerativo de Sentido. Tornou-se comum dizer que a semiótica nunca se fixou em um objeto de estudo, mas, em cada época, procurou focar outros objetos de estudo, como foi o caso do estudo das modalidades, das paixões, da enunciação e, por último, das questões relativas ao sensível, à tensividade. É assim que, por uma fórmula solene, Fiorin afirma que a semiótica não se considera disciplina *facta*, mas *in fieri*, isto é, não acabada, mas em vias de se fazer continuamente.

O modelo do percurso gerativo de sentido representa um esforço teórico de compreensão dos textos com pretensões de cientificidade, mas são sempre os textos, nas suas mais diversas realizações que o informam, que o validam ou suscitam novas proposições teóricas. Indução e dedução são procedimentos que estão na base de sua construção. Isso desfaz a acusação leviana de que a semiótica não daria conta do estudo dos textos modernos e daqueles que a literatura, por sua natureza inovadora, sempre promete aos leitores de seu tempo ou de um futuro que nem sempre alcança – caso do referido romance de Diderot.

De maneira resumida, o percurso gerativo é um modelo que pensa a geração do sentido como um processo que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Ou seja, pensa a geração do sentido como algo que vai da generalidade simples e mais abstrata à particularização mais concreta, complexa e figurativa. Essa geração de sentido, segundo o percurso gerativo, compreende três níveis: nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo. No terceiro nível do percurso, a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação. É o mais superficial e visível pelo leitor, por ser mais concretamente representado, e por isso mesmo, mais complexo. É nesse nível que nos deteremos, na análise de **JF**. No nível da enunciação, temos os actantes da enunciação, foco de nossa maior preocupação, uma vez que o romance parece colocar em cena não só uma instância narradora, mas várias. Por esse motivo é preciso deixar mais clara a proposta teórica da semiótica, para a abordagem do nível discursivo de uma narrativa como essa.

BERTRAND (2003) concebe a instância da enunciação como uma “configuração cognitiva particular”, o que significa que a enunciação, pelo que ela instaura como um mundo textual possibilita seu conhecimento como realização cada vez única. Fiorin, retomando essa idéia do autor, e tentando diferenciar autor, enunciador, narrador e narratário, afirma que temos um enunciador cada vez único, em cada obra de Machado de Assis, por exemplo. A enunciação de cada uma dessas obras é um mundo configurado, cujo conhecimento só pode resultar do exame da obra toda realizada. Por isso, ele distingue autor de enunciador e fala da possibilidade de se estudar cada obra para conhecer a

enunciação, assim concebida, de cada uma delas e, por último, a *autoria* Machado de Assis, pelo que se pudesse explicitar de efeito de sentido comum ou reiterado em cada uma das obras, ou seja, em cada uma dessas realizações enunciativas. Esse acesso à autoria nada tem a ver, portanto, com o autor de carne e osso.

Ao longo da história da literatura, o que observamos, a cada vez que surge uma obra, é se ela mantém o contrato enunciativo do gênero ou se o renova. Aquelas que materializam um outro contrato enunciativo por meio de novas escolhas no nível enunciativo ou do enunciado, sofrem o estranhamento de pelo menos parte de seu público leitor. Pode mesmo acontecer que nem a percebam no seu tempo ou que, caso mais feliz, a obra atravesse o tempo de seus contemporâneos, como o caso de **JF**. O contrato se dá entre enunciador e enunciatário para estabelecer a persuasão e a interpretação do texto. Cabe ao enunciatário, como receptor do discurso, reunir as pistas deixadas no texto pelo enunciador e interpreta-las de modo a atribuir sentido à obra. No texto, ele encontrará, não um discurso falso ou verdadeiro, bom ou mau, mas um efeito de verdade ou de falsidade, de bondade ou maldade.

Essas colocações, principalmente com relação ao nível discursivo, serão bastante relevantes para nosso trabalho, uma vez que **JF** problematiza, nesse aspecto, a narração do romance. Como veremos, trata-se de uma obra diante da qual o leitor ocupa uma posição sempre instável na produção de sentido, perguntando, a cada passo: quem está falando agora, de onde e de quando? A construção de sentido da obra depende, portanto, do conhecimento da arquitetura de sua materialidade, - da percepção de algum grau de subversão do estabelecido e praticado numa dada época, o que exige do leitor algum grau de prazer e habilidade para o encontro como o novo, o estranho ou o difícil, como diziam os formalistas russos. Há obras que surgem no terreno da repetição de uma língua literária estabelecida, mas há outras, não muitas, que emergem de um uso inovador dessa língua literária. Por isso sobrevivem ao tempo.

CAPÍTULO II

(DES) CONSTRUINDO UMA HISTÓRIA: A ARQUITETURA TEXTUAL NUM PROCESSO DE SIGNIFICAÇÕES

*[...] cada uma [as palavras] tem mil faces secretas sob a face neutra/E te pergunta, sem interesse pela resposta, /Pobre ou terrível que lhe deres: /Trouxeste a chave?
(DRUMMOND)*

Apresentamos o contexto teórico do estudo, as cortinas podem agora abrir-se para o espetáculo da linguagem a desnudar-se, tímida ou atrevidamente, a fim de explicitar suas significações.

Antes de apontar os primeiros pontos da construção de um efeito de sentido, procuramos determinar aquilo que de fato buscamos compreender: o questionamento que o romance faz de forma reflexiva (sobre o gênero em que se expressa) ao recusar a nomenclatura. Atemo-nos também ao modo singular como Denis Diderot o faz, utilizando como figura a apresentar sua “tese” a própria narrativa (um romance que fala do romance e um romance que fala do fatalismo). Temos então duas “teses” implícitas à narrativa: uma a de que o romance não existe (contra o romance) e outra, a de que o Homem está submetido a uma força (liberdade ou fatalidade).

Assim, Homem e personagem se confundem num mesmo questionamento em busca da felicidade: estamos livres ou estamos inscritos? O enredo foi colhido pela leitura por parte do narrador, mas o que foi colhido ocorreu fatalmente ou resultou da liberdade? Quer dizer, o que foi organizado sobre a história de Jacques e seu amo (e não a de seus amores simplesmente) está sob o domínio de um narrador ou aquele que a apresenta não pode evitar que suas partes lhe escapem à memória ou que estejam submetidas a uma força contra a qual ele mesmo não pode competir?

Se a primeira opção for verdadeira, significa que o /domínio/ se traduz em /liberdade/ ao narrador e /fatalidade/ ao enredo causada pelo narrador; e se a segunda versão for comprovada, significa que a submissão do narrador ao destino implica sua /não-liberdade/ e /fatalismo/ do enredo, agora causada por um destino superior ao próprio narrador. Deus e o narrador também se confundem quanto aos papéis actanciais ao conceder o livre-arbítrio ou o controle de suas criaturas.

A denegação se dá na totalidade do texto, quando o que se põe em reflexão são as narrativas inventivas e previsíveis que se denominavam romance (ou mesmo conto). O que as personagens parecem debater é a liberdade e a submissão ao destino, que durante todo o desenrolar aparecerá como elemento de grande importância à narrativa. Isso pertence ao nível daquilo que é narrado, sendo preocupação dos atores e não do narrador.

No entanto, essa preocupação é confirmada na narração de forma discreta. O narrador se atém ao seu próprio poder de criar situações e submeter suas personagens às mais diversas performances. O que ele faz é demonstrar que assume o controle (destino) daqueles que o ignoram e, apesar disso, debatem sua manipulação. A liberdade e o fatalismo são figurados no mundo interior do enunciado, mas seu poder (do narrador) de mandar e desmandar na criação se dá na aceitação de que a narrativa é mesmo construída, como a que o leitor tem em mãos. Apesar disso, o próprio narrador nega essa realidade colocando tudo de volta ao questionamento inicial: as coisas são? O romance existe? O Homem é um ser livre ou estará “condenado à liberdade”¹⁰?

Por tudo isso, partimos destas interrogativas em busca das formas pelas quais se deu uma possibilidade de significação. E como vimos, em duas instâncias distintas se dá a reflexão das categorias /liberdade/ *versus* /fatalidade/ (ou /liberdade/ *versus* /opressão/), na forma de enunciação, apresentamos como se dão elas num processo que se dá simultaneamente na instância da narração (narrador) e na do narrado (interlocutor).

O texto é justamente o objeto de estudo da semiótica, quer seja ele de natureza verbal ou não. Por isso, é importante perceber e distinguir os dois planos de sua apresentação: o plano de expressão (verbal, gestual, visual etc.) e o plano de conteúdo (semântica do texto) e estudá-los, separadamente. A abordagem semiótica se ocupa, em primeiro lugar, do plano de conteúdo para procurar explicar a forma como se dá o sentido. Por isso, mais do que apontar um sentido do texto, a teoria se preocupa em demonstrar como essa produção é organizada. Nesse sentido, é relevante, para o estudo do romance de Diderot, **JF**, a maneira como ele constrói a máquina textual, visando uma nova forma do gênero romanesco, cujos efeitos de sentido daí decorrentes o tornam bastante diferente dos demais romances da época, inovador, moderno.

Sendo assim, dividimos a análise em duas partes: a Sintaxe e a Semântica discursivas. Na primeira procuramos apontar a instalação das categorias enunciativas (atorização, temporalização e espacialização), enquanto na segunda, a tematização e a

¹⁰ Jean-Paul Sartre.

figurativização. Cabe lembrar que a sintaxe do discurso cuida do encadeamento estrutural do ato de dizer, levando em conta o que é visado e o que pode ser apreensível numa construção de sentido. Tudo aquilo que foi passível de interpretação se deu através do discurso que foi pronunciado de acordo com uma intencionalidade, de um lugar e em um dado momento. A semântica do discurso, por sua vez, cuida das escolhas de revestimento da idéia construída e da própria idéia (do tema) que pode ser afirmada ou não, dando unidade aos vários engenhos e recursos do discurso, além de ser o conteúdo estrutural destinado ao receptor. E ainda, na sintaxe se apreende a forma como se deu a produção de um efeito de sentido, e sem ela tal efeito não poderia ser expresso nem manifesto; enquanto na semântica se apreende exatamente aquilo que é apresentado, o questionamento.

2.1. Sintaxe discursiva: a edificação da linguagem

Vamos: desçamos para lhes confundir a linguagem. (Gn 11, 7 a)

Toda e qualquer possibilidade de atribuição de um efeito de sentido se dá nas articulações de projeção do discurso na forma de enunciado. O jogo enunciativo lança suas peças visando uma interpretação daquilo que constrói. Para tanto, o enunciador delega voz e instala um narrador. Por meio do modo como este sujeito, o narrador, assume seu papel, os limites e as possibilidades interpretativas vão sendo delineados no enunciado. A primeira categoria que se forma no discurso em busca daquilo que foi visado, é a de pessoa (ou a actorização).

O enunciador instala então uma voz que apresentará o enunciado. Ao pronunciar-se, um “eu” é instalado no discurso. A pessoa que fala, o faz de um lugar, aquele de onde enuncia: “aqui”, que o obriga um momento presente à fala: “o agora”. São assim, o *eu-aqui-agora* as projeções que toda enunciação produz.

É de acordo com o efeito de sentido pretendido que o sujeito da enunciação projeta no discurso suas escolhas de pessoa, tempo e espaço. A enunciação projeta essas categorias do discurso que não se confundem com aquelas do enunciado. Ou seja, a pessoa do discurso que apresenta a narrativa pode estar num outro tempo-espaço que não a da

personagem. O tempo da enunciação será sempre o do “agora” e o espaço o “aqui”, mesmo quando aponta um enunciado num tempo já acabado.

As coordenadas espaço-temporais são, portanto, escolhas do enunciador, operações chamadas de *debreagem*¹¹. É preciso notar que o efeito de sentido do texto é construído a partir do discurso, sendo essencial perceber quem fala para quem (narrador/narratário), de onde se fala (espaço) e quando se fala (tempo). Cada uma dessas escolhas do enunciador pressupõe um efeito. Há dois efeitos básicos que o discurso produz a fim de convencer seu enunciatário de que é verdadeiro ou falso o que apresenta; o efeito de proximidade ou distanciamento da enunciação e o efeito de realidade ou referente.

Ao projetar um narrador em terceira pessoa no discurso, o enunciador cria um efeito de objetividade e distanciamento de quem fala para com o que é falado. O efeito contrário, geralmente, se obtém com a escolha do narrar em primeira pessoa, com a contribuição da experiência aproximando a narração do narrado.

O enunciador pode atribuir a outro a responsabilidade discursiva ao delegar a voz internamente aos interlocutários (personagens), pretendendo com isso um efeito de sentido (BARROS, 1990). O diálogo é um recurso de *debreagem* interna do discurso que produz o efeito de realidade da fala. Os efeitos de realidade ou referente são geralmente construídos por meio de procedimentos semânticos do discurso (e não de sintaxe), e denominam-se ancoragem. A ancoragem é o elemento que concebe o reconhecimento de espaço tempo e pessoas “reais”. No entanto, ele pode dar-se de modo contrário, como efeito de irrealidade ou de ficção, igualmente pretendidos pelo enunciador.

Apresentamos, por isso, a análise dessas três categorias separadamente, apesar de serem elas indissociáveis no discurso, para melhor perceber como cada uma contribui para a unidade de sentido pretendido.

2.1.1. Actorização: a pessoa que fala, alguém que faz

Tal como a chuva e a neve caem do céu e para lá não voltam sem ter regado a terra, sem a ter fecundado, e feito germinar as plantas, sem dar o grão a comer, assim acontece à palavra que minha boca profere: não volta sem

¹¹ Conferir o gráfico 1.

ter produzido seu efeito, sem ter executado minha vontade e cumprido sua missão. (Is 55, 10-11)

A semiótica postula que, na enunciação, um enunciador, mais precisamente, um “co-enunciador”, segundo Colioli um co-enunciatário que, de acordo com os propósitos de criação do mundo textual, instala no texto, por meio de debreagens de primeiro grau, um narrador e um narratário, implícitos ou explícitos. Esses, por sua vez, uma vez instalados, podem ou não dar vez e voz aos interlocutores, por meio de debreagens de segundo grau. Deve ficar claro que esses interlocutores podem, por sua vez, assumir papel de narradores e, também, dar voz a outros interlocutores e, assim, sucessivamente, criando narrativas bastante intrincadas que exigem habilidades do leitor para nelas se situar e produzir sentido – o que parece ser o caso de **JF**. Vamos percebendo que, por meio dessa arquitetura actancial é que o discurso dá vida ao que antes era apenas tema abstrato. A enunciação se caracteriza, assim, primeiramente como a instância de mediação entre estruturas narrativas e discursivas. Ela se reconhece nas “marcas” espalhadas no discurso. E é a partir dela que se apreendem os valores do texto.

É preciso distinguir as instâncias, a do narrado e a da narração, que são em planos de igual importância, de acordo com o universo do texto a que estão relacionadas, conforme mostra o gráfico1,

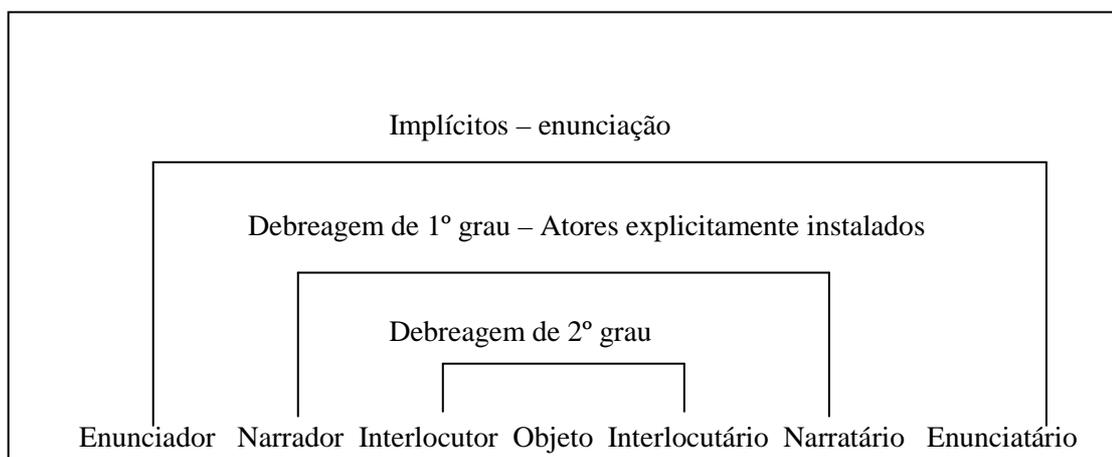


Gráfico 1 – Projeções enunciativas

há uma instância implícita ao texto onde o enunciador confere os valores do discurso. Nela, encontramos a intencionalidade que é dada nas representações do sujeito que enuncia e não no próprio sujeito. Pressupõem-se não apenas a intencionalidade de alguém que diz, como ainda as construções interpretativas de um receptor do discurso (enunciatário) que não é reconhecível diretamente. Não há marcas concretas do produtor nem do receptor de um discurso quando ele pretende se autoconstruir, apenas se pressupõe, pois todo discurso requer esses dois sujeitos.

À instância onde é reconhecível a voz, explicitamente instalada, chamamos de breagem de primeiro grau. Isso porque é a primeira escala de marcação direta de alguém que enuncia. Aí reconhecemos um sujeito que fala: o narrador, e podemos ou não reconhecer também um sujeito que recebe a narração: o narratário, que pode estar implícito no texto. Ele é um elemento do próprio discurso que se posiciona no destino da fala daquele que conta. Todo o texto pode dar-se na de breagem de primeiro grau, onde alguém toma voz e conta.

Há ainda a possibilidade de ser projetada no discurso uma outra instância que não a do narrador. Quando ele concede voz a uma ou mais personagens, permite que elas mesmas contem, não fala por elas. Nesse caso, temos uma de breagem de segundo grau. A intencionalidade interna do discurso (enunciador) projeta alguém que apresenta (narrando) personagens que povoam o mundo de que se fala dando o poder de encenar ou enunciar sua própria voz (discurso direto).

A de breagem nada mais é que um mecanismo discursivo, que instaura pessoas, espaços e tempos, onde *a instância da enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados a sua estrutura de base, com vistas à constituição dos elementos fundadores do enunciado* (FIORIN, 2001: 13).

Há dois tipos distintos de de breagem: a *enunciativa* e a *enunciva*. Na de breagem enunciativa, as projeções de pessoa, espaço e tempo coincidem com as categorias mesmas da enunciação. Em outras palavras, ela é aquela em que há um “eu” enunciador, e a instância espacial e/ou a temporal é a da enunciação, como ocorre na escolha do narrador pela primeira pessoa do discurso, ou pela segunda, pelo tempo presente e pelo posicionamento enunciativo (aqui/ali). Já a de breagem enunciva é aquela em que os actantes do discurso são enunciados, com sua posição e em seu tempo. É o que ocorre na

escolha de narrar na terceira pessoa do discurso aquilo que ocorreu num dado lugar, em algum tempo, que não os de partida da enunciação.

Feitas essas distinções, analisamos o primeiro trecho de **JF**¹²:

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 ? 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.

LE MAÎTRE

C'est un grand mot que cela.

JACQUES

Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet.

LE MAÎTRE

Et il avait raison...

Après une courtre pause, Jacques s'écria : Que le diable emporte le cabaretier et son cabaret !

LE MAÎTRE

Pourquoi donner au diable son prochain ? Cela n'est pas chrétien.

JACQUES

C'est que, tandis que je m'enivre de son mauvais vin, j'oublie de mener nos chevaux à l'abreuvoir. Mon père s'en aperçoit ; il se fâche. Je hoche de la tête ; il prend un bâton et m'en frotte un peu durement les épaules. Un régiment passait pour aller au camp devant Fontenoy ; de dépit je m'enrôle. Nous arrivons ; la bataille se donne...

LE MAÎTRE

Et tu reçois la balle à ton adresse.

JACQUES

Vous l'avez deviné ; un coup de feu au genou ; et Dieu sait les bonnes et mauvaises aventures amenées par ce coup de feu. Elles se tiennent ni plus ni moins que les chaînons d'une gourmette. Sans ce coup de feu, par

¹² Adotamos para a análise duas edições de *Jacques, o fatalista e seu amo*: uma francesa e outra portuguesa.

exemple, je crois que je n'aurais été amoureux de ma vie, ni boiteux¹³
(DIDEROT, 2006 : 09-10).

No primeiro parágrafo há uma debreagem enunciativa, onde os actantes são projetados no enunciado. A escolha do narrador é estabelecê-los, o que faz, representando-os pelo pronome « ils/eles », que corresponderá a duas personagens : o amo e o criado. A segunda é nomeada enquanto a outra permanecerá anônima, sendo reconhecida por seu papel. O momento da fala e o lugar de onde se fala não correspondem àqueles da narração. O fato é anterior ao momento da fala : « Como eles se encontraram ? ».

Essa é a apresentação inicial da debreagem de primeiro grau (narração), onde o narrador se posiciona tomando voz discursiva que mostra os fatos. O efeito de sentido que se obtém, em princípio, é o de objetividade, pois as marcas da enunciação desaparecem deixando que o discurso se construa apenas como enunciado enunciado.

Porém, esse efeito esperado pela debreagem enunciativa não permanece. Ele vai sendo alternado em presença e ausência. É objetiva a narração por apresentar o “outro”. Deixa a objetividade por estar em diálogo com a segunda pessoa, que, justamente, pressupõe a si mesmo na fala. Problematiza não apenas aquilo que é dito (narrado) como também o ato de dizer (narração), e ainda, a própria escolha discursiva.

O que parece uma narração heterotextual ou heterodiegética (narrador que narra de fora do universo diegético apresentado), segundo a classificação de Gerard Genett¹⁴, deixa marcas no modo “como” fala, de sua presença. Estas marcas enunciativas se dão na

¹³ Como eles se encontraram? Por acaso, como todo mundo. Como se chamavam? Isso acaso interessa? De onde vinham? Do lugar mais próximo. Para onde iam? Quem sabe para onde vai? O que diziam? O amo, nada; Jacques dizia que seu capitão dizia que tudo o que nos acontece de bom e de mau aqui embaixo estava escrito lá em cima.

O AMO: Esta é uma grande máxima.

JACQUES: Meu capitão também dizia que cada bala que sai de um fuzil tem destino certo.

O AMO: Ele tinha razão...

Após uma breve pausa, Jacques exclamou:

_Que o diabo carregue o cabareteiro e seu cabaré!

O AMO: Por que mandar o próximo ao diabo? Isso não é cristão.

JACQUES: Porque, enquanto estou a embriagar-me com seu vinho ruim, esqueço de levar os cavalos ao bebedouro. Meu pai percebe e se zanga. Balanço a cabeça; ele pega uma bengala e surra vigorosamente minhas costas. Passa um regimento, a caminho do campo de Fontenoy; alisto-me por despeito. Chegamos, trava-se uma batalha.

O AMO: E a bala chega ao seu destino.

JACQUES: Adivinhastes; um tiro no joelho. Deus sabe as aventuras e desventuras trazidas por esse tiro.

Estão encadeadas tal e qual os elos de uma barbeta. Por exemplo, sem esse tiro, creio que nunca na vida teria ficado apaixonado, nem manco (DIDEROT, 2001: 15).

¹⁴ Não utilizaremos a classificação de Genett para tratarmos do ponto de vista do narrador. A referência aqui é isolada, para melhor compreender a problematização do narrador.

entonação (pontuação) da fala, já que inicia a narração respondendo com outra pergunta a um questionamento não apresentado no enunciado: *Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? [...]*¹⁵ (DIDEROT, 2006: 09).

Essa construção pressupõe alguém que mantém um diálogo com o narrador, o narratário. Observa-se que não se trata de um discurso direto na debreagem de segundo grau (entre personagens), mas de um diálogo ainda na debreagem de primeiro grau. Com isso, estabelece-se silenciosamente no discurso o “eu/je” que por ele é pressuposto e abre o romance.

O narrador não fala, até aqui, de si mesmo, mas do outro. Apesar disso, o efeito construído não é o de distanciamento, e sim, o de proximidade (subjetividade), explicitando sua presença a dizer. Outra escolha arquitetada é a de abrir a narrativa não no início, mas no meio. No meio de um diálogo não muito harmonioso entre narrador e narratário. A fala suprimida do narratário (que é a primeira voz do discurso, ainda que não explícita) poderia ser simplesmente¹⁶: “Conte-me um romance¹⁷”. E daí, as divergências entre a idéia de romance de um e de outro começariam a manifestar-se.

A polêmica entre os dois é o elemento que permite a insinuação de ambos no discurso, que constrói uma concorrência de planos figurativos entre o mundo do narrado e o mundo da narração. O narrador deixa clara sua presença ao narrar e traz consigo seu narratário. A leitura é direcionada a acompanhar o que ele diz, desviando por vezes o foco de atenção de suas personagens. Esse efeito não é comum no romance tradicional da época. O enunciador o atribui como valor do discurso por investir importância ao que o narrador questiona: o romance que faz, ou o que o narratário espera de um romance.

As linhas iniciais apresentariam as personagens (são duas); a situação na qual se deu o encontro seria descrita; a origem e o destino adiantariam ao leitor o contexto da ação. Depois de nomeadas, poderiam estabelecer mais ou menos uma imagem identitária. E então, a cena seguiria com o diálogo. Todos esses detalhes poderiam ser resumidos com a

¹⁵ “Como eles se encontraram? Por acaso, como todo mundo. Como se chamavam? Isso acaso interessa? [...]” (DIDEROT, 2001: 15).

¹⁶ A expressão a seguir foi formulada a partir do contexto da obra literária, sendo pressuposta pela narrativa, sendo de nossa autoria.

¹⁷ Il me compte une romance.

resposta a uma única pergunta¹⁸: “Como é o romance?”¹⁹” A função de um narrador seria justamente esta: a de mediar o fato e o leitor.

Todavia, o narrador desestrutura qualquer expectativa nesse sentido. Nada disso lhe parece importante, a não ser o ato de dizer das personagens. A linguagem, somente, ganha relevância. Deixa então seu narratário conhecer: « 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 ²⁰» (DIDEROT, 2006 : 09).

É a partir daí que a narrativa se desenvolve, deixando de lado o que “não interessa” e optando por um questionamento maior: o destino dos Homens.

Seguidamente à introdução desse tema, por parte do narrador, que o faz por meio do discurso indireto, instala-se uma outra instância de pessoa: quem fala no segundo parágrafo é a personagem, que diretamente discursa sobre ele: “C’est un grand mot que cela²¹.”(DIDEROT, 2006: 09).

A resposta apreciativa por parte da personagem seria lida de forma natural se fosse inserida em contrapartida a uma pergunta. Não é o que ocorre. Quem enuncia a respeito da máxima é o narrador, enquanto a personagem interage com o dizer. Pois não há enunciado que expresse a fala anterior em que “Jacques disait que son capitaine disait”²².

A resposta surge tão prontamente no texto que parece ser dirigida mesmo ao narrador, provocando o toque que aproxima os dois mundos: o da narração e o do narrado. Seria a paráfrase da Revelação Divina, onde Deus dá a manifestar-se a sua criatura, que encontra em sua expressão maior a Encarnação do Verbo/Palavra.

Por outro lado, outra leitura é ainda possível: o narrador é interrogado sobre os detalhes esperados na abertura do romance, mas não julga relevante nenhum deles (enredo, nominalização, origem, destino), exceto o que as personagens diziam. No entanto, mostra já no meio (como o narrador) de uma conversa o amo e o criado, *in medias res*, o amo faz uma qualificação do pensamento que o outro diz ter seu capitão, sem que tenha sido apresentada a fala que seria mais ou menos assim: “JACQUES: Mon capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut²³”.

¹⁸ A expressão segue sendo de nossa autoria, formulada a partir das entrelinhas do texto.

¹⁹ Comme c’est la romance?

²⁰ “O que diziam? O amo, nada; Jacques dizia que seu capitão dizia que tudo o que nos acontece de bom e de mau aqui embaixo estava escrito lá em cima” (DIDEROT, 2001: 15).

²¹ “O AMO: Essa é uma grande máxima” (DIDEROT, 2001: 15).

²² “Jacques dizia que seu capitão dizia”.

²³ “JACQUES: Meu capitão dizia que tudo o que nos acontece de bom e de mau aqui embaixo estava escrito lá em cima”.

Apesar de óbvia a fala do interlocutor, ela é suprimida no discurso, sendo reconstituída graças à narração anterior. O que significa que a fala do interlocutor precede o enunciado de maneira semelhante à do narratário que se posiciona anteriormente à narração (“Que disaient-ils? Le maître ne disait rien; [...]”²⁴).

Isso obriga a reflexão sobre o posicionamento de quem fala e de suas intenções. A posição do narrador e a do interlocutor, conjuntamente a seus respectivos narratário e interlocutário. O narrador é um mecanismo discursivo que é instalado na debreagem de primeiro grau. Não pertencem, narrador e interlocutor, à mesma instância. Ao encostarem um no discurso do outro, o estranhamento é inevitável. Observemos no gráfico a distância dos dois mundos:

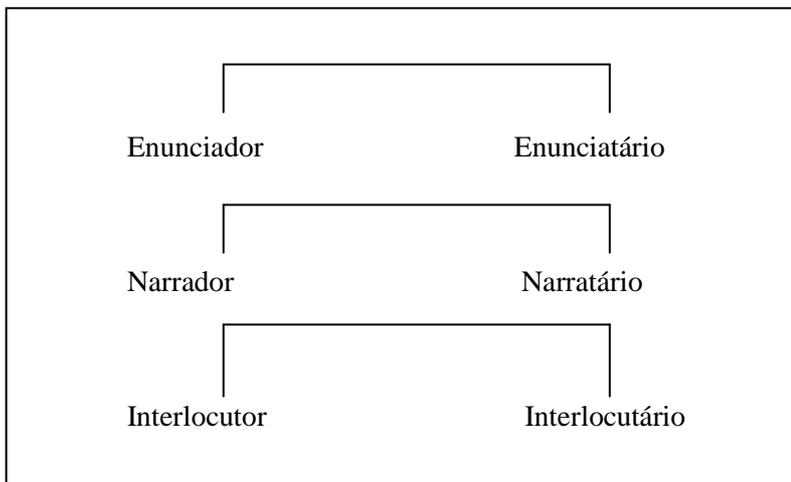


Gráfico 2 – Atores da enunciação

Eles não se “chocariam” se seguissem a direção comum e esperada da enunciação. O narrador dirige seu discurso ao narratário que está pressuposto a si mesmo. Enquanto o interlocutor, por ocupar um espaço (lá) diverso daquele do narrador (aqui), em instâncias temporais também diversas (antes, agora). O resultado do jogo discursivo no romance é o de quebra de uma imagem comum ao campo espacio-temporal. Se o interlocutor pode interagir com o narrador, não estão mais num lugar, nem em um momento diferente, mas na mesma instância, apesar do uso do Pretérito.

Assim como com a Revelação, onde Deus permite que o efêmero toque o eterno e que os planos terreno e divino sejam manifestos concomitantemente, a narrativa experimenta os caminhos da simultaneidade.

²⁴ “O que diziam? O amo nada. [...]”.

Temos, por isso, uma relação de contrariedade que sustenta um efeito de sentido subjacente à aparente confusão que colocaria o discurso dessa obra em “lugar algum” e no momento do “intervalo”, quer dizer, no não-lugar e no não-tempo. Esse posicionamento é discursivo. Narrador e interlocutor complexibilizam seu modo de falar. E isso não se dá ao acaso, faz parte de uma arquitetura de significações. A forma como é apresentado o objeto discursivo é resultado da organização do ponto de vista do narrador.

A esse respeito, encontramos várias formulações que pretendem explicar e decodificar as estratégias narrativas, já que são elas que asseguram e formam efeitos de sentido ao texto enunciado e determinam os limites e abrangências do objeto apresentado. Gerard Genett propõe as focalizações zero, interna e externa, que determinam a posição e o modo de presença do narrador. Greimas e Courtés²⁵ falam em perspectivas. Fontanille fala em observação. Para Bertrand,

[...] o ponto de vista é determinado pelo jogo das posições enunciativas, segundo as posições graduais de debreagem e embreagem. Ele é determinado pela relação modal instaurada entre o sujeito do discurso e seu objeto, e não, como dá a entender a primeira acepção do termo, pelo sujeito sozinho, identificado como um centro de orientação (2003: 118).

A focalização de Genett, por se restringir aos modos de presença do narrador numa posição de referência, deixa escapar a relação da apreensão do objeto visado. Apontar o alcance do conhecimento do narrador sobre suas personagens (saber mais que elas; saber até onde elas permitem e não mais; saber menos que elas, por estar posicionado exteriormente) não permite explicitar o que ele pode mostrar (apreender) e o que ele busca mostrar (visada) e como essa situação ordena a interpretação do objeto, que é o enunciado.

FONTANILLE (2007), buscando compreender o ponto de vista como uma modalidade de construção do sentido, leva em consideração estes dois elementos constitutivos do campo posicional: a visada e a apreensão, que ligam as fontes e os alvos. Nessa perspectiva, o ponto de vista se baseia em um descompasso entre esses dois elementos, produzido pela intervenção do “actante de controle”.

²⁵ Verbetes perspectiva. In: GREIMAS; COURTÉS. Dicionário de semiótica.

É como se algo impedisse que a apreensão recobrisse a visada. Eis a primeira propriedade do ponto de vista: entre a fonte e o alvo surge um obstáculo, o que torna a apreensão imperfeita [...]. [...] a segunda propriedade do ponto de vista: como a visada exige mais do que a apreensão fornece, esta tende a reencontrar o que a visada exige, regulando-se por meio dela.

A ‘otimização’ seria o ato que caracterizaria o ponto de vista, uma espécie de ‘regulagem’ entre a apreensão e a visada (FONTANILLE, 2007: 134-135).

Essas formulações apontam para as pretensões daquele que fala, aquilo que ele visa pode ou não ser demonstrado explicitamente, de acordo com sua estratégia de manipulação. Pode ainda haver múltiplos pontos de vista no discurso, sendo que cada um deles concorre para uma unidade de significação. FONTANILLE (2007) distingue quatro tipos de ponto de vista de acordo com a visada e a apreensão do objeto:

(01) eletivo

(02) acumulativo

(03) dominante

(04) particular

Ele os explica da seguinte forma:

(01) Eletivo (ou exclusivo): a visada renuncia à totalidade do objeto, concentrando-se sobre um aspecto considerado como representativo do conjunto e podendo dessa forma reencontrar toda a sua intensidade.

(02) Acumulativo (ou exaustivo): como não pode fazer a visada coincidir com a apreensão, o sujeito aceita dividi-la em visadas sucessivas: o objeto torna-se assim uma coleção de partes ou aspectos.

(03) Dominante (ou englobante): pode-se conservar uma pretensão globalizante.

(04) Particular (ou específico): pode aceitar simplesmente os limites impostos pelo obstáculo.

Em **JF** o ponto de vista é múltiplo por ser pretensão do narrador visar significações variadas ao objeto, mas sempre de modo coerente com o efeito global que constrói. Ele se coloca como conhecedor do objeto num dado momento, em outro, faz lembrar que não

depende dele conhecer, e ainda, tomando um discurso irônico, revessa entre uma visada e outra.

É possível perceber o quanto são extensos e intensos os pontos de vista em relação ao objeto discursivo. Essas duas dimensões são graduais, correlacionadas como eixos de controle.

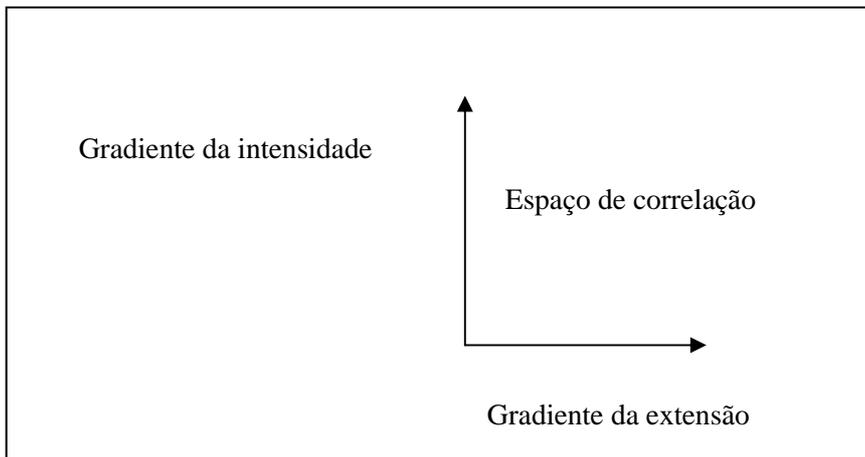


Gráfico 3 – Eixos de inflexões de tonicidade

A partir de uma posição de observação, então, é que a visada e a apreensão, como duas operações necessárias a uma representação da significação em ato, convertem as dimensões graduais em eixos de profundidade (FONTANILLE, 2007: 78). Observemos o quadro proposto:

| | VISADA INTENSA | VISADA ENFRAQUECIDA |
|--------------------|-----------------------|-----------------------------|
| APREENSÃO EXTENSA | Estratégia englobante | Estratégia acumulativa |
| APREENSÃO RESTRITA | Estratégia eletiva | Estratégia particularizante |

Quadro 1 – Estratégias de ponto de vista

O ponto de vista acumulativo faz com que a leitura se desdobre em sucessivas apreensões que se desenvolvem ao longo de toda a narrativa, demonstrando diferentes modos de existência do objeto em cada momento. A visada se apresenta enfraquecida, pois ela não se revela em um único momento, mas na reunião de vários que se somam complementando, e por isso também alterando a significação a cada acúmulo que se faz. Apesar de não ser tensa, sua presença se estende de forma constante, sendo apreensível na

leitura. O estado de relaxamento permite que o plano de expressão torne explícita a insistência do objeto.

Em **JF**, o questionamento quanto ao gênero por parte do narrador se dá de forma contínua. A extensão dele é visível, porém a significação visada pelo narrador não se dá definitivamente em um único ponto, ela se dá na reunião de várias direções a que a interpretação é conduzida, que varia entre a rejeição, a dissimulação e a aceitação sob condição do romance. Para melhor compreensão, elaboramos o seguinte quadro:

(ironia)

| ISTO NÃO É UM ROMANCE | | → | ISTO É QUE É UM ROMANCE | |
|-----------------------|-----------------|---|-------------------------|--|
| | VISADA INTENSA | | VISADA ENFRAQUECIDA | |
| APREENSÃO EXTENSA | Modo realizado | | Modo potencializado | |
| APREENSÃO RESTRITA | Modo atualizado | | Modo virtualizado | |

Quadro 2 – Modos de existência

O quadro explica apenas os modos de existência do conteúdo afirmado ou não-dito (objetos) no discurso. Ele pode se dar das seguintes formas:

(01) *modo realizado*: quando o conteúdo visado é intenso e a apreensão dele extensa (o que se pretende afirmar é expresso);

(02) *modo potencializado*: quando o conteúdo que é expresso não é aquele visado (a visada é enfraquecida apesar do objeto ser extenso, como no caso da ironia, em que o que se diz, não quer ser interpretado como tal);

(03) *modo atualizado*: quando o conteúdo visado se dá intensamente, mas numa apreensão restrita (o que se pretende não é expresso);

(04) *modo virtualizado*: quando um conteúdo implícito não é nem visado nem apreensível (o outro lado não se manifesta nem o pretende);

Essa questão se refere à semântica discursiva, à tematização, que veremos mais detalhadamente à frente. Aqui, por enquanto, nos detemos no ponto da insistência do narrador ao enunciar-se e na imposição de sua presença como actante enunciativo que, por cobrar seu papel, o de narrar, explicita sua fala a concorrer com aquela do interlocutor.

O ingrediente irônico permite perceber dois conteúdos no discurso, um negativo e outro positivo (Isto não é um romance/ Isto é que é um romance). O quadro ilustra

exatamente esta interpretação. O conteúdo negativo (Isto não é...) é apreensível por estar expresso, mas é fracamente visado: logo, ele está potencializado. O conteúdo positivo (Isto é que é...) é apreensível com dificuldade por não estar expresso no discurso, mas é intensamente visado, sendo atualizado ao longo do discurso.

*Il est bien évident que je ne fais point un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité, serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable*²⁶ (DIDEROT, 2006 : 25).

[...] Et moi, lecteur, je suis tenté de lui fermer la bouche en lui montrant de loin ou un vieux militaire sur son cheval, le dos voûté, et s'acheminant à grands pas ; ou une jeune paysanne en petit chapeau de paille, en cotillons rouges, faisant son chemin à pied ou sur un âne. Et pourquoi le vieux militaire ne serait-il pas ou le capitaine de Jaques [...] ? [...] Pourquoi la jeune paysanne ne serait-elle pas ou la dame Suzon, [...] ou même Denise sa fille ? *Un faiseur de roman* n'y manquerait pas ; *mais je n'aime pas les romans*, à moins que ce ne soient ceux de Richardson. *Je fais l'histoire*, cette histoire intéressera ou n'intéressera pas : c'est le moindre de mes soucis. Mon projet est d'être vrai, je l'ai rempli. [...]

²⁷ (DIDEROT, 2006 : 325).

Já que se trata de uma crítica ao que chamavam de romance, poderia ser ainda o conteúdo negativo interpretado de forma intensamente visada, sendo expresso e bem apreensível, resultando assim num modo de existência realizado no discurso (o que em verdade é a interpretação aparente no romance, a recusa do ser em qualquer forma), ao passo que o conteúdo positivo então não seria nem visado nem apreensível (pois não se expressa no discurso a intenção de ser um romance ideal), permanecendo virtualizado.

²⁶ É evidente que *não estou fazendo um romance*, dado que negligencio tudo o que um romancista não deixaria de empregar. Quem toma por verdade aquilo que escrevo, está mais correto do que quem considera isto uma fábula (DIDEROT, 2001: 25). Grifo nosso.

²⁷ E eu, leitor, estou tentado a calar-lhe a boca, mostrando-lhe ao longe um velho militar em seu cavalo, de costas curvadas, caminhando rapidamente, ou então mostrando-lhe ao longe uma jovem camponesa de chapeuzinho de palha, com saiotes vermelhos, andando a pé ou no lombo de um burro. E por que o velho militar não seria o capitão de Jacques [...] ? [...] Por que a jovem camponesa não seria dona Suzon [...], ou a própria Denise [...] ? Um *fazedor de romances* não se furtaria a essa oportunidade; *mas eu não gosto de romances*, a menos que sejam de Richardson. *Eu faço história*, essa história poderá interessar ou não: é a menor de minhas preocupações. Meu intento era ser verdadeiro, e eu consegui realizá-lo²⁷ (DIDEROT, 2001: 212).

Ora, as estratégias discursivas apontam para a autoreflexão, não pretendendo repetir as formas por ele questionadas, e sim, mascarar-se delas para bem poder desestruturar para, enfim, demonstrar como de fato deveriam apresentar-se. Um longo e exaustivo percurso é desenvolvido para que seja possível alcançar tal significação. A figura retórica que permeia todo o romance é a ironia que traz sempre ao que é afirmado (ou negado, no caso) um outro discurso de contrariedade aliando-se à contradição antitética semeada também sempre que os interlocutores refletem sobre sua condição (« Tout ce qui nous arrive de *bien* et de *mal* ici-bas était écrit là haut .»²⁸ (DIDEROT, 2006 : 09)).

Sendo o objeto visado do narrador o *romance*, e ele (o narrador) concorrer com o interlocutor, o que ele fará ao enunciar-se é demonstrar sua “tese” quanto ao gênero. O trato com seu interlocutor é o que melhor lhe convirá para confirmar sua visão de “personagem de romance” e, por isso, inevitavelmente lhe cederá voz, mesmo que ela concorra com a sua. Consideremos o próximo trecho de **JF**:

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’il est facile de faire des contes ! Mais ils en seront quittes l’un et l’autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai.

L’aube du jour parut. Les voilà remontés sur leurs bêtes et poursuivant leur chemin. - Et où allaient-ils ? -Voilà la seconde fois que vous me faites cette question, et la seconde fois que je vous répons : Qu’est-ce que cela vous fait ? Si j’entame le sujet de leur voyage, adieu les amours de Jacques... Ils allèrent quelque temps en silence. Lorsque chacun fut un peu remis de son chagrin, le maître dit à son valet : En bien, Jacques, où en étions-nous de tes amours ?²⁹ (DIDEROT, 2006: 12).

²⁸ “Tudo o que nos acontece de *bom* e de *mau* aqui embaixo estava escrito lá em cima” (DIDEROT, 2001: 15). Grifos nossos (os grifos se apresentam de três modos para diferenciar os pares antitéticos).

²⁹ 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 provar. [...] Como é fácil fazer contos! Não obstante, terão eles somente de suportar uma noite má, ao passo que vós tereis de agüentar todas essas delongas.

Veio a aurora. Ei-los montados em seus animais e prosseguindo caminho. -Mas, para onde eles iam? -Esta é a segunda vez que me fazeis essa pergunta e a segunda vez que vos respondo: -Que importa? Se enceto o assunto de sua viagem, adeus amores de Jacques... Iam em silêncio já havia algum tempo. Estavam um pouco mais recuperados da mágoa, quando o amo disse ao criado:

-Muito bem, Jacques, estávamos em teus amores... (DIDEROT, 2001: 16).

A postura do narrador é a de um contador que fala para um alguém que o ouve³⁰. O uso do discurso, por sua postura, é um tanto singular, pois faz um comentário de sua narração, antes de tratar da fala das personagens, sem o uso de travessão, de um modo que pode ser considerado direto, já que mantém um diálogo. A mescla dos modos discursivos marca a ruptura com a tranqüilidade expectadora do leitor. É a ele mesmo que o discurso se dirige e isso o força à resposta e à participação. Porém, a apresentação dos fatos (“Les voilà remontés sur leurs bêtes et poursuivant leur chemin” / “Ei-los montados em seus animais e prosseguindo caminho”) em discurso claramente indireto, restabelece a momentânea impressão de tranqüilidade à narração romanesca. Logo a fala do narrador é interrompida pelo questionamento do narratário que necessita de informação contextual. A polêmica entre os dois actantes é reiniciada. Os rumos da história narrada pertencem ao querer do primeiro, tanto que, no início do trecho, ele faz questão de lembrar ao segundo que tudo depende de sua vontade, fazer “romance” (contos) ou contar a “realidade”. Decide-se pela realidade. Abre mão das delongas e aventuras desnecessárias e deixa ao narratário apenas as delongas de sua fala.

Em seguida, o narrador insere a voz dos interlocutores, permitindo que falem por si mesmos diretamente (“Eh bien, Jacques, où en étions-nous de tes amours?” / “_Muito bem, Jacques, estávamos em teus amores...”). O que é visado, neste momento que apresenta as personagens, é demonstrar a verossimilhança de suas ações, e nada mais autêntico que conceder a voz àqueles que de fato pronunciaram a fala, porque ela faz parte de um construto que se pretende fiel à realidade em oposição ao caráter inventivo de circunstâncias que apenas seqüestrariam o leitor em uma ilusão agradável e cômoda, que não poderia traduzir-se em reflexão de sua condição no mundo, justamente por sua infidelidade histórica ou realista.

Nesse trecho, os papéis actanciais parecem ser compartilhados e até mesmo invertidos. O discurso dos interlocutores não é apenas diálogo ilustrativo para a narração, mas uma nova narração, com suas próprias personagens, mesmo quando aquele de que se fala coincide com aquele que fala (Jacques). A história pelos interlocutores narrada não é efêmera, ela se estende por toda a narrativa, apesar das contínuas interrupções. É a história dos amores de Jacques. Portanto, ela não é um simples recurso de veridicção local, e sim

³⁰ Cabe lembrar aqui do conto de Denis Diderot, *Isto não é um conto*, que trabalha sobre esse aspecto comunicativo da narrativa: DIDEROT, Denis. [trad. J. Guinsburg]. *Isto não é um conto*. In: *Obras II*: ética, poética e contos. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 307-326.

um elemento extenso que suporta os novos “parênteses” que se abrem até o desfecho, o que garantirá a construção da narração daquele que enuncia na debreagem de primeiro grau (narrador), já que até que ele (Jacques) conte boa parte da aventura, o narrador não finaliza o relato da viagem, sendo assim, o dos amores assume maior importância que ele, apesar de ser a narração secundária.

A memória do narrador aparece como um obstáculo à narração completa daquilo que o interlocutor conta. Ao ceder a voz para a personagem mesma contar, cria-se um efeito de garantia à história. No entanto, ela também parece ter um obstáculo: a distância temporal entre o que conta e o momento em que o faz: vinte anos.³¹ A memória seria mesmo a de Jacques? Seria a do narrador?³² Elas se confundiriam?³³ Essas são algumas questões que também se levantam durante a leitura. O ponto mais importante aqui é a concorrência de planos. O primeiro narrador divide espaço com o “novo narrador” que por ele é instalado. O próprio narrador toma para si um recurso que seria próprio das personagens: o diálogo. Ao debater com seu narratário, estabelece não só uma relação conflituosa, desempenha com ele um percurso propriamente de um universo enunciado, por tratar-se de uma *conversa* e não de apenas uma *fala*. Essa estratégia desvia a direção da leitura e a confunde, o que dissimula aquilo que é realmente visado.

Isso se organiza da seguinte forma: ao delegar voz à personagem, permite que ela se prolongue a ponto de converter-se em uma segunda narração, provocando um encaixamento que coloca uma instância dentro de outra. Esse recurso é que prende a leitura desviando o foco daquela primeira postura narrativa por alguns momentos. Quando é retomado o foco pelo “primeiro narrador”, um brusco movimento se dá, a tal ponto de fazer-se lembrar que tudo aquilo é uma história contada, que pode ser pausada e adiada. Ao

³¹ *Voilà lê train du monde; vous qui n’avez été blessé de votre vie et qui ne savez ce que c’est qu’un coup de feu au genou, vous me soutenez, à moi qui ai eu le genou fracassé et qui boite depuis vingt ans...* (DIDEROT, 2006: 15).

-Eis o rumo do mundo; vós que nunca fostes ferido e que não sabeis o que é um tiro no joelho, sustentai-me, a mim que tive o joelho esfacelado e que manco há vinte anos... (DIDEROT, 2001: 18).

³² [...] *Je ne sais de qui sont ces réflexions, de Jacques, de son maître ou de moi [...]* (DIDEROT, 2006 : 157).

[...] *Não sei de quem são essas reflexões, se de Jacques, de seu amo ou minhas; [...]* (DIDEROT, 2001: 108).

³³ [...] *je vous défie de lire une scène de comédie, de tragédie, un seul diamot de l’auteur dans la bouche de son personnage* (DIDEROT, 2006 : 366).

[...] *desafio-vos a ler uma cena de comédia, ou tragédia, um único diálogo, por melhor que seja, sem surpreender a palavra do autor na boca de sua personagem* (DIDEROT, 2001: 238).

voltar para a consciência narrativa inicial, uma unidade ordena um processo de significações: os limites quase se rompem porque a rachadura é inevitável quando duas frentes se chocam. A personagem assume o papel de narrar assim como narrador e narratário assumem para si o papel de encenar a fala, e essas atitudes “sacodem” as estruturas do gênero, resultando num universo por vir, a formar-se.

Assim, a pessoa que fala no romance nem sempre será aquela que apresenta os fatos. Retomemos o trecho1 de **JF**. A primeira fala expressa no romance é a do narrador: *Comment s'étaient-ils rencontrés? / Como eles se encontraram?* Esta fala é uma resposta interrogativa retomando a pergunta de outro. A pergunta é do destinatário do discurso: o narratário. Implícita à do narrador, a fala, e suprimida no discurso, é por isto, a que realmente abre a narrativa. No caso, não é o não-dito pressuposto numa fala expressa, mas uma elipse enunciativa que é inegável ao discurso, o que coloca o narratário como sendo o narrador, já que ele dá a primeira palavra e não faz parte do universo daquilo que é narrado.

O controle não foge do narrador. O que ocorre, com a ressalva de tudo o que foi demonstrado, é que ele estrategicamente assim ordenou a construção discursiva por bem do objetivo por ele visado. Nesse ponto nos parece que o objetivo de tal desconstrução é desestabilizar os limites entre as instâncias e os papéis actanciais, que há de apontar ainda para um efeito global mais adiante. Mas o narrador não é apenas habilidoso nesse fim, por dar mais vida às debreagens enunciativas (conferindo voz aos interlocutores e às outras personagens que por estes são instaladas), ele também cria uma instância acima daquela em que se posiciona:

[...] D'après des mémoires que j'ai de bonnes raisons de tenir pour suspects, je pourrais peut-être suppléer à ce qui manque ici mais à quoi bon ? on ne peut s'intéresser qu'à ce qu'on croit vrai. Cependant comme il y aurait de la témérité à se prononcer sans un mûr examen sur les entretiens de Jacques le Fataliste et de son maître, ouvrage le plus important qui ait paru depuis le 'Pantagruel' de maître François Rabelais [...], je relirai ces mémoires avec toute la contention d'esprit et toute l'impartialité dont je suis capable ; *et sous huitaine* je vous en dirai mon jugement définitif, sauf à me rétracter lorsqu'un plus intellectuel que moi me démontrera que je me suis trompé.

L'éditeur ajoute : La huitaine et passée. J'ai lu les mémoires en question ; des trois paragraphes que j'y trouve de plus que dans le manuscrit dont je suis possesseur [...] ³⁴ (DIDEROT, 2006 : 384-385) ³⁵.

³⁴ De acordo com umas memórias, que tenho boas razões para considerar suspeitas, talvez pudesse completar o que falta aqui, mas, de que adiantaria? Interessamo-nos somente pelo que acreditamos ser verdadeiro.

Para entender-mos como isso se dá, imaginemos um eixo de direção que atravesse as debreagens. O ponto de partida deve ser posicionado na debreagem de primeiro grau, de onde o discurso é enunciado a fim de instalar ou não uma outra debreagem. O eixo se encaminha então rumo à debreagem de segundo grau. Quando uma nova debreagem é instalada, surpreendentemente, o eixo abre um novo rumo, oposto ao primeiro deslocamento, como representamos a seguir (gráfico 5):

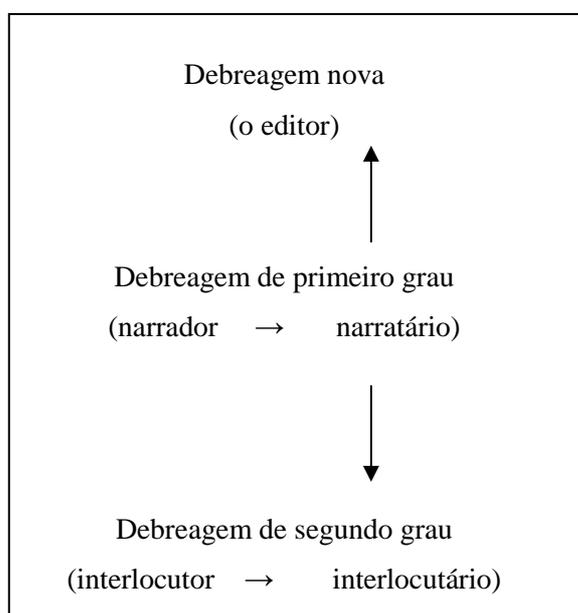


Gráfico 4 – Debreagens propostas

Se o papel de narrar ao interlocutor provoca reações à leitura, a criação de uma nova debreagem (que não é de terceiro grau, pois não segue a direção inicial do eixo) surge como radicalização no inesperado e na quebra dos limites no discurso. Os actantes da

Entretanto, como poderia ser temerário pronunciarmo-nos sem antes fazermos um exame maduro das conversas entre Jacques, o Fatalista, e seu amo, a obra mais importante escrita desde o ‘Pantagruel’ do mestre François Rabelais [...], tornarei a ler estas memórias com toda contenção de espírito e toda a imparcialidade de que sou capaz. *Dentro de oito dias* proferirei meu juízo definitivo, com direito de retratar-me, se alguém mais inteligente que eu demonstrar que estou enganado.

O editor acrescenta: Oito dias se passaram. Li as memórias em questão; nelas encontro três parágrafos a mais do que no manuscrito de que sou possuidor [...] ³⁴ (DIDEROT, 2001: 249-250).

³⁵ Grifo nosso.

narração e da interlocução se encontram numa instância explícita na narrativa, enquanto o “editor” sequer pertenceria ao discurso, posicionando-se num universo exterior. Quando sua fala é instalada, o efeito que se constrói é o de uma realidade ficcional ao relato da viagem de Jacques e de seu amo. Notemos que a intenção é conceber o mesmo relato como verdade e não como ficção, no entanto, a leitura das “memórias” explicita a consciência construtiva do relato, apesar do narrador dizer buscar a realidade dessas memórias.

A voz do editor, ali, permite que o narrador se distancie de sua atividade simultânea de escrever e pensar. É ele quem instala a outra voz e não o contrário (“L’éditeur ajoute” / “O editor acrescenta”). Tudo faz parte de uma estratégia narrativa. O interlocutor lhe garante verossimilhança na proximidade e o editor o distanciamento que confirma sua reflexão, sua certeza, sua verdade.

2.1.2. Cronotopo: a inserção do sujeito

*[O que é o tempo?] Se ninguém me perguntar,
eu o sei; Se eu quiser explicá-lo, a quem me
fizer esta pergunta, já não saberei dizê-lo.
(SANTO AGOSTINHO)*

Falar a respeito das categorias de tempo e espaço é uma tarefa que envolve a própria concepção de História. O sujeito histórico é aquele que insere a si mesmo num dado lugar e num dado momento.

Há quem afirme que essas duas categorias são interdependentes. Por outro lado,

[...] não se pode deixar de utilizar, em hipótese alguma, o tempo e a pessoa na fala, mesmo porque essas duas categorias são expressas por morfemas sufixais necessariamente presentes no vocábulo verbal. Como, porém, o espaço é expresso por morfemas livres, pode não ser manifestado. Parece que a linguagem valoriza mais a localização temporal que a espacial, quer em relação ao enunciador, quer em relação a um ponto de referência inscrito no enunciado (FIORIN, 2001: 258).

Por essa particularidade discursiva, o espaço é ainda pouco estudado sintaticamente. Os estudos que o abordam, geralmente, são de dimensão semântica, tratam da construção de uma atmosfera narrativa.

Neste capítulo, tratamos da sintaxe do discurso e das relações entre as categorias instaladas aí, que servem de referencialização do sujeito enunciado, e ainda, do sujeito que enuncia, a fim de construir uma significação ao que é apresentado.

2.1.2.1. Então, o ser

*Para tudo há um tempo, para cada coisa há um momento
debaixo dos céus [...].*
(Ecle 3, 1)

O tempo cotidiano é aquele convencional pela sociedade, que possui como referência algum acontecimento dividindo-se em eras, séculos, meses, segundos... Para situar-se, o sujeito necessita referenciar-se. Analisando o mito da Criação, Fiorin percebe nele a colocação do Homem na História a partir de sua expulsão do Paraíso. No Início, o Homem foi colocado num mundo onde não precisava trabalhar, não sentia dores, não experimentava a morte, num estado natural. Quando toma o fruto proibido passa de um estado de natureza para um estado de cultura. Entrar na cultura é discernir o bem do mal, é perceber-se (viram que estavam nus). Com a expulsão, ele deve então trabalhar, experimentar a dor e a morte. José Luiz Fiorin (2001), em *As astúcias da enunciação*, relaciona a nova condição humana com as projeções enunciativas da linguagem:

A queda marca a entrada do homem na História, ou seja, no tempo e no espaço não-míticos, em que o ser humano sofrerá a condição humana. O castigo do homem é passar a sofrer o tempo (“morrerá”), o espaço (“a natureza lhe será hostil”) e a actorialidade (“comerá o pão com o suor do rosto, dará à luz em meio à dor”). A História está, então, marcada pela temporalidade, pela espacialidade e pela actorialidade (FIORIN, 2001: 12).

Espaço e tempo, categorias projetadas pela linguagem enquanto enunciação, são vagas demais para serem definidas e muito precisas para serem ignoradas.

O tempo e o espaço que nos interessam aqui são aqueles manifestados pela linguagem, não como sistema, mas em ato, ou seja, enunciada, sendo que a categoria temporal lingüística se direciona a partir da própria enunciação, como propôs Benveniste (*ego-hic-nunc*). A referência da construção do tempo lingüístico será assim o presente (o momento em que se enuncia) e a do espaço será o “aqui” (lugar de onde se enuncia).

Sendo assim, uma relação de anterioridade e posterioridade direciona o momento em prospecção ou retrospectão. Tomando como ponto de partida o momento da enunciação, ela pode projetar outros sentidos temporais que não os da enunciação, como o anterior ou posterior a ela. Em outras palavras, todo ato enunciativo parte de um momento, ele é o “agora”, apesar disso, o que enuncia pode referir-se a um outro ponto de referência que parte de um tempo próprio do acontecimento enunciado (como quando o momento de referência é o próprio passado). Coincidindo o momento desse enunciado com o da enunciação, o tempo será o Presente (concomitante ao tempo da enunciação), se o que se diz passou não-concomitantemente à enunciação, será o Passado (quando o fato for anterior à enunciação) ou o Futuro (quando o acontecimento se der posteriormente à enunciação, no caso das narrativas proféticas).

Fiorin propõe um modelo de referência enunciativa ao Presente e um ao Passado. Isso porque não se pode confundir os valores temporais com as formas usadas para expressá-las, como ele lembra. Esses valores é que constituem, de fato, o tempo, que é a categoria pela qual se pode perceber se um acontecimento é concomitante, anterior ou posterior em relação a um momento de referência presente, passado ou futuro, em relação ao momento da enunciação (FIORIN, 2008).

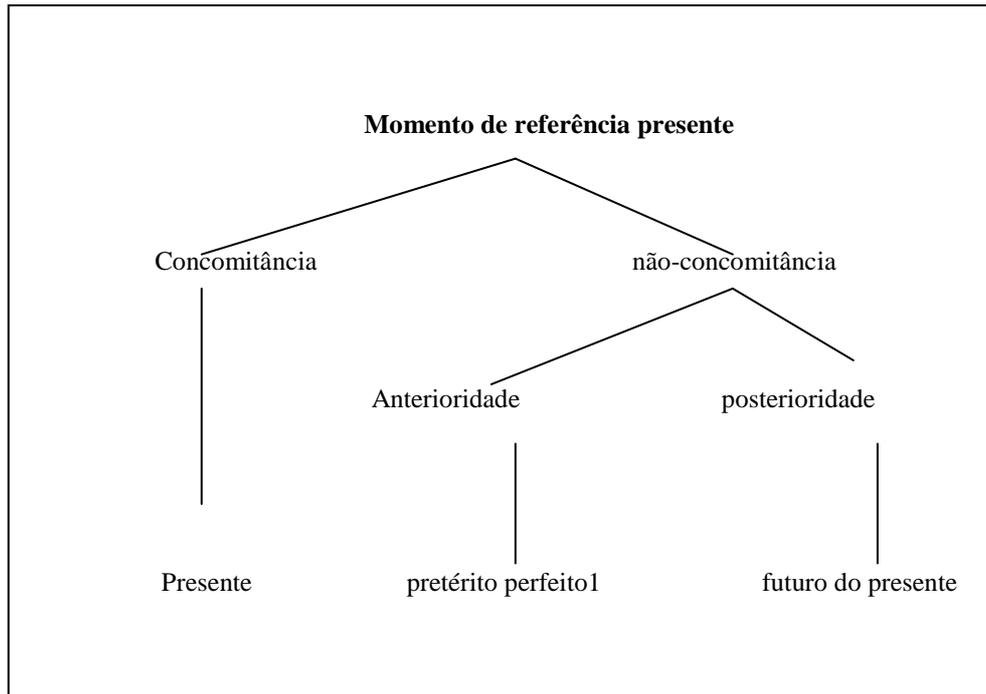


Gráfico 5 – Momento de referência presente

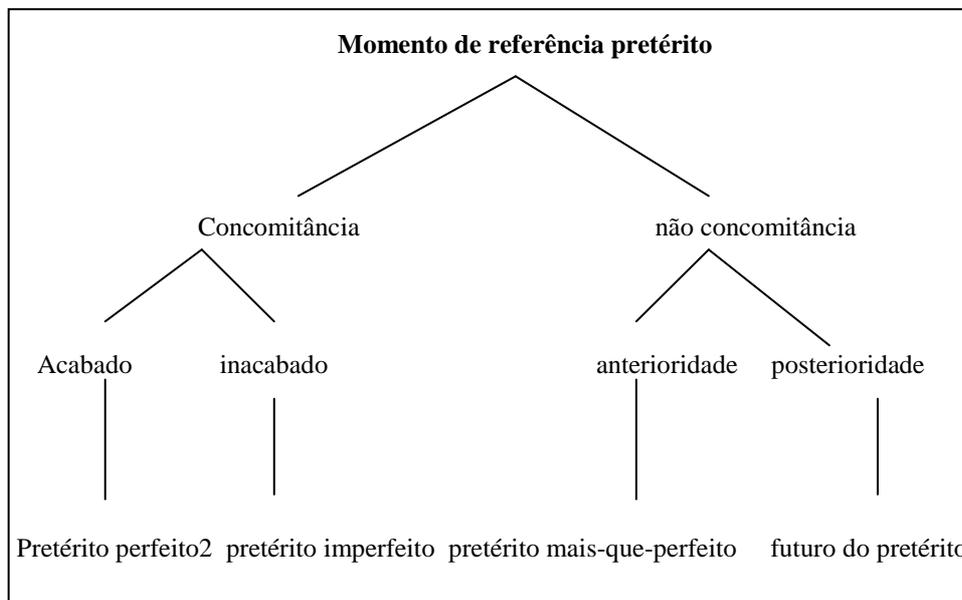


Gráfico 6 – Momento de referência passado

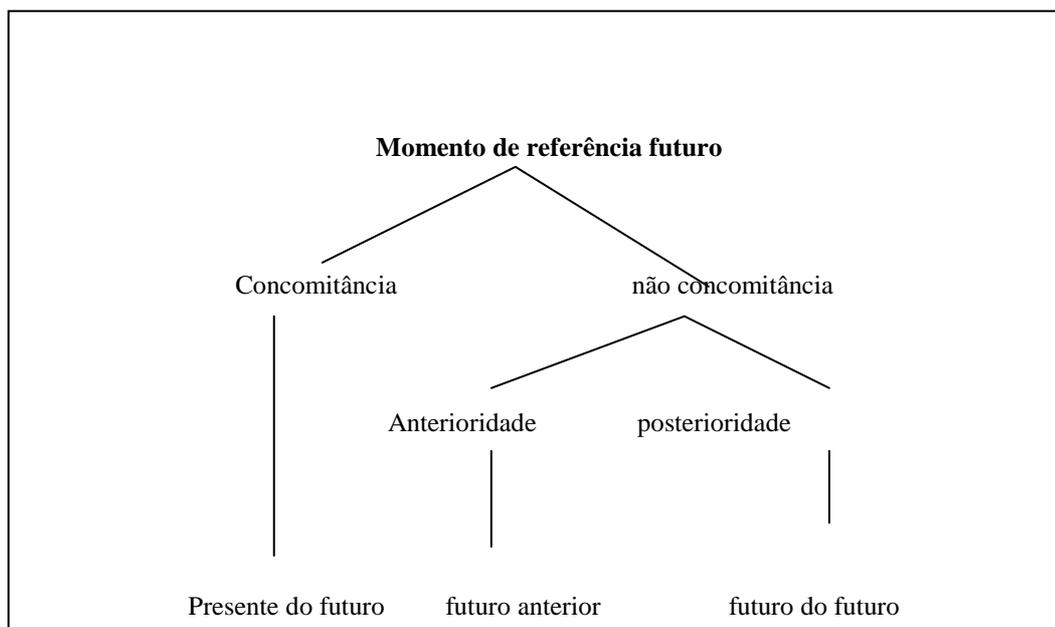


Gráfico 7 – Momento de referência futuro

Observando a forma como se constroem os valores temporais, Fiorin demonstra como a significação das categorias enunciativas se formam sintaticamente, nessa relação de /anterioridade/ *versus* /posterioridade/ e /concomitância/ *versus* /não-concomitância/, expressando esse processo significativo numa rede de relação pouco estudado na Língua. São esses valores que a relação de referência temporal cria, o que garante a compreensão de uma arquitetura discursiva a inserir o objeto discursivo por meio da enunciação.

Cada um dos três tempos, presente, passado e futuro, compreende uma concomitância, uma anterioridade e uma posterioridade, como foi exemplificado no esquema:

O sistema do presente possui três tempos: presente (concomitância em relação ao agora); pretérito perfeito1 (anterioridade em relação ao agora); futuro do presente (posterioridade em relação ao agora). O sistema de pretérito tem os seguintes tempos: pretérito perfeito2 e pretérito imperfeito (concomitância em relação a um marco temporal pretérito: o perfeito indica uma ação acabada, em transcurso); pretérito mais-que-perfeito anterioridade em relação a um marco temporal pretérito); futuro do pretérito (posterioridade em relação a um marco temporal pretérito). O sistema de futuro também constrói essas três relações: presente do futuro (concomitância em relação a um momento de referência futuro); futuro

anterior (anterioridade a um momento de referência futuro), futuro do futuro (posterioridade a um momento de referência futuro) (FIORIN, 2008: 61).

Essas não são novas formas de expressão temporal da Língua, segundo a gramática, e sim os valores temporais que cada uma cria ao tomar um momento de referência. Esses valores vão além do que a gramática ensina, expressando a relação entre o momento de referência ao sentido temporal atribuído aí. O narrador de **JF** utiliza esses valores para construir seu simulacro de simultaneidade (ao narrar e ao desenvolver da viagem narrada) e de realidade na sua fala ou em seu diálogo com o narratário (como uma conversa). Antes de vermos como ele constrói o jogo temporal, é ainda necessário perceber como esses valores são construídos no esquema.

A forma verbal chamada por nossa gramática escolar de pretérito perfeito serve para manifestar, na verdade, dois tempos diferentes: a anterioridade em relação ao momento de referência presente (por exemplo, ‘Assisti ao desfile da janela de meu apartamento’: em algum momento anterior ao agora, assisti ao desfile) e a concomitância em relação a um marco temporal pretérito (por exemplo, ‘Em 1992, viajei pela Europa’: viajei pela Europa dentro do momento de referência pretérito). Pelo fato de a mesma forma indicar dois tempos diferentes chamamos a um pretérito perfeito¹ e a outro de pretérito perfeito². A forma que, em nossa escola, é denominada futuro do presente expressa na verdade três tempos: posterioridade a um momento de referência presente (por exemplo, ‘Mandarei tudo para você’: em algum momento depois do agora, mandarei tudo para você); [...] (FIORIN, 2008: 61-62).

O esquema que se forma em **JF** é o proposto a seguir³⁶. Nele podemos perceber que os valores temporais são escolhidos pelo narrador pretendendo uma unidade significativa àquilo que já foi semeado na narrativa e que se prolonga de forma extensa no discurso. A

³⁶ As letras maiúsculas reportam aos exemplos retirados do **JF**, a seguir.

relação dos tempos está orientada pela posição desse narrador e pela forma que ele apresenta o universo que cria e ainda, por sua relação com ele em inserção ou afastamento.

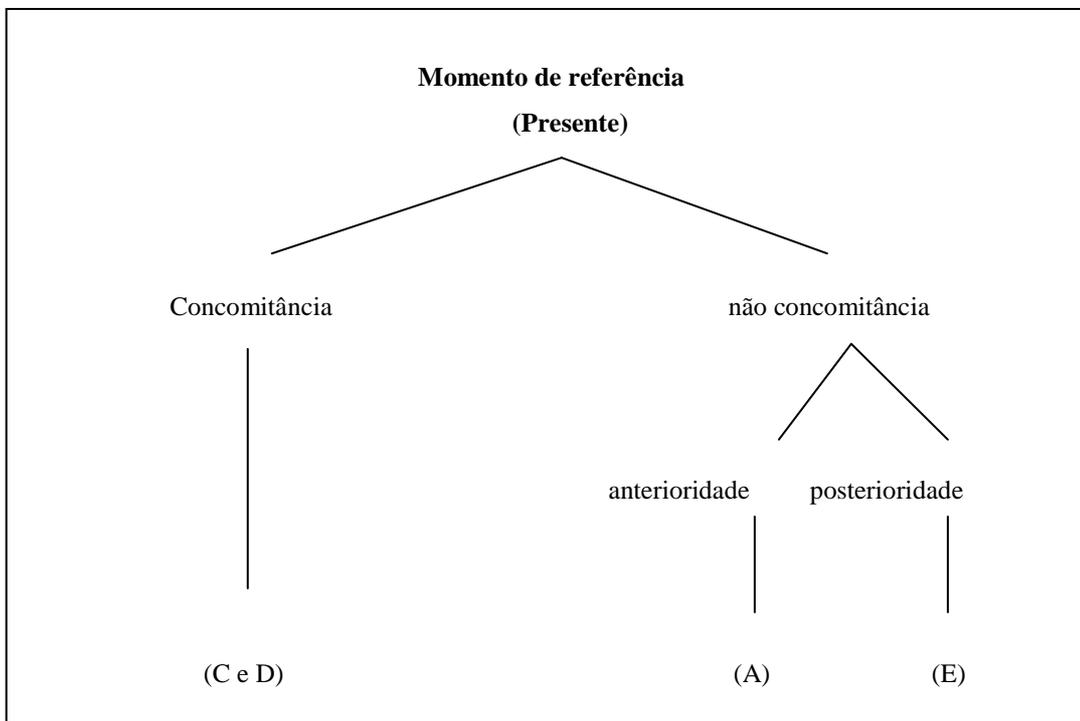


gráfico 8 – Momento de referência presente (citações)

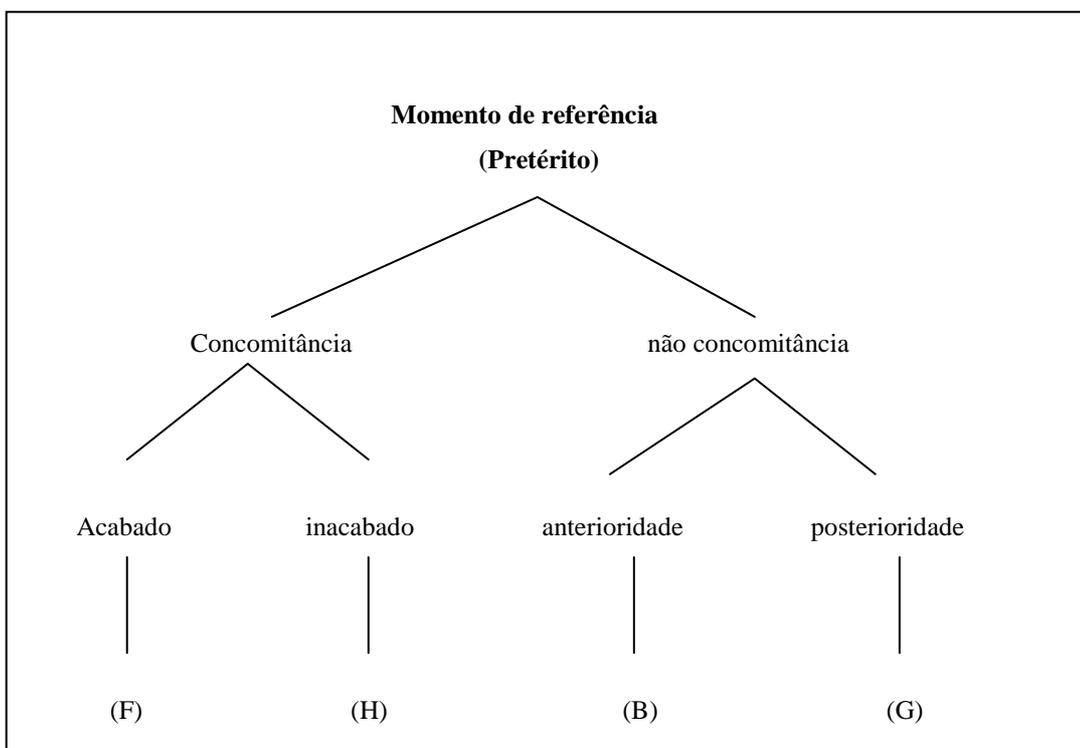


Gráfico 9 – Momento de referência pretérito (citações)

A. « Jacques se *frotta* les yeux, bâilla à plusieurs reprises, *étendit* ses bras, se *leva*, s’habilla sans se presser, repoussa les lits, sortit de la chambre, descendit, alla à l’écurie, sella et brida les chevaux, éveilla l’hôte qui dormait encore, paya la dépense, garda les clefs des deux chambres ; et voilà nos gens partis » (DIDEROT, 2006 : 21).

A. “Jacques *esfregou* os olhos, *bocejou* várias vezes, *esticou* os braços, *levantou-se*, *vestiu-se* calmamente, *arrastou* as camas, *saiu* do quarto, *desceu*, *foi* ao estábulo, *selou* e *pôs* rédeas nos cavalos, *acordou* o hospedeiro que ainda dormia, *pagou-o*, *guardou* as chaves dos dois quartos, e eis que partem nossos amigos”³⁷ (DIDEROT, 2001: 22).

B. « [...] Jacques *disait* que son capitaine *disait* que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut » (DIDEROT, 2006 : 09).

B. “[...] Jacques *dizia* que seu capitão *dizia* que tudo o que nos acontece de bom e de mau aqui embaixo *estava* escrito lá em cima” (DIDEROT, 2001: 15).

C. « Vous *voyez*, lecteur, combien je *suis* obligeant ; il ne tiendrait qu’à moi de donner un coup de fouet aux chevaux qui traînent le carrosse drapé de noir, d’assembler, à la porte du gîte prochain, Jacques, son maître, les gardes des Fermes ou les cavaliers de maréchaussée avec le reste de leur cortège ; d’interrompre l’histoire du capitaine de Jacques et de vous impatienter à mon aise ; mais pour cela il faudrait mentir, et je *n’aime pas le mensonge*, à moins qu’il ne soit utile et forcé. Le fait est que Jacques, toujours inquiet de l’allure de son cheval, continua son récit » (DIDEROT, 2006 : 87).

C. “Leitor, *estais vendo* quão cortês *sou*; só dependeria de mim dar uma chicotada nos cavalos que *puxam* a carroça coberta de negro; reunir, na

³⁷ Grifo nosso (em cada uma das referências do esquema temporal).

porta da próxima pousada, Jacques, seu amo, os guardas da Fazenda ou os cavaleiros da polícia, ao resto do cortejo; só dependeria de mim interromper a história do capitão de Jacques e tirar-vos a paciência a meu bel prazer; mas, para isso, seria preciso mentir, e eu não *gosto* de mentira, a menos que ela seja útil e forçada. O fato *é* que Jacques e seu amo não mais viram a carroça fúnebre, e que Jacques, ainda inquieto pelo comportamento de seu cavalo, continuou seu relato” (DIDEROT, 2001: 65)

D. « [...] Et puisque Jacques et son maître ne sont bons qu’ensemble et ne valent rien séparés non plus que Don Quichotte sans Sancho et Richardet sans Ferragus, ce que le continuateur de Cervantès et l’imitateur de l’Arioste, monsignor Forti-Guerra, n’ont pas assez compris, lecteur, *causons* ensemble jusqu’à ce qu’ils se soient rejoints » (DIDEROT, 2006 : 89).

D. “[...] Uma vez que Jacques e seu amo só são bons juntos, e que nada valem separados, não mais do que Dom Quixote sem Sancho e Richardet sem Ferragus (coisa que o continuador de Cervantes e o imitador de Ariosto, Monsenhor Fortiguerra, não compreenderam suficientemente bem), *conversemos* juntos, leitor, até que eles se encontrem” (DIDEROT, 2001: 66).

E. « Vous *allez prendre* l’histoire du capitaine de Jacques pour un conte, et vous *aurez tort*. Je vous proteste que telle qu’il l’a racontée à son maître, tel fut le récit que j’en avais entendu faire aux Invalides, je ne sais en quelle année, le jour de la Saint-Louis, à table chez un M. de Saint-Étienne, major de l’hôtel ; [...] » (DIDEROT, 2006 : 89).

E. “*Tomareis* a história do capitão de Jacques por um conto, e *estareis* enganado. Asseguro-vos de que a história que ele contou a seu amo *é* tal e qual o relato que ouvi nos Inválidos, não sei em que ano, no dia de são Luís, à mesa de um certo Sr. De Saint-Étienne, guardião do edifício” (DIDEROT, 2001: 66).

F. « Un jour de fête que le seigneur du château était à la chasse, et que le reste de ses commensaux étaient allés à la messe de la paroisse, qui en était éloignée d'un bon quart de lieue, Jacques *était levé*, Denise était assise à côté de lui. Ils gardaient le silence, ils avaient l'air de se boudier, et ils se boudaient en effet. Jacques avait tout mis en oeuvre pour résoudre Denise à le rendre heureux, et Denise avait tenu ferme » (DIDEROT, 2006 : 385).

F. “Num dia de festa, quando o senhor do castelo estava caçando, e o resto dos comensais tinha ido à missa da paróquia que ficava a um bom quarto de légua de lá, Jacques *levantou-se*, estando Denise sentada a seu lado. Estavam em silêncio, como quando se está zangado, o que, com efeito, estavam. Jacques fizera de tudo para que Denise se decidisse a fazê-lo feliz, mas Denise continuava firme” (DIDEROT, 2001: 250).

G. « *Quelques jours après*, le vieux concierge du château *décéda* ; Jacques obtient sa place et épouse Denise, avec laquelle il s'occupe à susciter des disciples à Zénon et à Spinoza, aimé de Desglands, chéri de son maître et adoré de sa femme ; car c'est ainsi qu'il était écrit là-haut » (DIDEROT, 2006 : 389).

G. “*Alguns dias depois*, o velho porteiro do castelo *morreu*; Jacques ocupou seu posto e desposou Denise, com quem trata de dar ao mundo discípulos de Zenão e Espinosa; é querido por Desglands, querido por seu amo e adorado pela mulher, pois assim estava escrito lá em cima” (DIDEROT, 2001: 253).

H. « On a voulu me persuader que son maître et Desglands étaient devenus amoureux de sa femme. Je ne sais ce qui en est, mais je suis sûr qu'il se *disait* le soir à lui-même : ‘S’il est écrit là-haut que tu seras cocu, Jacques, tu auras beau faire, tu le seras ; s’il est écrit au contraire que tu ne le seras pas, ils auront beau faire, tu ne le seras pas ; dors donc, mon ami...’ et qu’il *s’endormait* » (DIDEROT, 2006 : 389).

H. “Quiseram persuadir-me de que o amo e Desglands se apaixonaram pela mulher dele. Não sei o que houve, mas estou certo de que, à noite, Jacques *dizia* consigo mesmo:

-Se estiver escrito lá em cima que serás corneado, Jacques, por mais que evites, tu o serás; se estiver escrito o contrário, que não o serás, por mais que fizerem, não o serás; dorme, então, meu amigo... –E ele *adormecia*” (DIDEROT, 2001: 253).

Quando tomamos o momento da enunciação como referência, o agora, podemos perceber no discurso três relações temporais: de concomitância, de anterioridade e/ou de posterioridade. No esquema formado da leitura de **JF**, as três relações são apreendidas na narrativa. A primeira, a da concomitância, será expressa pelo tempo Presente. No entanto, ele será utilizado de forma alternada, construindo uma estratégia de significação. O revezamento se dará entre esse Presente e o Pretérito Perfeito, que se encarregarão de expressar a voz do narrador no instante de sua enunciação. O primeiro faz lembrar que a narração se dá agora, e que a trama apresentada por esse narrador não está acabada, pelo contrário, se forma durante o ato de enunciação. Sendo dessa forma, não se sabe como tudo terminará, e o durante permanece sujeito aos mais diversos acasos, como interrupções, reformulações, retomadas, entre outras coisas. O segundo tempo, pretérito, pretende estabelecer a atmosfera propriamente narrativa, criando uma ilusão de acontecimento. A união das duas escalas temporais, que têm em comum a referência do tempo enunciativo, expressa ainda a reunião por excelência do momento narrativo nos dois tempos, pois o presente (agora) é o tempo em que se fala (no caso, o narrador), e sendo o ato da narração posterior à história que se conta, o pretérito será o tempo da narração (antes). O narrador do discurso analisado não faz uma escolha entre o tempo da narração e o do narrado. Opta pelos dois.

Como se vê no desenrolar da trama, a viagem narrada aconteceu anteriormente ao agora. Podemos tomar a citação de referência *H*, que apontamos acima, para percebermos que realmente o narrador contava algo que já se passou. Mas tal é a engenhosidade com que conta, que pretende com o presente, trazer a cena novamente ali, recriando-a diante de seu leitor. Esse momento presente virá sempre que ele necessitar lembrar que constrói a narrativa, e a apresenta como melhor lhe aprouver. Se assim é seu poder construtivo, a história de fato se dá simultaneamente naquele momento, e será verdadeiro aquilo que for

narrado no momento da enunciação, mesmo que as versões sejam outras. Dito de outra forma, ao narrar no pretérito demonstra que o fato narrado estaria acabado, mas ao utilizar o tempo presente o narrador altera o fato que conta dando-lhe vida agora, reinventando-o, e por isso, ele não será necessariamente o que foi, mas o que é agora narrado, e tudo depende do poder de quem cria.

De modo semelhante ao presente é a expressão temporal futura. Será utilizada como um recurso de adiantamento da narrativa. Como a história se forma ali, concomitantemente à narração, as suas interrupções poderão influenciar na sua apresentação, principalmente quando as intervenções e curiosidades de um leitor forem ouvidas. Esse adiantamento virá sempre que o narratário prever a continuidade da aventura. No entanto, essa sua expectativa será desmotivada pelo narrador que não pretende seguir os recursos que agradariam a esse tipo de leitor, optando por seu “realismo.” Na citação *E*, é o narrador quem descreve a expectativa de seu narratário, que se posiciona num tempo posterior àquele em que narra e já adianta a frustração.

Quando o tempo de referência é o pretérito, os valores temporais se formam de acordo com a forma em que a enunciação se dá, no encaixamento de narrativas. Como vimos anteriormente sobre a actorialização, há uma narrativa dentro de outra, e ainda outras que se abrem dentro dessa última (das demais personagens) e também da primeira (do primeiro narrador). A referência presente parte da enunciação, tratando da fala do narrador sobre suas duas personagens em viagem. A referência pretérita aponta para o universo narrado, não da enunciação, mas do enunciado.

Na citação *F*, o momento é anterior a um fato já do passado, quando alguém caçava, então Jacques levantou. A essas personagens, um recurso interessante se aplica então. Quem narra sobre ela era o próprio Jacques (história de seus amores), no entanto, já no desfecho, o narrador (debreagem de primeiro grau) é quem conta o que ocorreu, de acordo com suas memórias. A escolha é narrar num tempo já acabado (pretérito perfeito), o que demonstra segurança quanto ao fato, mesmo sendo ele uma possibilidade de desfecho.

Na citação *H*, ele inicia a fala num tempo anterior ao da enunciação, com referência no presente (“On a voulu me persuader” / “quiseram persuadir-me”; “Je ne sais” / “não sei”), para então lembrar o que num momento passado Jacques dizia algo, num momento concomitante àquele em que se encontrara com o amo no castelo de Desglands e se casara com Denise, que faz parte de um tempo passado. Na escolha pelo modo inacabado (pretérito imperfeito), tendo ainda como tempo de referência o pretérito, o narrador prefere retomar a atmosfera da dúvida quanto ao que realmente foi a história dos amores de

Jacques. Esse “disait” / “dizia” é distinto daquele da citação *B*. A diferença é clara: um está concomitantemente relacionado a uma referência de pretérito, e o outro a uma não concomitância (anterioridade a ele). Quando o narrador diz: “Jacques disait que son capitaine disait” / “Jacques dizia que seu capitão dizia”, uma profundidade maior que a anterior é traçada aí. Isso se dá porque se ele “dizia” já se refere ao passado, ao lembrar que um outro também “dizia”, aponta a um instante anterior a este já passado, como seria o valor do pretérito mais-que-perfeito. Um tempo no interior do tempo, não pelo uso da expressão temporal mais-que-perfeito, mas pela forma de enunciar o tempo, proporcionando a sensação de encaixamento que está subjacente ao discurso.

Percebemos, assim, que a construção da significação temporal do discurso de **JF** se dá mais sintaticamente que semanticamente. O jogo de encaixamento de um tempo enunciado e do tempo em que se enuncia, sendo intercalado e retomado de acordo com as novas presenças em enunciação que se somam, se apresenta na relação de concomitância, de anterioridade e de posterioridade a um tempo de referência (agora, antes, depois). As marcações mais visíveis de modo cronológico, não aparecem aí, dado o efeito de sentido de indeterminação e de constante atualidade que se pretende à narrativa.

2.1.2.2. Onde, o ser

[...]. *Estareis aqui antes de entrardes e permanecereis aqui quando sairdes.* (DIDEROT)

Assim como o tempo, o espaço é compreendido de duas formas. Uma a do espaço tópico e outra a do espaço lingüístico. A partir das formulações de Benveniste a respeito da enunciação, a semiótica percebe que essa categoria lingüística se ordena a partir do *aqui*, que é o lugar em que o *eu* se encontra, tendo como referência o próprio enunciador e não o mundo. Cada vez que ele usa os morfemas gramaticais do *aqui*, situa os corpos no seu espaço. É esse espaço sempre implícito ao discurso que situa os outros espaços (o não-aqui), e é reinventado a cada vez que alguém toma a palavra. No espaço tópico, os corpos no mundo se organizam em relação a um ponto de referência, segundo um ponto de vista (à sua esquerda, atrás do muro). Quando se requer a posição exata desse *aqui*, requer-se uma referência do espaço tópico, já que o espaço lingüístico situa o lugar de enunciação,

mas não se distingue qual *aqui* se refere quando o enunciatário não está presente no instante em que se enuncia.

O lugar da cena em **JF** é menos visível que as outras categorias, no entanto, é um recurso desenvolvido de modo significativo quanto à formação global de um efeito de sentido. As três categorias (atorização, temporalização e espacialização) sendo unidas uma à outra, concorrem para a criação gradual desse efeito, que traz à leitura um encadeamento de vozes que se sobrepõem, de instâncias que se encontram e mundos que se encaixam ao modo “boneca russa”. Assim, o espaço se forma também num constante encaixamento.

Para compreender tal construção é preciso perceber que lingüisticamente há um lugar da enunciação e um do enunciado. O lugar do narrador, por ser quem enuncia (quem diz “je” / “eu”), será o *aqui*. O do que é narrado será o *lá*, o *não-aqui* (a menos que a narrativa seja concomitante à narração). Feitas essas distinções, pressupõem-se que, na narrativa, há um actante da narração que enuncia num tempo e lugar distintos daqueles do fato que narra. Unida à categoria temporal, que expressa um momento anterior do universo narrado em relação à narração (usos pretéritos), a espacial apontará lugares distintos a um e outro.

Portanto, quando o narrador enuncia, se posiciona com certo distanciamento de suas personagens, falando a partir de seu ponto de vista e de seu lugar. Esse procedimento adotado para contar constrói um efeito narrativo, no sentido de épico-romanesco. E ao estar em outro espaço, distinto daquele em que instala suas personagens, confere a ele mesmo um sentido de poder, pois pode criar e reinventar conforme lhe convier. Tal posição o aproxima de sua onipotência, lembrando a questão com o destino e criação de personagens a povoar um mundo.

Mas, na narrativa, esse mesmo narrador decide posicionar-se em mais de um lugar. Se o primeiro *aqui* era distinto daquele da personagem, logo será o mesmo. Isso ocorre quando ele, o narrador, enuncia no tempo presente, a categoria espacial acompanha esta (agora, aqui) e o (narrador) transita no discurso. O trânsito se dá quando o narrador necessita fazer seus comentários e repreensões ao narratário, trazendo a cena que conta diante de seus olhos e decidindo quanto ao desenrolar daquele instante. Observemos no texto como isso acontece:

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? Que disaient-ils? Le maître ne disait rien; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui **nous**³⁸ arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut³⁹ (DIDEROT, 2006 : 09).

Como esse parágrafo inicial do romance é na verdade uma resposta ao narratário, o actante da narração está instalado aí. E ao usar o pronome *nous / nos*, incluiu-se na fala da personagem, mesmo que essa fala seja expressa em discurso indireto em que o narrador reproduz o que a personagem disse, que no momento poderia querer significar o *nos*, a própria personagem e a outra que a ouvia, e ainda toda a humanidade. Mas ao enunciar, o narrador deixa a duplicidade de sentido no uso. Isso contribui para a presentificação do narrador no espaço que narra, tomando o *nos* como referência então, também, a ele (narrador) e a seu narratário. Ou seja, tudo o que acontece de bom e de mau aqui, neste lugar que estamos, a mim e a você (narratário), ou a toda a humanidade, estava escrito lá em cima (no lugar que não é aqui).

Esse pequeno trecho carrega ainda outras significações que se somam ao efeito global do texto. O narrador traz em enunciado o espaço de sua enunciação, o do universo enunciativo; desvaloriza o espaço tópico enunciado (“Que vous importe?” / “Isso acaso interessa?”); e ainda, traz referências semânticas ao espaço lingüístico (embaixo e em cima).

O lugar da enunciação é aquele de onde ele se encontra, *aquí*. Ao reportar ao tempo pretérito, instala um *là / lá* ao enunciado. Ao ser questionado pelo narratário, diz não ser interessante à narrativa a descrição do lugar onde as personagens povoam, de acordo com um mundo manifestado em cenários reconhecíveis. O fato narrado poderia passar-se em qualquer lugar do mundo então, assim como a origem tópica não é detalhada, tampouco o destino o será. O que fica claro é a origem lingüística: “du lieu le prochain” / “do lugar mais próximo”. Mas, próximo em relação a quê? Não se sabe, justamente por ser

³⁸ Grifo nosso.

³⁹ Como eles se encontraram? Por acaso, como todo mundo. Como se chamavam? Isso acaso interessa? De onde vinham? Do lugar mais próximo. Para onde iam? Quem sabe para onde vai? O que diziam? O amo, nada; Jacques dizia que seu capitão dizia que tudo o que **nos** acontece de bom e de mau aqui embaixo estava escrito lá em cima (DIDEROT, 2001: 15).

indefinido o posicionamento das duas personagens. A viagem narrada é incerta, não se sabe o motivo, nem mesmo o destino. Apesar de tanta incerteza, a conversa será contínua, seja por qual caminho seguirem, o farão narrando. Esse “lugar mais próximo” pode ser compreendido como o constante lugar próximo da enunciação, que não é distante, mas que apesar disto, ainda não é o *aqui*. É o espaço da constância em percurso, já que nunca se chega ao ponto de referência, não se aproximando mais do que já se encontra, nem se distanciando também.

Ao enunciar o pensamento de seu capitão, Jacques faz referência a dois lugares distintos: *ici / aqui* (terra) e *là / lá* (céu). E não apenas isso, que leva a posições discursivas quanto ao lugar de onde se fala e o lugar a que se refere, mas também utiliza as locuções adverbiais de lugar *embaixo* e *em cima*. Numa visão tradicional temático-figurativo, *bas/embaixo* diz respeito ao /terreno/ e *haut / em cima* ao /divino/. A personagem se refere a esses dois campos distinguindo uma relação espacial de hierarquia. O que está no plano de cima, seria o melhor, o que possui a visão. O que está no plano de baixo, seria o que está submetido a essa visão. Portanto, o plano do que é terreno está submetido ao plano divino. Essa é a formulação da personagem, motivada por sua crença no fatalismo. Assim, os espaços que aparecem no **JF**, se reportarão especialmente a esses dois planos, que ora se referem às personagens e a Deus, ou o Destino, ora a elas e ao Narrador, que estaria num plano superior em referência a elas. As categorias se organizam numa relação de oposição, como demonstrado no esquema:

Embaixo: em cima:: terra: céu

O lugar embaixo representa para o lugar em cima, o mesmo que terra para céu, que num percurso figurativo mais desenvolvido ao decorrer da narrativa deverá traduzir-se em espaços temáticos, como:

Terra: céu:: terreno:divino

Essas categorias se referem assim a um lugar das experiências terrenas e divinas, remetidas pelas personagens. Esse reconhecimento se dará de forma mais detalhada na parte que tratamos propriamente da figurativização e tematização do discurso. Sempre que as duas personagens (o amo e o criado) tomam algum tipo de conclusão sobre as ações dos outros ou as próprias, eles fazem lembrar que tudo está de acordo com o que é próprio a

quem pertence a um espaço ou a outro. Até mesmo o destino é uma questão de lugar ocupado, de um percurso espacial que não poderia ser alterado ou invertido. Mas esses limites não são tão rígidos quando as ações das personagens subvertem suas próprias crenças. Crenças essas que se responsabilizariam por instalá-los em um dado lugar no universo (lugar de um amo, o lugar de um criado, por exemplo).

Quando essas personagens narram outras histórias, como a dos amores de Jacques, um outro espaço é instalado no discurso pela enunciação. Na debreagem de primeiro grau temos o *aqui*, na de segundo temos o *lá*, na de terceiro grau, temos *algum lugar*, ou simplesmente *algures*. Esse último seria um lugar ainda mais distante do *aqui* que o segundo, pois um é projetado pelo outro apontando um universo anterior a cada qual. Ou seja, quando o narrador enuncia, o faz posicionando-se no tempo e no espaço (aqui-agora). Ao narrar um fato (a viagem) num tempo anterior (“Jacques commença l’histoire de ses amours. C’était l’après-dînée: il faisait un temps lourd; son maître s’endormit. La nuit les surprit au milieu des champs; les voilà fourvoyés » (DIDEROT, 2006 : 11). / “Jacques começou a história de seus amores. Era de tarde, o tempo estava feio; seu amo adormeceu. A noite surpreendeu-os no meio dos campos; ei-los perdidos” (DIDEROT, 2001: 16)), projeta o espaço do enunciado e não da enunciação, que é *lá*, o *não-aqui*; e um passo ainda mais profundo se dá quando os actantes do enunciado (os atores) também narram projetando outras instâncias espacio-temporais anteriores a suas falas (“C’est que, tandis que je m’enivre de son mauvais vin, j’oublie de mener nos chevaux à l’abreuvoir. Mon père s’en aperçoit; il se fâche” (DIDEROT, 2006: 10) / “Porque enquanto estou a embriagar-me com seu vinho ruim, esqueço de levar os cavalos ao bebedouro. Meu pai percebe e se zanga” (DIDEROT, 2001: 15)).

A riqueza de instâncias trabalhadas no texto força o leitor a reunir e encaixar as imagens que se mostram, a fim de conduzi-las a uma unidade. O esquema narrativo, mesmo sintático, não é previsível, justamente por não seguir uma ordem cronológica nem linear. Nada é rígido nem certo. As imagens que se insinuam não estão condensadas, mas em formação continuada. O que é dito nem sempre pretende ser informativo, mas muitas vezes ser veículo de dúvida e reflexão. Os lugares desenhados são pouco nítidos, mesmo quando tópicos, como é o caso do castelo quando a tempestade surpreendeu os dois atores. Cada actante está em um lugar, até que os termos passam a apresentar-se de modo ainda mais complexo.

Analisemos uma a uma estas duas particularidades, a do castelo e a da problematização. Quando seguiam viagem (aquela narrada pelo narrador da debreagem de

primeiro grau), os dois atores discutiam sobre as mulheres, se eram belas ou feias, generosas ou avaras etc.; e, nessa interminável discussão uma tempestade os surpreendeu, obrigando-os a caminhar:

[...] -Où ? -Où ? lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode ! Et que diable cela vous fait-il ? Quand je vous aurai dit que c'est à Pontoise ou à Saint-Germain, à Notre-Dame de Lorette ou à Saint-Jacques de Compostelle, en serez-vous plus avancé ? Si vous insistez, je vous dirai qu'ils s'acheminèrent vers... oui ; pourquoi pas ?... vers un château immense, au frontispice duquel on lisait : '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.' -Entrèrent-ils dans ce château ? - Non, car l'inscription était fausse, ou ils y étaient avant que d'y entrer. - Mais du moins ils en sortirent ? -Non, car l'inscription était fausse, ou ils y étaient encore quand ils en furent sortis⁴⁰ (DIDEROT, 2006 : 36-37).

Antes mesmo de sua constituição tópica, o espaço é lingüístico. Pois a indeterminação se dá à incapacidade de situar os dois atores em *algum* ou *nenhum* lugar, *dentro* ou *fora*, se eles permanecem ou se ao menos transitaram em um lugar originário. E o que proporciona essa instabilidade é a inscrição do frontispício do castelo, castelo esse que também é incerto, pois parece uma possibilidade do narrador a ser instalado como punição à curiosidade do narratário. Esse lugar da incerteza é o do enunciado, que seguirá assim de acordo com as estratégias daquele que instala as personagens.

Ao pensarmos no lugar da enunciação, a categoria espacial que situa o narrador será cada vez mais complexa conforme seu discurso se alterna no tempo. Isso porque quando o tempo transita, o espaço concordará com ele. Como vimos, a narração se dá num momento

⁴⁰ [...] -Para onde? -Para onde? Leitor, vossa curiosidade é muito incômoda! Que diabo tendes com isso? Se eu tivesse dito que era para Pontoise ou para Saint-Germain; para Notre-Dame de Lorette ou para São Tiago de Compostela, acaso faria alguma diferença? Se insistirdes, direi-vos que iam para... Sim, por que não?... Para um imenso castelo, em cujo frontispício se lia: "Não pertenço a ninguém e pertenço a todo mundo. Estareis aqui antes de entrardes e permaneceréis aqui quando sairdes". -Entraram neste castelo? -Não, porque a inscrição era falsa, ou então porque já se encontravam lá antes mesmo de entrarem. _Ao menos saíram? - Não, porque a inscrição era falsa, ou então porque lá permaneceram mesmo depois de saírem. [...] (DIDEROT, 2001: 32).

posterior ao que é narrado no início do romance, já apontando para um espaço diverso daquele da enunciação. Porém essa transição sofrerá uma nova curva direcional, quando o narrador decide trazer o tempo e o espaço do enunciado para perto de si, ou mais ainda, para o mesmo tempo e espaço de sua narração, utilizando o *agora*. Esse estratagema direciona a leitura numa construção de sentido de encontro das instâncias, sendo assim possível que haja intervenção e modificação na narrativa, como, ainda, a decisão dos rumos nesse momento em que ela é enunciada. Quer dizer, a narrativa está entregue ao querer e ao poder do narrador. Ela se torna complexa porque se dá agora o que se dá anteriormente, sendo algo que já ocorreu, mas que também se dá concomitantemente ao momento de sua enunciação.

Ora, mas os fatos do passado são fatos acabados em relação ao agora e o espaço do *lá* é um espaço diverso do *aqui*, que se estabelece a partir desse como sendo propriamente o *não-aqui*. Mas em **JF** qualquer previsão ou regularidade de um mundo ordenado é subvertido e reinventado, pois a liberdade implícita nas ações dos atores e do próprio narrador constrói novos valores temporais e espaciais, já apontando para uma semântica bem mais completa que está inscrita em cada detalhe das jogadas desse astuto narrador.

2.2.1. Semântica discursiva: olaria textual

O importante não é o que fazem do homem, mas o que ele faz do que fizeram dele (SARTRE).

A significação de **JF** não se constrói facilmente, pois, por ser tão visada, constitui-se em diferentes níveis de manifestação, estando as pistas de tal construção dispersas pelo texto.

Todo texto traz em si uma tematização que pode ou não ser também figurativizada. É a semântica discursiva que reveste o conteúdo abstrato do nível narrativo com concretude, funcionando esse processo como uma olaria de textos, onde a forma é moldada com elementos concretos reconhecíveis.

A narrativa de **JF** é construída na concorrência entre dois planos (o do narrador e o dos interlocutores), onde se afirmam e se desestabilizam dois temas: (01) o **romance** e (02) a **existência humana**. O primeiro tema discutido na narrativa é o destino dos Homens já no trecho 1, quando Jacques fala do pensamento de seu capitão. No entanto, as reflexões sobre tal modo de pensar serão confundidas com o próprio destino da narrativa, com sua construção. O que demonstra que um tema afirma o outro, mesmo se ambos se encaminham para uma interpretação contrária àquela que é dita (ao negar o romance, configura tal gênero; e, ao afirmar o fatalismo, demonstra quão livre é o homem). Nosso trabalho aqui é explicitar como são tratados esses temas e qual o seu percurso. Apresentamos o seguinte trecho de **JF**:

Si j'allais aussi mettre ma tête sur un oreiller, en attendant le réveil de Jacques et de son maître ; qu'en pensez-vous ?

Le lendemain Jacques se leva de grand matin, mit la tête à la fenêtre pour voir quel temps il faisait, vit qu'il faisait un temps détestable, se recoucha, et nous laissa dormir, son maître et moi, tant qu'il nous plut⁴¹
(DIDEROT, 2006 : 133).

⁴¹ E se eu também fosse descansar minha cabeça no travesseiro, enquanto aguardo o despertar de Jacques e de seu amo, o que diríeis?

Aqui, o narrador apresenta suas personagens numa hospedaria, onde o mau tempo as obriga a permanecer mais que o desejado, permitindo que ouçam outras histórias. A ação de dormir é comentada pelo actante da narração como uma proposta que parece uma ameaça: “Si j’allais aussi mettre ma tête sur un oreiller” / “E se eu também fosse descansar minha cabeça no travesseiro [...]?”. Poderia ser que a narrativa fosse interrompida se o narrador dormisse, visto a simultaneidade dela em relação à narração. Uma proximidade que “assombra” a progressão enunciativa e ainda aponta para uma possível manipulação dos rumos narrativos. Ele, o narrador, coloca-se como um “senhor” do destino. Tal posicionamento não só o insere no universo das personagens como também o caracteriza manipulador de seus destinos, além de se autoconferir o condão de ser o “grande arquiteto” do universo literário que constrói artificialmente a narrativa que é sua. E realmente ele dorme: “et nous laissa dormir, son maître et moi, tant qu’il nous plut” / “deixou-nos dormir, ao amo e a mim, o quanto quiséssemos”, o que resulta em uma desaceleração, pois a viagem é interrompida.

Por outro lado, essa pausa poderá propiciar a retomada do relato dos amores de Jacques. E assim como o leitor, o amo deseja ouvir tal aventura:

J’espère que Jacques va reprendre le récit de ses amours, et que le ciel, qui veut que j’aie la satisfaction d’en entendre la fin, nous retient ici par le mauvais temps.

JACQUES

Le ciel qui veut ! On ne sait jamais ce que le ciel veut ou ne veut pas, et il n’en sait peut-être rien lui-même⁴² (DIDEROT, 2006 : 133-134).

No dia seguinte, Jacques levantou-se muito cedo, pôs a cabeça na janela para ver como estava o tempo, viu que o dia estava detestável, voltou a deitar-se e deixou-nos dormir, ao amo e a mim, o quanto quiséssemos (DIDEROT, 2001: 93).

⁴² _Espero que Jacques retome o relato de seus amores e que o céu, que quer que eu tenha a satisfação de ouvir o final, nos retenha aqui em virtude do mau tempo.
JACQUES: O céu querendo! Nunca se sabe o que o céu quer ou não quer, talvez nem mesmo ele saiba [...] (DIDEROT, 2001: 94).

O tema do destino não é simplesmente insinuado, mas insinuante. Pela fala das personagens ele é discutido e retomado todo o tempo. Assim que se trata na conversa de algum ponto da existência humana, ele vem à tona para avaliar a procedência. Como vemos, o simples relato de uma história de amor não depende do querer dos que o apresentam, mas do destino. Este poder manipulador das ações humanas, segundo as indagações dos atores, talvez não dependa nem mesmo do céu (“et il n’en sait peut-être rien lui-même” / “talvez nem mesmo ele saiba”). Poderia estar entregue às tessituras do narrador. Porém, esse ser, como se verá, não detém para si o poder de forma absoluta. O questionamento colocado na boca dos atores pretende ainda prolongar-se mais, numa reflexão crítica acerca do estabelecimento do sujeito nesse mundo, do nosso ser/estar. E por isso, o ingênuo desejo de uma “personagem do destino” não influenciaria em nada no curso da vida.

L'HÔTESSE

Ces messieurs vont-ils loin?

JACQUES

Nous n'en savons rien.

L'HÔTESSE

Ces messieurs suivent quelqu'un ?

JACQUES

Nous ne suivons personne.

L'HÔTESSE

Ils vont, ou ils s'arrêtent, selon les affaires qu'ils ont sur la route ?

JACQUES

Nous n'en avons aucune.

L'HÔTESSE

Ces messieurs voyagent pour leur plaisir ?

JACQUES

Ou pour leur peine.

L'HÔTESSE

Je souhaite que ce soit le premier.

JACQUES

Votre souhait n'y fera pas un zeste⁴³ ; ce sera selon qu'il est écrit là-haut⁴⁴
(DIDEROT, 2006 : 136).

Os atores inserem mais uma vez no diálogo o tema do destino. O ator “hospedeira” indaga sobre a viagem dos outros dois atores e expressa o desejo de que seja o prazer o que move os viajantes. Apesar da delicadeza dos votos, Jacques, sem medir as palavras, retruca-os dizendo que eles não fazem a menor diferença, são irrelevantes. Ao considerá-los dessa forma, o ator da cena não apenas os rejeita, como insere o que acredita possuir alguma relevância, que é aquilo que está determinado e inscrito previamente na existência.

A crença no determinismo concebe o indivíduo como um ser condicionado pelo meio, pela história, pelo destino. Os atos que ele julga provindos de sua liberdade seriam, na verdade, uma ilusão. Essa ilusão se apresenta nos momentos em que algo inesperado ocorre e o faz pensar que foi fruto de uma escolha, quando o que acontece, de fato, é que ele não poderia decidir por outra coisa que não aquela a que todo seu percurso o conduziu até aquele momento. Esse pensamento se opõe ao livre-arbítrio, que concebe o indivíduo como um ser livre, e por isso, responsável por seus atos.

O pensamento que permeia o trecho, citado acima, rejeita qualquer possibilidade de livre-arbítrio, no caso do destino, e também de liberdade, no caso da narrativa e seu enredo.

As pausas, interrupções e retomadas, são recursos que garantem a proximidade com o leitor e por isso, a reflexão e a consciência ficcional (ou não-ficcional). A história de Jacques é interrompida enquanto a hospedeira, como outras personagens, tomam para si o

⁴³ N'y changera rien [nota do editor].

⁴⁴ A HOSPEDEIRA: Ireis para longe, senhores?

JACQUES: Não sabemos.

A HOSPEDEIRA: Estão seguindo caminho atrás de alguém?

JACQUES: Não seguimos ninguém.

A HOSPEDEIRA: Seguis e parais conforme os negócios que tendes pelo caminho?

JACQUES: Não temos negócios.

A HOSPEDEIRA: Viajais por prazer, meus senhores?

JACQUES: Talvez por castigo.

A HOSPEDEIRA: Faço votos de que seja por prazer.

JACQUES: Vossos votos não fazem a menor diferença; as coisas acontecem de acordo com o que está escrito lá em cima. (DIDEROT, 2001: 95).

prazer de discursar outras histórias. Quando ela narra é constantemente interrompida, o que reflete aquilo que já acontece com a narração da viagem das duas personagens.

Et vous, lecteur, parlez sans dissimulation; car vous voyez que nous sommes en beau train de franchise; voulez-vous que nous laissions à cette élégante et prolixe bavarde d'hôtesse, et que nous reprenions les amours de Jacques ? Pour moi je ne tiens à rien⁴⁵ (DIDEROT, 2006: 156-157).

As interrupções de um plano e outro são intercaladas. Ao leitor, resta presenciar e ser envolvido na situação. O narrador é quem se coloca acima de tudo isso: “Pour moi je ne tiens à rien” / “Não estou preso a nada”. Vá a história por onde for, demorando-se ou não, ele continua sendo quem é e tendo a contar o que tem. Proposto dessa forma parece que o narrador é mesmo soberano. No entanto, não é essa a conclusão que as novas imagens vão apontar. Ele possui um saber, que é o que o impulsiona a narrar, porém, é limitado, não apreende tudo o que precisava.

Esse “tanto faz” expresso é semelhante ao “vossos votos não fazem a menor diferença”, pois indica que o que prosseguirá já está determinado, seja agora ou depois. É como diz Jacques numa outra passagem: « Ah ! monsieur, c'est ici que vous allez voir combien nous sommes peu maîtres de nos destinées, et combien il y a de choses bizarres écrites sur le grand rouleau !⁴⁶ » (DIDEROT, 2006 : 164).

No trecho que se segue, é possível perceber a afirmação desse pensamento determinista, sem que ao narrador caiba o papel de traçá-lo:

[...] lorsque l'hôtesse reparut et mit fin au récit de Jacques.

La voilà remontée, et je vous préviens, lecteur, qu'il n'est plus en mon pouvoir de la renvoyer. -Pourquoi donc ? -C'est qu'elle se présente avec deux bouteilles de champagne, une dans chaque main, et qu'il est écrit là-

⁴⁵ Vós, leitor, podeis falar sem dissimulação; não vedes que prosseguimos alegremente, com franqueza? Quereis que deixemos aí a hospedeira tagarela, prolixa e elegante, e retomemos os amores de Jacques? Para mim tanto faz, não estou preso a nada (DIDEROT, 2001: 108).

⁴⁶ “Ah! Senhor, é aqui que vereis quão pouco somos senhores de nosso destino, e quantas coisas estão escritas no grande pergaminho” (DIDEROT, 2001: 113).

haut que tout orateur qui se présentera à Jacques avec cet exorde s'en fera nécessairement écouter⁴⁷ (DIDEROT, 2006 : 165).

Quem escreveu “lá em cima” o percurso figurativo de Jacques não foi o narrador, pois esse escrito também se endereça a ele: « Jacques la prit par le milieu du corps, et l’embrassa fortement ; sa rancune n’avait jamais tenu contre du bon vin et une belle femme ; cela était écrit là-haut de lui, de vous, lecteur, de moi et de beaucoup d’autres⁴⁸ » (DIDEROT, 2006 : 165-166).

O destino é então para todos. Mas ele (narrador) não é quem assume o controle? O destino estaria acima dele? Em alguns trechos que tomaremos, as personagens são apreendidas conforme o narrador as instala (descreve) no discurso. O modo com o qual elas são tratadas reflete as intenções deste actante que manipula e nega o ato, afirmando e insinuando os efeitos de sentido de acordo com o pensamento que por ele é defendido.

Temos não dois pensamentos filosóficos que se enfrentam, mas duas figuras que debatem o tema: o amo e o criado. O papel de um amo (ou mestre) seria o de atribuir ordens e serviços e o de um criado, o de cumprir o que lhe foi ordenado. O que aconteceria se um destes papéis não se realizasse? Não teríamos nem um, nem outro ator, pois para que se tenha um se faz necessário que o outro desempenhe o papel que lhe cabe. Agora, se um resolvesse além de descumprir o seu e assumir o do outro, ainda assim não teríamos nada. Pois os dois mandariam e não seriam obedecidos, não realizando papel algum, ou os dois se disporiam a obedecer, mas não receberiam dever algum. Para que os papéis sejam alterados, deve-se haver a troca de papéis.

LE MAÎTRE

⁴⁷ “Neste momento, chegou a hospedeira e pôs fim ao relato de Jacques.

Ei-la no quarto, e eu vos previno, leitor, de que não mais está em meu poder mandá-la de volta. _Por quê?_ Porque ela chegou com duas garrafas de champanhe, uma em cada mão, e está escrito lá em cima que todo orador que se apresentar a Jacques com semelhante exórdio necessariamente se fará ouvir” (DIDEROT, 2001: 113).

⁴⁸ “Jacques a pegou pela cintura e a abraçou fortemente; seu ressentimento nunca resistiu a um bom vinho e a uma bela mulher; isso estava escrito lá em cima, tanto para ele, como para vós, leitor, para mim e muitos outros [...]” (DIDEROT, 2001: 114).

Eh bien ! Jacques, te voilà chez Desglands, près de Denise, et Denise autorisée par sa mère à te faire au moins quatre visites par jour. La coquine ! préférer un Jacques !

JACQUES

Un Jacques ! Un Jacques, monsieur, est un homme comme un autre.

LE MAÎTRE

Jacques, tu te trompes, un Jacques n'est point un homme comme un autre.

JACQUES

C'est quelquefois mieux qu'un autre.

LE MAÎTRE

Jacques, vous oubliez. Reprenez l'histoire de vos amours, et souvenez-vous que vous n'êtes et ne serez jamais qu'un Jacques.

JACQUES

Si, dans la chaumière où nous trouvâmes les coquins, Jacques n'avait pas valu un peu mieux que son maître...

LE MAÎTRE

Jacques, vous êtes un insolent : vous abusez de ma bonté. Si j'ai fait la sottise de vous tirer de votre place, je saurai bien vous y remettre.

Jacques, prenez votre bouteille et votre coquemar, et descendez là-bas⁴⁹
(DIDEROT, 2006 : 228-229).

Quando o texto reveste de concretude seu tema subjacente, as figuras escolhidas o povoam não apenas como formas, rostos, imagens, mas também como confirmação das mitologias do discurso. Em cada enunciado tomado em seu lugar particular atribui certos papéis a determinadas figuras, que podem ou não coincidir com os simbolismos que expressam em outros textos. É necessário tomar certo cuidado neste detalhe, para que não

⁴⁹ O AMO: Muito bem! Jacques, eis-te em casa de Desglands, perto de Denise, e esta autorizada pela mãe a fazer-te, pelo menos quatro visitas por dia. Malandra! Preferir um Jacques!

JACQUES: Um Jacques! Um Jacques, meu senhor, é um homem como qualquer outro.

O AMO: Jacques, estás enganado, um Jacques não é de modo algum um homem como outro qualquer.

JACQUES: Às vezes é melhor do que um outro qualquer.

O AMO: Jacques, não sejas convencido. Retoma a história de teus amores, e lembremo-nos de que não és nem nunca serás senão um Jacques.

JACQUES: Se, na choupana onde encontramos os patifes, Jacques não tivesse valido um pouco mais do que seu amo...

O AMO: Jacques, és insolente: abusas de minha bondade. Se fiz a tolice de tirar-te de teu lugar, saberei perfeitamente colocar-te de volta nele. Jacques, pega tua garrafa e tua chaleira, e desce (DIDEROT, 2001: 154).

se cometa o equívoco da generalização do semisimbolismo dos textos, que é uma das formas da estabilização do sentido. Temos a figura de um amo e a de um criado. Uma organização do ponto de vista cultural seria a seguinte:

Amo: criado:: senhorio: submissão

O amo está relacionado ao criado como o senhorio está à submissão. Essa ótica concebe o senhor como aquele que desempenha um papel determinado, que é o de absoluta dominação, enquanto o papel que cabe ao servo é o de submeter-se a esse domínio. O simbolismo comum seria esse. No entanto, a quebra ou perversão da isotopia faz com que uma nova coerência assegure as demais que são formadas. No texto, amo e servo correspondem à mesma relação estabelecida entre narrador e personagem:

Amo: criado:: narrador: personagem

A mesma dominação do amo cabe ao narrador que constrói como melhor lhe apetece a narrativa, resultando na obediência e entrega total da personagem às suas formulações. Ainda aqui a subversão ocorre. Porque tanto o criado não permite ser manipulado quanto as personagens parecem livres para seguir o curso da história, e deter a possibilidade de desfecho ao que foi narrado.

Quando um mito como esse é quebrado, uma nova ordem se estabelece, uma nova simbologia se constrói. As antigas leis que regiam os papéis são suspensas. Ao demonstrar a inversão desses papéis, se aponta conjuntamente a inversão de outros dois: o do destino e o dos homens. Se antes o primeiro regia o segundo, agora é este último quem decide sobre o outro:

Narrador: personagem :: destino: homens

Nesse ponto, o objeto visado não se encontra apenas atualizado no discurso, ele se dá de modo realizado, sendo explícita a liberdade cobrada do criado e o que ela quer traduzir. E ele ainda insiste:

Quand on sait que tous vos ordres ne sont que des clous à soufflet, s'ils n'ont été ratifiés par Jacques ; après avoir si bien accolé votre nom au mien, que l'un ne va jamais sans l'autre, et que tout le monde dit Jacques et son maître ; tout à coup il vous plaira de les séparer ! ⁵⁰(DIDEROT, 2006: 230).

A hospedeira mais uma vez procura ser amável diante dos dois; dizendo: “Vamos, Sr. Jacques, falai, vosso amo vos ordena; apesar de tudo, um amo é um amo...” (DIDEROT, 2001: 156) e ainda:

Il était écrit là-haut qu'au moment où l'on prend maître, on descendra, on montera, on avancera, on reculera, on restera et cela sans qu'il soit jamais libre aux pieds de se refuser aux ordres de la tête⁵¹ (DIDEROT, 2006 : 234).

A fala da mulher foi aceita, mas não seguida. O destino do servo, como ela aponta que está determinado, é crido por ela. Quanto aos outros dois atores, especialmente o criado, é defendido como crença, sem ser de fato vivido. Ao contrário, as suas atitudes demonstram a liberdade de escolha quanto aos papéis assumidos. Como o criado toma para si o papel do amo, a esse segundo resta apenas assumir e concordar com o papel inverso.

⁵⁰ JACQUES: Contudo, sabemos que todas as vossas ordens são inúteis, se não forem ratificadas por Jacques. Depois de terdes juntado tão bem vosso nome ao meu, de modo que um nunca possa andar sem o outro e que todo mundo diga Jacques e seu amo, decidis, de repente, separá-los! [...] (DIDEROT, 2001: 155).

⁵¹ Estava escrito lá em cima que, no momento em que servimos a um amo, desceremos, subiremos, avançaremos, recuaremos, permaneceremos, e isso sem que nunca os pés sejam livres para desobedecer as ordens da cabeça. [...] (DIDEROT, 2001: 157).

‘Il est écrit là-haut que je ne me déferai jamais de cet original-là, et que tant que je vivrai il sera mon maître et que je serai son serviteur...’⁵²
(DIDEROT, 2006 : 234).

A troca de papéis garante a estabilidade de um e de outro. Todavia, esta situação não se caracteriza como equívoco ao tratar um ator pelo título de amo quanto tal tratamento caberia ao outro, pois como diz um deles, o título não requer o ser.

[...]. Tout cela s’est arrangé à notre insu, tout cela fut scellé là-haut au moment où la nature fit Jacques et son maître. Il fut arrêté que vous auriez le titre, et que j’aurais la chose. [...].

LE MAÎTRE

Mais, à ce compte, ton lot vaudrait mieux que le mien.

JACQUES

Qui vous le dispute ?

LE MAÎTRE

Mais, à ce compte, je n’ai qu’à prendre ta place et te mettre à la mienne.

JACQUES

Salvez-vous ce qui vous en arriverait ? Vous y perdriez le titre, et vous n’auriez pas la chose. Restons comme nous sommes, nous sommes fort bien tous deux ; et que le reste de notre vie soit employé à faire un proverbe.

LE MAÎTRE

Quel proverbe ?

JACQUES

Jacques mène son maître. [...] ⁵³ (DIDEROT, 2006 : 236-237).

⁵² -Está escrito lá em cima que nunca vou me desfazer deste espécime original, e que enquanto eu viver, ele será meu amo e eu serei seu criado... (DIDEROT, 2001: 157).

⁵³ [...] Tudo foi arranjado à nossa revelia, tudo isso foi selado lá em cima, no momento em que a natureza fez Jacques e seu amo. Foi combinado que teríeis o título, e eu, a coisa. [...].

O AMO: Mas, neste caso, teu quinhão valeria mais que o meu.

JACQUES: Quem pode negar?

O AMO: Mas, neste caso, só me resta tomar teu lugar, e tu, o meu.

JACQUES: Sabeis o que aconteceria? Perderíeis o título e não teríeis a coisa. Continuamos desse modo, ambos estamos muito bem, e que o resto de nossas vidas seja empregado para criar um provérbio.

O AMO: Que provérbio?

JACQUES: Jacques conduz seu amo. [...] (DIDEROT, 2001: 158).

O amo, por fim, conforma-se com a situação em que se encontra, de dependência a seu criado. Numa sociedade “ordenada”, cada indivíduo deve desempenhar o seu papel, concorrendo para a permanência do estado de ordem. A situação dos atores de **JF** submete essa sociedade ao questionamento do que representa a ordem e a conformação. Se os papéis podem ser invertidos, os actantes também: o poder pode ser de quem era a ele submetido. E assim, o lugar onde se formula a ciência, os meios que a transmitem, passam a não mais ser únicos e imutáveis.

Os iluministas apontam numa nova forma de conceber a verdade, tendo na razão o seu sustentáculo. A liberdade total do sujeito era o grande clamor que faziam ecoar. Ela era pensada como a finalidade de suas lutas. Quando o indivíduo não mais estivesse subordinado a outro ou aos poderes estabelecidos seu intento alcançaria o estágio ansiado. Ser livre não era apenas poder seguir, mas decidir, não aceitar, criar rumos independentes dos antigos laços e vínculos, era poder falar, discursar.

É na linguagem que toda liberdade poderá encontrar sua manifestação. Quando o Homem toma uso de seu poder enunciativo, instala a si mesmo no espaço e no tempo. A organização da *Encyclopédie* resultou na inquietação de todos os que a recebiam. Pretendendo reunir o conhecimento da humanidade, o empreendimento apresentava definições daquilo que fora formulado como científico. Com ela, a distribuição do saber começou a se dar por meios novos e diversificados. A postura da recepção haveria de ser alterada, a leitura dos intelectuais provinham de outras fontes além das tradicionais.

Denis Diderot realizou nesta obra um trabalho singular de grandioso valor aos seus ideais. Pensador e crítico produziu diversas outras composições que enfrentavam a sociedade da época. Não bastando, **JF** equivale a um extenso ensaio crítico, semelhante às produções que de fato assim se apresentaram. O romance apresenta as particularidades e os temas de que trataria um gênero ensaístico escrito pelo filósofo.

Outra produção literária dele traz os questionamentos sobre a sociedade, e também apresenta a recusa ao gênero, construindo-se como uma lição sobre o fazer literário, é o conto *Isto não é um conto*, muito semelhante ao **JF**, ou o **JF** a ele, melhor dizendo. A denegação é uma das preocupações do tema. É inevitável não relacionar o conto ao romance ou estabelecer correspondência ao intento do escritor nas duas produções.

Como no romance, o conto se dá em planos: um, é onde se dá a história no tempo-zero, quando os protagonistas contam; outro, onde as personagens das histórias contadas criam vida e ação. E sempre, nos dois textos, há a negação. O conto se inicia assim:

Quando se conta um conto, é para alguém que escuta: e por pouco que o conto dure, é raro que o contador não seja interrompido algumas vezes por seu ouvinte. Eis por que introduzi no relato que se vai ler, e que não é um conto ou que é um mau conto, se vós duvidais disso, uma personagem que faça mais ou menos o papel do leitor: e eu começo.

‘E o que concluís daí?

_Que um tema tão interessante devia por todas as cabeças em confusão, ser o assunto do mês em todos os círculos da cidade; ser aí virado até a insipidez; [...].

[...]

- O quê? Uma ladainha de historietas desgastadas que eram disparadas de um lado e de outro, e que não diziam senão uma coisa conhecida desde toda eternidade, que o homem e a mulher são dois animais muito malfazejos (DIDEROT, 2000: 307-308).

“Quando se conta um conto, é para alguém que escuta”. Aqui o narrador apresenta o modo como se dá o processo de contar uma história, um conto. Mas ele adverte seu, ainda indefinido narratário: “por pouco que o conto dure, é raro que o contador não seja interrompido algumas vezes por seu ouvinte”. Ele define o conto. O principal seria haver o emissor e o receptor, que fazem a narrativa viva e dinâmica, por isto pode ser polêmica, já que havendo alguém atento ao que é dito ocorrerão interrupções. E como diz Umberto Eco (1994), numa história sempre há um leitor, e esse leitor é integrante fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história.

O narrador do conto fala da narrativa oral e apresenta uma narrativa escrita. Para demonstrar que é verdadeiro o que afirmou sobre a interrupção e o dinamismo do conto, apresenta isso na narrativa escrita, explicitando a vivacidade da leitura, assim como é uma conversa; sendo o leitor um ouvinte atento ou impaciente: “eis porque introduzi no relato que se vai ler, [...], uma personagem que faça mais ou menos o papel do leitor [...]”.

O próximo parágrafo já é o “relato que se vai ler” de que o narrador fala. Vejamos bem, o narrador fala com um narratário que possui um vocativo “vós”. A partir do terceiro parágrafo, o narratário é uma personagem que ouve (e não vê) as histórias e por isso interrompe no decorrer da narrativa. A interrupção também é constante, e até insistente, no **JF**. Esse recurso permite a reflexão interna e a decisão quanto aos rumos que se seguirá. Em outras produções literárias, Diderot contará também com este recurso que, além do que já foi dito, confere maior efeito de realidade ao que constrói (veridicção).

No “relato”, no interior do conto, as figuras são construídas baseadas na sociedade, em situações e em pessoas colhidas do dia-a-dia da época. O que está subjacente a elas e ao relato é o comportamento humano, como já dissemos, já que “o homem e a mulher são dois animais muito malfazejos”, como diz o narrador do conto. Quem conta, o faz sem “romancismos”, mas com “realismo”, o que talvez um conto, ou um romance, não interessaria em fazer.

As histórias do conto mostram a perversidade e o endurecimento moral do homem e da mulher, até onde se pode ir quando as paixões tomam as rédeas da razão. O sentimento experimentado nas linhas de **JF**, na história da Senhora Pomeraye é o mesmo do conto. O plano calculado, a frieza com que prossegue, e o desfecho fatal ou humilhante, ambos cruéis a saciar a fome de “justiça” ou “vingança” do espírito humano débil incapaz de guiar-se por si mesmo rumo à felicidade, indo experimentar da felicidade na infelicidade de quem poderia tê-la ofertado e não o fez.

A história da Senhora Pomeraye, além de remeter a *Isto não é um conto*, lembra o romance de Samuel Richardson, *Pâmela*, que também trata do casamento e do ser humano. O tema é revestido com figuras verossímeis e realistas, sendo apresentadas sem tratos “poéticos” na personagem arrependida. E o narrador permanece em sua postura adversa a romances e comunicativa ao seu narratário.

[...] Et moi, lecteur, je suis tenté de lui fermer la bouche en lui montrant de loin ou un vieux militaire sur son cheval, le dos voûté, et s'acheminant à grands pas ; ou une jeune paysanne en petit chapeau de paille, en cotillons rouges, faisant son chemin à pied ou sur un âne. Et pourquoi le vieux militaire ne serait-il pas ou le capitaine de Jaques [...] ? [...] Pourquoi la jeune paysanne ne serait-elle pas ou la dame Suzon, [...] ou même Denise sa fille ? *Un faiseur de roman* n'y manquerait pas ; *mais je n'aime pas les romans*, à moins que ce ne soient ceux de Richardson. *Je fais l'histoire*, cette histoire intéressera ou n'intéressera pas : c'est le

moindre de mes soucis. Mon projet est d'être vrai, je l'ai rempli. [...] ⁵⁴
(DIDEROT, 2006 : 325) ⁵⁵.

Como não lhe agrada fazer romance, apesar de ser-lhe muito fácil com um pouco de imaginação, a história do casamento é narrada pela *interlocutora* hospedeira com a fidelidade realista com que lhe chegou ao conhecimento. Trata-se do casamento do Marquês des Arcis com uma meretriz. A história é esta, segundo a hospedeira: o Marquês des Arcis era um homem galante que pouco valor dava à virtude das mulheres. Mas encontrou a Senhora de La Pomeraye. Era uma viúva de costumes, de alta posição. Ele rompeu com todas as mulheres apegando-se somente a ela. Ao cabo de alguns anos, achou a vida dela muito limitada. Propôs-lhe freqüentar a sociedade, receber algumas pessoas, oferecer jantares, e a tudo ela concordou. Pouco a pouco ficava dias sem visitá-la, faltava aos jantares que marcava; quando chegava, pegava um livro, brincava com o cão ou adormecia, retirava-se cedo, devido à saúde, e às vezes esquecia de beijá-la. Ela pensou não ser mais amada, quis certificar-se disso. Tramou um plano. Confessou a ele, tomando como se fossem seus os sentimentos de insensibilidade, que não mais se alegrava com sua presença, e que ele não lhe dera motivo algum para isto ocorrer. Separaram-se. Mas ela tinha um plano. Conheceu uma provinciana. Soubera que essa mulher perdera um processo e, arruinada, fora obrigada, junto de sua filha, bela e de boa educação, a manter uma casa de tolerância.

Em sua casa, várias pessoas se reuniam, jogavam, ceavam e, comumente, um ou dois dos convivas ficavam, passando a noite com a senhora ou a senhorita, à escolha. Mal se lembravam da Senhora de La Pomeraye quando mandou trazê-las e fez-lhes um acordo: passar-se-iam por outras. Alugou para as duas um pequeno apartamento nas vizinhanças da paróquia; não freqüentariam passeios públicos, não receberiam a ninguém, usariam trajes devotos, iriam aos ofícios da paróquia e confessariam duas vezes na semana. Em troca receberiam uma recompensa.

⁵⁴ E eu, leitor, estou tentado a calar-lhe a boca, mostrando-lhe ao longe um velho militar em seu cavalo, de costas curvadas, caminhando rapidamente, ou então mostrando-lhe ao longe uma jovem camponesa de chapeuzinho de palha, com saiotes vermelhos, andando a pé ou no lombo de um burro. E por que o velho militar não seria o capitão de Jacques [...]? [...] Por que a jovem camponesa não seria dona Suzon [...], ou a própria Denise [...]? Um *fazedor de romances* não se furtaria a essa oportunidade; *mas eu não gosto de romances*, a menos que sejam de Richardson. *Eu faço história*, essa história poderá interessar ou não: é a menor de minhas preocupações. Meu intento era ser verdadeiro, e eu consegui realizá-lo ⁵⁴ (DIDEROT, 2001: 212).

⁵⁵ Grifo nosso.

A amizade das duas com a senhora se fez chegar ao conhecimento do Marquês, que logo se encantou com a beleza da jovem. Inquietava-se com a ausência e passou a frequentar regularmente a casa da senhora de La Pomeraye e perguntava pela sorte das duas pobres. Enfim, não pode esconder os sentimentos que trazia. Sua amiga, a marquesa, dizia que não deveria aproximar-se, pois a honra das duas seria comprometida e o dinheiro que oferecia seria para elas uma ofensa. Ele se viu completamente entregue à paixão, a ponto de não pensar em mais nada e não ouvir os conselhos de espera e distância das duas. Fez ele ameaças e ofereceu fortunas em troca do seu desejo. O marquês foi desmascarado, como um cruel homem que tramava contra a sorte e honradez das duas a fim de submeter a sua a falsa ajuda e bondade. Ele recorre à amiga, enfim, ela consegue uma entrevista na casa das mulheres, combina-se tudo, publicam-se os proclamas e o casamento é consumado.

No dia seguinte, a Senhora de La Pomeraye o chamou em sua casa. Mostrou-lhe o quanto fez de mal à mulher honesta e virtuosa que era ela, e por isto, fez-lo desposar, como vingança, outra que era digna dele. Confirmou, ele, o que durante dez anos sua esposa e sogra faziam. Ainda que enganado, até humilhado, o marquês não abriu mão de sua esposa, perdoou-lhe.

A história narrada pela hospedeira trabalha o tema do casamento levando em consideração o comportamento das pessoas que figurativiza e permite o revestimento da mitologia a ser expressa. O ser humano apresentado neste fragmento deixa transparecer a transformação interior (passional) a refletir numa ação prática (pragmática), resultando na corrupção moral e em paralelo à regeneração humana. O casamento se dá entre um homem com situação financeira considerável e uma jovem, considerada bela e de boa educação, pobre. Esse contexto lembra também o romance de Richardson, que igualmente desenvolve a narrativa ao redor do casamento, trazendo à cena também um homem de posição social elevada e uma bela jovem pobre.

Tomando as figuras isoladamente, o analista corre o risco incalculado de perder-se em formulações equivocadas e generalizantes. É necessário perceber como as várias figuras se organizam e como se repetem e se complementam no decorrer de todo o texto, considerando a partir disso não uma figura, mas um percurso figurativo. Esse percurso é um contínuo visível que se inter-relaciona, sendo que para ganhar um sentido precisa ser a concretização de um tema.

A categoria de pessoa (eles/ ele/ ela) projetada no discurso na sintaxe é aqui tematizada e também figurativizada. No texto maior de **JF**, a pessoa “eles” é tematizada

pelos papéis de amo e criado. O criado, ao ser nomeado (Jacques), expressar suas convicções, manias, temperamento etc., passa a ser figurativizado. Quanto ao amo, o revestimento figurativo é menos nítido, dado a importância narrativa de cada um, que o de seu criado: não é nomeado, possui pensamento sugestível, não desempenha com estabilidade e segurança seu papel, não se estabelece em individualidade.

Quando a tematização se refere à história narrada pela interlocutora (hospedeira), as pessoas projetadas no enunciado (ele, ela) também recebem o processo na atribuição de papéis: marquês, marquesa, meretriz, padre, amigo, namorado, marido etc. A figurativização se dá nas características pessoais de cada um, sem esquecer que uma mesma figura (na verdade um ator) corresponde a mais de um papel temático de acordo com a progressão narrativa (os actantes que desempenham os variados papéis temáticos, como o de amigo ou namorado, são desempenhados por um mesmo ator, como é o caso do marquês).

Esses temas relacionados às figuras que os revestem formam uma unidade significativa que norteia a leitura. Essa unidade, pretendendo expressar um efeito, se dá da seguinte maneira: as figuras “marquesa”, “viúva de costumes e alta posição” apresentam em comum o sema “colocação social”. A figura é nomeada por “Senhora de La Pomeraye” e forma um percurso figurativo que traduz o tema da socialização, da aparência e da hipocrisia ou da respeitabilidade que ela pode carregar. As figuras “marquês”, “galante”, e seus atributos de situação econômica elevada, e outras, revestem o tema da “conquista”, o que lhe garante acesso ao território reservado à colocação social da Senhora de La Pomeraye. Quando é acrescentado ao percurso outras características, como “não valorizar a virtude das mulheres”, ele é alterado. O primeiro ator é conquistado pelo segundo. Mas este último a decepciona e eles entram no jogo das paixões que se responsabilizarão da transformação narrativa (no estado dos sujeitos).

As paixões “amor”, “decepção” e “ódio” impulsionam então um ator à vingança, que precisará que outros atores, outras figuras, entrem em cena a fim de alterarem o estado do segundo ator, conduzindo-o à humilhação. O percurso novo não precisa ser detalhadamente apresentado, pois se dá de forma semelhante aos outros dois, encaminhando-se da corrupção moral ao arrependimento.

Isso resulta a surpresa ao final do percurso. Esperava-se a humilhação e se obtém a premiação quando o perdão é concedido. Toda esta história inserida entre a dos amores de Jacques, desacelera a narrativa, permitindo a reflexão e a soma do mesmo efeito temático que une a narrativa principal à secundária: o comportamento humano. Os percursos da

história do marquês revestem este único tema maior. Por isso, a necessidade da cena prolongar-se por várias páginas.

O questionamento do comportamento humano pretende atingir o leitor do romance, em sua hipocrisia de vida e a conveniência de seu estar submetido a uma lei maior quando suas atitudes demonstram o contrário. Partindo de um modo discreto, o narrador passa no decorrer da narrativa a apresentar-se de forma cada vez mais personificada, assim como seu narratário passa a ser cada vez mais nítido quanto ao modo de pensar o mundo. O narrador é o filósofo e seu leitor é a tradição. Observemos o quanto essa imagem é insinuante no texto:

[...] -Jacques hochá de la tête et ne répondit pas.

Comment un homme de sens, qui a des moeurs, qui se pique de philosophie, peut-il s'amuser à débiter des contes de cette obscénité ? - Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut-être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère. Cependant vous lisez Suétone, et vous ne lui faites aucun reproche. Pourquoi ne froncez-vous pas le sourcil à Catulle, à Martial, à Horace, à Juvénal, à Pétrone, à La Fontaine et tant d'autres ? [...]⁵⁶ (DIDEROT, 2006 : 302).

A comunicação entre eles segue o ingrediente descrito no *Isto não é um conto*: a interrupção por parte de quem ouve. E esta interrupção, na verdade intervenção, no **JF** já não é mais para conhecer as personagens e o que faziam, e sim para fazer julgamento de valor (positivo ou negativo) ao que lê. O narrador prevê o que o outro pensará e se adianta a, não justificar-se, mas desconstruir o argumento do outro. Sendo ele filósofo, em nada se sente devedor ao público por narrar cenas reais que acontecem o tempo todo com o leitor,

⁵⁶ Jacques balançou a cabeça e não respondeu. Como pode um homem de bom senso, de costumes, que se diz filósofo, divertir-se relatando contos tão obscenos? -Primeiramente, leitor, não são contos, é uma história, e eu não me sinto mais culpado, ao contrário, talvez me sinta menos, quando escrevo as tolices de Jacques, do que Suetônio sentiu quando nos transmitiu as libertinagens de Tibério. Não obstante, ledes Suetônio e não lhe fazei nenhuma censura. Porque não fechais a cara para Catulo, Marcial, Horácio, Juvenal, Petronio, La Fontaine e tantos outros? [...] (DIDEROT, 2001: 197).

às quais não são desvalorizadas por ele quando narradas por escritores de reconhecido valor intelectual:

Pourquoi n'avez-vous de l'indulgence que pour les morts ? [...]. Quel est celui d'entre vous qui osât blâmer Voltaire d'avoir composé 'la Pucelle' ! Aucum. Vous avez donc deux balances pour les actions des hommes ?⁵⁷ (DIDEROT, 2006 : 302-303).

Ainda assim, o narratário insiste:

[...] -Et votre 'Jacques' n'est qu'une insipide rapsodie de faits, les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre. -Tant mieux, mon 'Jacques' en sera moins lu. De quelque côté que vous tourniez, vous avez tort. Si mon ouvrage est bon, il vous fera plaisir ; s'il est mauvais, il ne fera point de mal. Point de livre plus innocent qu'un mauvais livre. Je m'amuse à écrire sous des noms empruntés les sottises que vous faites ; vos sottises me font rire ; mon écrit vous donne de l'humeur. Lecteur, à vous parler franchement, je trouve que le plus méchant de nous deux, ce n'est pas moi. Que je serais satisfait s'il m'était aussi facile de me garantir de vos noirceurs, qu'à vous de l'ennui ou du danger de mon ouvrage ! Vilains hypocrites, laissez-moi en repos. Foutez comme des ânes débâtés ; mais permettez que je dise foutre ; je vous passe l'action, passez-moi le mot. [...]⁵⁸ (DIDEROT, 2006 : 303).

⁵⁷ “-Por que sois indulgente apenas com os mortos? [...] Quem dentre vós ousará condenar Voltaire por ter escrito 'A virgem'? ninguém. Então, tendes duas balanças para pesar as ações humanas?” (DIDEROT, 2001: 197-198).

⁵⁸ [...] -O vosso *Jacques* não passa de uma insípida rapsódia de fatos, uns reais, outros imaginários, escritos sem graça e distribuídos sem ordem. -Tanto melhor, o meu *Jacques* será menos lido. Seja qual for o lado para onde fordes, estareis errado. Se minha obra é boa, agradar-vos-á; se é má, não vos fará mal. Nenhum livro é mais inocente do que um livro ruim. Divirto-me escrevendo, sob nomes emprestados, as tolices que fazeis; vossas tolices me fazem rir; meu escrito vos deixa de mau humor. Leitor, para falar-vos francamente, acho que não sou o pior de nós dois. Quão satisfeito ficaria se fosse fácil me prevenir de vossas atrocidades, como é para vós prevenir-vos do tédio ou do perigo de minha obra! Vis hipócritas, deixai-me em paz! Que se fodam todos os hipócritas, como jumentos sem albarda; mas permiti, leitor, que eu utilize a palavra *foder*; desculpo vossos atos, desculpai-me a palavra (DIDEROT, 2001: 198).

A partir daí, podemos concluir que se trata não apenas de uma prática literária (a construção do gênero), mas igualmente da apresentação de uma “teoria literária”. Essas duas dimensões da literatura são sutilmente desenvolvidas e questionadas no romance. Vamos, por isso, apresentar a partir de agora, separadamente as duas instâncias onde se dá o tratamento de um lado, do livre-arbítrio e do fatalismo (no nível do enunciado) e, por outro lado, da afirmação e desafirmação do romance (no nível da enunciação). O primeiro cuidaria das questões propriamente dos atores do enunciado, do construto ficcional, enquanto o segundo das questões da construção de um dado enunciado, da teorização do romance.

2.2.2. Nível do enunciado: /liberdade/ versus /opressão/

[...]. *Muitos resmungavam, mas o Soldado menos do que seus amigos, visto que suportava os tormentos sem pensar que os suportava, e assim, em vez de fazê-los duas vezes maior, cortava-os pela metade. Era um homem contente com seu destino e dotado de tão grande paciência que alguns a chamariam de estupidez. Talvez fosse um perfeito soldado*⁵⁹.
(TORERO)

No nível do enunciado, os atores, além de assumir papéis temáticos (de amo e de criado), apresentam crenças que levam à discussão de temas que se referem a todo um universo que povoam, e não apenas a si mesmos: a crença no livre-arbítrio e no fatalismo.

Estas categorias são remetidas já num universo possível, onde as personagens tratarão de integrá-las e problematizá-las no enunciado. Mas a noção de liberdade, fatalidade e livre-arbítrio para os atores do romance de Diderot, sendo permeados pela crença podem apontar ou não para uma concepção mergulhada em religiosidade. Nem toda crença requer religião, mas qualquer crença brota de uma fé pessoal ou coletiva.

Para se ter acesso à liberdade é preciso percorrer certos pontos. A primeira lógica do TER é o QUERER. O sujeito busca o objeto de desejo porque passa a querer, e é exatamente este querer que atribuirá ao objeto o valor e a ele recairá o desejo. No entanto, não basta ao sujeito o QUERER, é necessário o PODER TER o objeto. No caso, trata-se de

⁵⁹ TORERO, José Roberto. *Xadrez, truco e outras guerras: ira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

um objeto imaterial que ao estar em conjunção ao sujeito, estará de um modo interior que transformará o SER deste sujeito (um ser livre).

Tomando a noção da Igreja, “a liberdade é o poder, baseado na razão e na vontade, de agir ou não agir, de fazer isto ou aquilo, portanto de praticar atos deliberados. Pelo livre-arbítrio, cada qual dispõe sobre si mesmo (CIC§1731)⁶⁰. Concebido desta forma, o livre-arbítrio é o meio pelo qual se alcança a liberdade. Ainda, nesta mesma concepção, “a liberdade torna o homem *responsável* por seus atos, na medida em que forem voluntários” (CIC §1734).

Para tornar-se um ser livre, ou estar conjunto à liberdade, o sujeito necessita querer e poder. Credo que esta liberdade seja de valor positivo, o sujeito adquire o querer. E para estar pronto a alcançá-la o seu PODER TER dependerá do seu livre-arbítrio, das escolhas. Se sua escolha for eufórica (valor positivo) ele alcança a liberdade; no entanto, se sua escolha for disfórica (valor negativo), ele alcança a escravidão, não passando para o estado de liberdade, mas de opressão.

Uma questão pode surgir ao relacionar-mos os valores de /liberdade/ e /opressão/ às escolhas positivas e negativas. O valor eufórico ou disfórico dessas escolhas é atribuído de modo individual pelo sujeito ou lhe é transmitido de modo universal? Quer dizer, quando faz a escolha o julgamento de valor é feito pelo próprio sujeito ou existe um parâmetro geral para reconhecê-lo como positivo (inclinado para o bem do sujeito) ou negativo (inclinado para o mal do sujeito)?

De um ponto de vista tradicional, um vício recebe valor disfórico pela sociedade, e, visto que ele causa a dependência do indivíduo ao objeto, a conseqüência da escolha só poderia resultar na não-liberdade ou na opressão. É importante notar que o livre-arbítrio se dá tanto na liberdade quanto na opressão, nesse caso. Quando o sujeito torna-se prisioneiro de alguém, e não de algo, a escolha não é voluntária, o sujeito é submetido à opressão, não sendo livre tampouco fazendo uso de seu livre-arbítrio.

Mas pode ocorrer que o sujeito atribua valor eufórico ao vício, apesar de que para a sociedade o valor continua sendo disfórico, diverso do valor individual. Se for eufórico, o valor atribuído pelo sujeito, ele se considerará livre exatamente por fazer uso do livre-arbítrio, independentemente do resultado. Então aqui a liberdade é um termo ainda complexo.

⁶⁰ *Catecismo da Igreja Católica*: edição típica vaticana. São Paulo: Loyola, 2000.

Para compreender a crença de Jacques, precisamos observar a forma como estão ordenadas as correspondências. A crença no fatalismo afirma a idéia da não-liberdade, onde o sujeito não tem o livre-arbítrio. Porém, a crença no “livre-arbítrio”, que na verdade seria na “liberdade” (pois o primeiro é que conduz à segunda) também não, tomando como referência a concepção de Sartre, a que o sujeito está condenado à liberdade. No fatalismo não há possibilidade de escolha quanto à liberdade e no segundo, não há possibilidade de escolha quanto a não-liberdade, somos sempre responsáveis, portanto.

Mas se é assim, onde está a possibilidade de livre-arbítrio? Vamos entender. No fatalismo, o sujeito não pode escolher entre o bem e o mal, pois tudo já lhe está escolhido, tendo de desenvolver o percurso que lhe foi destinado, portanto é o destino quem escolhe. Se formos tomar a expressão de Sartre quanto à liberdade humana, o livre arbítrio deixa também de existir, não podendo o indivíduo escolher atos involuntários. O livre-arbítrio não existe nem em um, nem em outro. Ambos não são frutos de escolha, mas um estado pré-fabricado, pronto, a que é submetido o homem.

Em um, o indivíduo não pode escolher a liberdade e em outro não pode escolher a não-liberdade. Por isso, estas teorias que inicialmente pareciam distantes, passam, diante de tudo isso, a apresentar um ponto comum: a não-escolha, o livre-arbítrio é nulo. É possível então relacionar essa “liberdade” à fatalidade, aproximando-as.

Há ainda uma terceira possibilidade de “liberdade”, que não a de “condenação”, a que é defendida pela Igreja. Nesta formulação, o sujeito sempre poderá escolher entre a liberdade e a não-liberdade, ou entre o bem e o mal, sendo totalmente responsável por seu percurso, podendo alternar em seu arbítrio, e mudar de escolha em qualquer ponto do percurso.

Jacques acreditava no fatalismo: «[...] Jacques ne connaissait ni le nom de vice, ni le nom de vertu; il prétendait qu'on était heureusement ou malheureusement né⁶¹ » (DIDEROT, 2006 : 242).

O Amo, por sua vez, desejava e acreditava ser um homem livre, apesar das teorias de seu criado demonstrar a impossibilidade de escolha:

JACQUES

⁶¹ “[...] Jacques não conhecia nem a palavra vício, nem a palavra virtude; achava que nascemos felizes ou infelizes” (DIDEROT, 2001: 162).

Je pense que, tandis que vous me parliez et que je vous répondais, vous me parliez sans le vouloir, et que je vous répondais sans le vouloir.

LE MAÎTRE

Après ?

JACQUES

Après ? Et que nous étions deux vraies machines vivantes et pensantes.

LE MAÎTRE

Mais à présent que veux-tu ?

JACQUES

Ma foi, c'est encore tout de même. Il n'y a dans les deux machines qu'un ressort de plus en jeu.

LE MAÎTRE

Et ce ressort-là ?

JACQUES

Je veux que le diable m'emporte si je conçois qu'il puisse jouer sans cause. Mon capitaine disait : « Posez une cause, un effet s'ensuit ; d'une cause faible, un faible effet ; d'une cause momentanée, un effet intermittent ; d'une cause contrariée, un effet ralenti ; d'une cause cessante, un effet nul ».

LE MAÎTRE

Mais il me semble que je sens au-dedans de moi-même que je suis libre, comme je sens que je pense.

JACQUES

Mon capitaine disait : « Oui, à présent que vous ne voulez rien ; mais veuillez vous précipiter de votre cheval ? »

LE MAÎTRE

Eh bien ! je me précipiterai.

JACQUES

Gaiement, sans répugnance, sans effort, comme lorsqu'il vous plaît d'en descendre à la porte d'une auberge ?

LE MAÎTRE

Pas tout à fait ; mais qu'importe, pourvu que je me précipite, et que te prouve que je suis libre ?

JACQUES

Mon capitaine disait : « Quoi ! vous ne voyez pas que sans ma contradiction il ne vous serait jamais venu en fantaisie de vous rompre le cou ? C'est donc moi qui vous prends par le pied, et qui vous jette hors de

selle. Si votre chute prouve quelque chose, ce n'est donc pas que vous soyez libre, mais que vous êtes fou ». Mon capitaine disait, encore que la jouissance d'une liberté qui pourrait s'exercer sans motif serait le vrai caractère d'un maniaque.

LE MAÎTRE

Cela est trop fort pour moi ; mais, en dépit de ton capitaine et de toi, je croirai que je veux quand je veux.

JACQUES

Mais si vous êtes et si vous avez toujours été le maître de vouloir, que ne voulez-vous à présent aimer une guenon ; et que n'avez-vous cessé d'aimer Agathe toutes les fois que vous l'avez voulu ? Mon maître, on passe les trois quarts de sa vie à vouloir, sans faire⁶² (DIDEROT, 359-361).

É importante perceber que esta crença defendida por Jacques é pessoal, e foi transmitida por um outro indivíduo, o seu capitão, que lhe é muito estimado e admirado. Quando Jacques saiu da casa do pai, como já vimos, imediatamente alistou-se num

⁶² JACQUES: Estou pensando que, enquanto faláveis e eu respondia, faláveis sem querer e eu respondia sem querer.

O AMO: E depois?

JACQUES: Depois? Que nós éramos duas verdadeiras máquinas, vivas e pensantes.

O AMO: E agora, o que queres?

JACQUES: Por Deus, é sempre a mesma coisa! Nas duas máquinas há apenas uma mola a mais em jogo.

O AMO: E essa mola?...

JACQUES: Que o diabo me carregue, se eu conceber que ela pode funcionar sem causa. Meu capitão dizia: "Ponde uma causa, um efeito se segue; de uma causa fraca, um efeito fraco; de uma causa momentânea, um efeito momentâneo; de uma causa intermitente, um efeito intermitente; de uma causa contrariada, um efeito retardado; de uma causa cessante, um efeito nulo".

O AMO: Parece-me que, dentro de mim, sinto que sou livre, assim como sinto que penso.

JACQUES: Meu capitão dizia: "Sim, agora, que não quereis nada, mas, e quando quiserdes jogar-vos de vosso cavalo?"

O AMO: Muito bem! Jogar-me-ei.

JACQUES: Alegremente, sem repugnância, sem esforço, como quando vos apraz descer à porta de um albergue?

O AMO: Não da mesma maneira, mas o que importa, desde que eu me jogue e prove que sou livre?

JACQUES: Meu capitão dizia: "O quê? Não vedes que, sem minha contradição, nunca vos teria ocorrido a idéia de quebrar o pescoço? Logo, sou eu que vos puxo o pé e vos joga fora da sela. Se vossa queda prova alguma coisa, então não sois livre, sois louco". Meu capitão dizia também que o desfrute de uma liberdade que se poderia exercer sem-razão seria o verdadeiro caráter de um maníaco.

O AMO: Isso é demasiado forte para mim; a despeito de teu capitão e de ti, continuarei a crer que quero quando quero.

JACQUES: Mas, se sois e sempre fostes dono de vosso querer, por que, neste momento, não quereis amar uma macaca? Por que não deixastes de amar Agathe todas as vezes que quisestes? Meu amo, passamos três quartos da vida a querer sem fazer (DIDEROT, 2001: 234).

regimento que passava. Daí, logo está sob o comando do tal capitão que passa a representar para ele uma nova vida, a de um homem livre, de certa forma, pois pode deixar de cumprir as tarefas recebidas do pai ou lhe ser submisso. No entanto, ele deixa a obediência filial para ser subordinado de outro. O rompimento com a casa paterna é o primeiro gesto de livre-arbítrio, um impulso rumo à libertação. Ele transita da opressão para a liberdade, apesar de não ser tão simples o percurso de um estado a outro.

Para ele, a subordinação filial era disfórica, enquanto a subordinação militar era eufórica. Jacques conta ao amo um fato que evidencia a não-liberdade desde pequeno, nos primeiros doze anos de vida:

JACQUES

Il étaient brocanteurs. Mon grand-père Jason eut plusieurs enfants. Toute la famille était sérieuse ; ils se levaient, ils s’habillaient, ils allaient à leurs affaires ; ils revenaient, ils dînaient, ils retournaient sans avoir dit un mot. Le soir, ils se jetaient sur des chaises ; la mère et les filles filaient, cousaient, tricotaient sans mot dire ; les garçons se reposaient, le père lisait l’Ancien Testament.

LE MAÎTRE

Et toi, que faisais-tu ?

JACQUES

Je courais dans la chambre avec un bâillon.

LE MAÎTRE

Avec un bâillon !

JACQUES

Oui, avec un bâillon ; et c’est à ce maudit bâillon que je dois la rage de parler. La semaine se passait quelquefois sans qu’on eût ouvert la bouche dans la maison des Jason. Pendant toute sa vie, qui fut longue, ma grand-mère n’avait dit que *chapeau à vendre*, et mon grand-père, qu’on voyait dans les inventaires, droit, les mains sous sa redingote, n’avait dit qu’*un sou*. Il y avait des jours où il était tenté de ne pas croire à la Bible.

LE MAÎTRE

Et pourquoi ?

JACQUES

À cause des redites, qu'il regardait comme un bavardage indigne de l'Esprit-Saint. Il disait que les rediseurs sont des sots, qui prennent ceux qui les écoutent pour des sots ⁶³ (DIDEROT, 2006 : 159-160).

Enquanto esteve em casa, foi oprimido, não pôde ser livre. Quando saiu, foi convencido de que a liberdade não existe. Sua crença não correspondia ao que ele era, às suas ações. O trânsito do ator o transfere de um lugar sem escolhas para um outro, fruto das mesmas: **opressão** → **não-opressão** → **liberdade**. Jacques pode escolher ser “tagarela” tanto quanto romper com a subordinação filial. Este esquema representa sua ação. Quando observamos sua crença, o esquema é outro: **opressão** → **não-opressão** → **não-liberdade**. A ausência de liberdade em sua crença se dá na subordinação do sujeito ao destino. No entanto, para descobrir tal consciência existencial este sujeito teve de decidir libertar-se da vida previsível em que tinha desempenhando o papel que lhe cabia, um papel subordinado e pré-estabelecido onde deveria ser sempre subordinado à autoridade que a vida lhe submetera. A sua recusa e sua mudança de percurso demonstra quão livre ele é. Esta é sua ação: ser livre. A liberdade é marcada em sua saída de casa, em sua nova vida e, sobretudo, em sua linguagem. É no diálogo que Jacques sempre vence uma discussão, é com a sua retórica que ele prende seu ouvinte e o domina, é sua “tagarelice” quem perpetua a crença herdada. Mas exatamente por este novo estado, livre, é que Jacques acreditará que é um ser submetido ao destino, contrariando sua liberdade escolhida.

O amo, por outro lado, acredita que seja livre. Tanto que assume para si a prova que o capitão de Jacques havia formulado: atirar-se do cavalo quando sentisse vontade. Apesar de toda argumentação do criado ele segue crendo em sua liberdade. Essa sua crença e a crença do outro, se comparadas, apontam para um ponto significativo ao efeito global do

⁶³ JACQUES: Eles eram quinquilheiros. Meu avô, Jason, teve vários filhos. Toda a família era séria; levantavam-se, vestiam-se e iam cuidar da vida; voltavam, almoçavam sem dizer uma palavra. À noite, atiravam-se em suas cadeiras; a mãe e as filhas fiavam, costuravam e tricotavam; os meninos repousavam; o pai lia o Velho Testamento.

O AMO: E tu, o que fazias?

JACQUES: Eu corria pelo cômodo com uma mordaca na boca.

O AMO: Com uma mordaca?!

JACQUES: Sim, com uma mordaca; e é a essa maldita mordaca que eu devo a mania de falar. Às vezes se passava uma semana sem que eu abrisse a boca na casa de Jason. Durante toda sua vida, que foi longa, minha avó dissera apenas ‘chapéus à venda’, e meu avô, sempre às voltas com os balancetes, ereto, com as mãos na sobrecasaca, dissera apenas ‘um soldo’. Havia dias em que ele ficava tentado a não crer na Bíblia.

O AMO: Por quê?

JACQUES: Por causa das repetições, que ele achava uma tagarelice indigna do Espírito Santo. Dizia que os repetidores são tolos, que tomam por tolos os que os ouvem (DIDEROT, 2001: 110).

enunciado: a crença de Jacques, sendo individual, assume um valor absoluto que dificilmente será modificada, mas sua ação no mundo apontará para a liberdade humana com uma intenção. A crença do amo parece bem flexível, pois ele não apresenta argumentos a justificar sua crença, apenas “sente que é livre” e “quer quando quer”. Sua ação não parece livre, não por ser direcionada pelo destino, mas por submeter-se aos caprichos do criado que o controla como bem quer. Nada mais conveniente a Jacques do que crer que não seja responsável pelo que faz, e que não influencia seu superior, mas que uma força maior que os dois estabeleceu já previamente o que devem ser: Jacques e seu amo.

Vemos que se trata de um romance filosófico que trata o tema da liberdade a fim de provocar no leitor a reflexão de sua própria condição no mundo e das conveniências de como pensar-se instalado nesse mundo. Quanto mais livre é o homem mais responsável por si ele se torna, assim como quanto mais subordinado for menos responsabilidade ele terá por seus atos, devendo por isso depositar responsabilidade naquilo que o domina e direciona. Se for Deus quem direciona o homem por um caminho, a responsabilidade pelo homem será Dele ou de sua representante, a Igreja. Ora, se a Igreja assume a responsabilidade pelos atos de alguém, cabe a ela sancionar estes mesmos atos. Porém, esta lógica cai em contradição, pois se a Igreja sanciona os atos humanos, significa que cada homem faz uso de seu livre-arbítrio, escolhendo entre atos bons e maus, sendo sancionado com castigo ou recompensa. Quando há escolha, há liberdade, não há dominador, mas cada um segue responsável por si mesmo.

A reunião das estratégias no enunciado para discutir esta questão aponta para a demonstração, sutil, de que o homem é mesmo um ser livre. O recurso que nosso narrador encontra não é a escolha dos temas, apenas, mas das figuras. Como qualquer possibilidade, de pensar o homem livre ou oprimido apontam para uma contradição, segundo os questionamentos dos dois atores, será então o conjunto de significações que resultará num efeito global: a afirmação da liberdade.

Essa afirmação ocorre da seguinte maneira: Jacques afirma o fatalismo sem que seu comportamento corresponda à crença. Ela, a crença, não se apresenta muito racional quando o maior argumento de sua verdade é simplesmente “meu capitão dizia”. Alguém que lhe representa autoridade e desperta admiração lhe transmite uma crença que é seguida como verdadeira e incontestável, uma fé cega e absoluta. O amo afirma a liberdade apesar de submeter-se contrariado aos caprichos de seu criado. Mas sua contradição entre crença e ação é diversa daquela de Jacques, pois aqui a contradição não ultrapassa os limites da

relação entre um indivíduo e outro, não se tratando de uma submissão maior quanto à direção existencial. A crença do amo se baseia naquilo que experimenta e vê, e não é inflexível. Mas a figura de Jacques é marcante e significativa, enquanto a do outro é pouco dotada de personalidade.

Ao escolher duas figuras tão diferentes, o narrador, unindo as figuras às crenças temáticas, constrói um efeito de sentido. Não é a personagem “fraca” quem acredita cegamente, mas aquela mais significativa, mais insinuante no enunciado: Jacques. Essa personagem, apesar de ter um mestre, não lhe é submisso, mas está sempre agindo em acordo ao seu próprio querer. Ora, então sua crença no fatalismo destoa ao seu percurso. Isto significa que aquele que diz nem sempre age em conformidade ao seu discurso. Fica demonstrado que a crença defendida pode não apenas ser cega, mas conveniente, a partir do momento que se consegue desacreditar o outro de sua própria crença. O amo não desacredita de sua liberdade, mas não discorda da justificativa do outro ao isentar-se de responsabilidade por seus atos. Ao se apresentar desta forma, o fatalismo é satirizado enquanto a liberdade humana é evidenciada.

2.2.3. Nível da enunciação: /realismo/ versus /ficção/

[...] mesmo que pretenda representar rigorosamente, na obra de arte, a realidade, a obra é um signo e seu sentido não são as coisas. (FIORIN)

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus e o Verbo era Deus. (Jo 1, 1)

Antes de qualquer coisa é preciso lembrar que o que é proposto no **JF** é um novo contrato ficcional, onde as correspondências de um efeito de realidade ou de não-realidade nem sempre serão as mesmas em todas as instâncias do texto. Novo, no sentido de desafirmação de um modelo tradicional e previsível, e ainda, principalmente, no de conceber uma noção daquilo que seja ficcional ou “verdadeiro”.

Isso se refere ao nível da enunciação, e não ao universo dos atores instalados na narrativa. Quem enuncia de forma visível são o narrador e o narratário explícitos no discurso. Entre si eles debatem o próprio gênero e a forma como o percebem ali no momento exato da manifestação em ato do discurso de **JF**. O contrato ficcional do

narrador concebe o romance como uma invenção, e exatamente por isso, desacredita o gênero no contexto de sua narração, já que procura recusar os recursos que lhe seriam próprios. O narratário se apresenta de forma explícita no discurso, como já vimos, e seu posicionamento quanto ao romance é diverso daquele do narrador. O narratário entende o romance como “verdade”, por isso questiona ao narrador quanto aos fatos, a fim de obter um conhecimento.

O contrato ficcional do narrador concebe dois tipos de obras literárias: a primeira seria uma obra de “construção” e a segunda, uma obra de “referência”⁶⁴. As obras de construção seriam aquelas elaboradas com intencionalidade ficcional, onde os fatos são originados a partir de uma mente inventiva que busca a construção de uma ilusão diegética. As obras de referência seriam aquelas elaboradas com intencionalidade realista, onde os fatos são obtidos a partir da observação da realidade, da sociedade, da época em que se vive, a fim de produzir no leitor uma reflexão acerca do universo que ele mesmo está inserido.

O percurso do narrador parte primeiramente desta noção que diferencia a obra literária. A segunda é uma concepção nova, mas urgente segundo o modo de pensar a Arte por parte dele. Tendo duas direções, ele opta pela negação e recusa da primeira, que era até então muito comum na época, e afirma a novidade da referencialização. O percurso seria mais ou menos assim:

Ficção → não-ficção → realismo

No início de **JF** seu posicionamento parece o mesmo dos narradores da ficção tradicional, apesar do jogo discursivo com seu narratário. Mas já nesse momento ele inicia a desestabilização da atmosfera ficcional omitindo a contextualização interrogada pelo narratário. É preciso compreender bem o que significa, neste contexto, a omissão. Ora, o narrador, não pretendendo fazer uma obra de construção, abre mão dos detalhes que para ele só servem para prolongar a narrativa inventiva que nada produz de relevante para a instrução do leitor. Esse modo de proceder, segundo sua visão, seria próprio da ficção e não da “verdade” dos fatos. Então decide apenas informar o que eles falavam. O contrato

⁶⁴ Quanto a classificação, “obras de construção” e “obras de referência”, baseamo-nos nas formulações de Floss.

estabelecido interpreta qualquer “delonga” na narração como sinônimo de invenção. A invenção seria o romance, a obra de construção.

No entanto, a leitura do narratário explícito é outra. O romance transmite a ele a verdade dos fatos. Somente aquilo que é narrado se torna realidade, antes de sua enunciação nada existe. Para este sujeito, não existe diferença entre as obras literárias, a verdade se obtém do próprio romance. Por isto, ele insiste em saber cada detalhe sobre o percurso das personagens.

O problema que se estabelece na narrativa é justamente a dualidade de um contrato ficcional. Como lidar com visões diversas sobre uma mesma obra? Essa diversidade permite apreender a polêmica gerada e perdurada por toda a narrativa entre um e outro sujeito, e ela é um dos efeitos de sentido pretendidos.

O contrato ficcional existe. Sendo ele de veridicção, apresenta marcas no texto reconhecíveis pelo enunciatário. Esse tipo de contrato pretende produzir o efeito de realidade ao discurso, e por isto privilegiará a narração neutra, tanto mais objetiva quanto possível. O contrato de veridicção na obra literária não é fixo, ao contrário, apresenta-se de forma variável e transformadora ao longo da história literária.

Sendo assim, não é o contrato de veridicção que pretende produzir, preferencialmente, certo efeito de objetividade, pois todo contrato ficcional é veridictório, já que busca a verossimilhança através de sentidos de realidade ou não-realidade. Fiorin (2008), refletindo sobre isso, aponta *a crise da representação e o contrato de veridicção no romance*, onde as abordagens de um efeito de real ao discurso passam por uma predominância em determinadas épocas: um *contrato objetivante* (especialmente privilegiado pelos moldes estéticos realistas ou naturalistas) seria substituído na literatura moderna por um dito contrato semiótico.

O contrato objetivante se firma durante o momento em que um pensamento “realista” impera, onde as coisas do mundo impõem-se sobre o indivíduo, devendo construir uma representação da realidade. Este contrato sobrepõe-se a um outro, *subjetivante*, onde as coisas do mundo somente poderiam ser representadas a partir de uma subjetividade humana, encontrando palco no período em que o romantismo permanecia em cena. Segundo Fiorin (2008: 203), *no contrato veridictório subjetivante, os fatos não se narram a si mesmos, eles são marcadamente relatados por um eu*.

O narrador de **JF** não pode ser realista, mas se pretende. Ele faz o caminho inverso ao que seria preciso para estabelecer um contrato veridictório objetivante: “[...] só pode ser produzido por meio da ocultação do processo enunciativo” (FIORIN, 2008: 199). O

narrador não oculta, mas evidencia as marcas de produção de sua enunciação. Então perguntamos: o que afinal ocorre? Que narrador é esse?

A intenção objetiva é perceptível pelas marcas no próprio discurso, onde ele, o narrador, assume sua postura de denegação ao romance tradicional e também é reconhecível no discurso a postura de afirmação a uma nova forma de construção literária, aquela fundamentada nas coisas do mundo.

*Un faiseur de roman n'y manquerait pas ; mais je n'aime pas les romans, à moins que ce ne soient ceux de Richardson. Je fais l'histoire, cette histoire intéressera ou n'intéressera pas : c'est le moindre de mes soucis. Mon projet est d'être vrai, je l'ai rempli. [...]*⁶⁵ (DIDEROT, 2006: 325)⁶⁶.

Essa é sua intencionalidade, porém, não é exatamente o seu fazer. Pois apesar de pretender-se realista, o romance construído apresenta inúmeras marcas de uma subjetividade insistente por parte do narrador. Esse sujeito do discurso constrói a narrativa a partir de sua visão, de seu humor, de sua vontade, nada dependendo das coisas do mundo. Os fatos são intermediados por sua voz, por seu conhecimento e sua própria velocidade. A narrativa é entrecortada pela primeira pessoa do discurso, manifestando suas reflexões e críticas. E sendo assim, ainda cabe a interrogação a respeito desse contrato veridictório do romance.

Fiorin (2008), fala ainda de um terceiro contrato veridictório, que

parte do pressuposto de que a relação homem/mundo não se faz diretamente, mas de que é mediada pela linguagem. Assim, o signo não é representação das coisas, das qualidades e dos processos do mundo, mas é a união de um plano do conteúdo e de um plano da expressão. O significado não é o referente, mas é um conteúdo lingüístico. Os

⁶⁵ Um *fazedor de romances* não se furtaria a essa oportunidade; *mas eu não gosto de romances*, a menos que sejam de Richardson. *Eu faço história*, essa história poderá interessar ou não: é a menor de minhas preocupações. *Meu intento era ser verdadeiro*, e eu consegui realizá-lo (DIDEROT, 2001: 212).

⁶⁶ Grifo nosso.

conceitos são gerados por uma forma do conteúdo e não preexistem à linguagem. [...]. Assim, a obra de arte não se vê mais como representação do mundo, mas como linguagem, como semiótica (FIORIN, 2008: 206).

É preciso lembrar que **JF** é um romance construído no século XVI. Fiorin fala num contrato veridictório da literatura moderna (visto que em nossa época um novo contrato está ainda por insinuar suas formas). As relações que o narrador de **JF** estabelece no discurso encaminham-se ainda segundo a denegação a um lugar ainda incerto. O contrato veridictório deste romance é semiótico, uma vez que mesmo pretendendo-se objetivo e deixando-se transbordar em subjetividade narrativa, é a própria linguagem quem constrói um mundo possível e recusa o que pode ser um mundo impossível (como o castelo do frontispício). Pela linguagem o narrador dá o destino que lhe aprouver à personagem, e por ela ainda estabelece a impossibilidade de um destino certo para Jacques. Quem rege o destino então não seria o narrador, mas algo que verdadeiramente está posicionado acima dele, o qual rege a todos (como o próprio narrador diz): a linguagem.

Esse processo veridictório formado por nuances de objetividade e subjetividade peculiares, passa ainda pelo jogo do Ser e do Parecer. Por isso, cabe ao enunciatário desvendar as tessituras do discurso a fim de apreender dessas categorias a significação, evidenciando, uma vez mais, que a “veridicção constitui uma isotopia narrativa independente, suscetível de colocar seu próprio nível referencial e de tipologizar-lhe dos desvios, instituindo, assim, ‘a verdade intrínseca da narrativa’” (GREIMAS, 1977: 184). O quadrado semiótico, as articulações entre as categorias modais (verdade *versus* mentira / segredo *versus* falsidade), que sugere, exatamente, esta relação interna de veridicção.

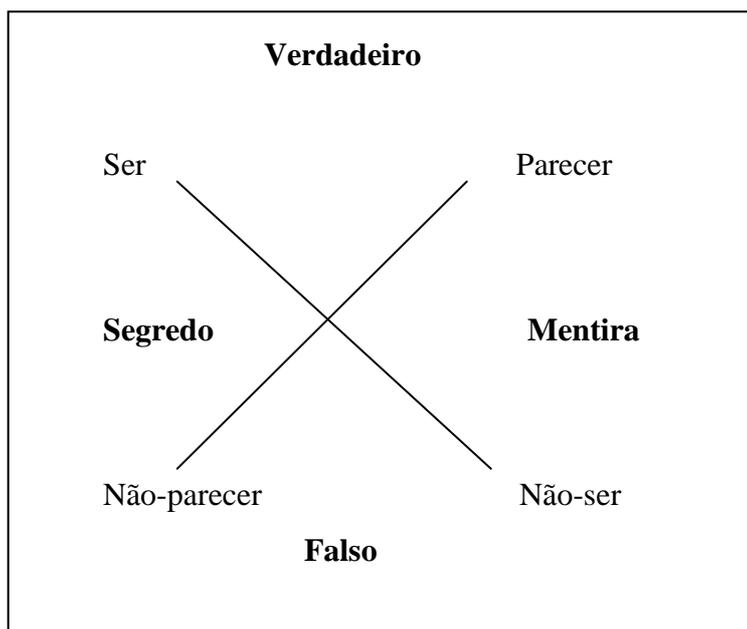


Gráfico 10 – Ser *versus* parecer

Aquilo que é e que parece ser deve ser interpretado como objeto *verdadeiro*, enquanto o que não parece ser e não é, se constitui como objeto *falso*. O que parece mas na verdade não é, interpreta-se como *mentira* e o que é, porém não parece ser, é *segredo*. A narrativa de **JF** exige no processo de leitura a distinção entre eles. No entanto, essa não é uma tarefa evidente.

Inicialmente a narrativa não se parece com a de um romance em vários pontos: a conversa inicial já em andamento; a evidência das marcas de enunciação; a incerteza da referência espacial etc.

Mais à frente, o narrador nega o gênero demonstrando a ausência das estratégias romanescas. Nesse momento tudo aponta para a “falsidade” do romance (não parece e não o é). Isso significa que passamos a lidar com um falso romance. Se assim o é, há um motivo, um efeito de sentido pretendido a ele. Seria a evidência da caricatura do romance, objeto então de crítica e reflexão. Mas enquanto falso, segue imitando um modelo prévio, e o diálogo com os outros romances e com os romancistas é insinuado. A intenção de conceber um objeto falso talvez fosse a de atrair os amantes daquilo que ele *parece ser* e fisgá-los, obrigando-os a suportar a denúncia de sua própria constituição, tornando-se objeto de reflexão.

Porém, ao desenvolver a narrativa, a leitura aponta marcas próprias do romance, apesar de não parecer. Nesse caso, temos então um romance em segredo. A estratégia do segredo aqui, seria provocar toda a reflexão e forçar todo o percurso anteriores do romance

falso para somente depois revelar-se em seu *ser* romance. Dessa forma, a crítica a um tipo romanesco atinge aos amantes do gênero e ainda formam um novo tipo de leitor: o leitor de um romance igualmente novo. A denegação do gênero se dá como a isca no anzol narrativo, mas a morte não permanece, uma outra possibilidade surge ao final: *isto é que é um romance*, a saída induzida ao leitor.

Mas ainda assim a questão quanto ao gênero permanece. Pois o que quer significar a evidência de um romance em segredo, que pode ser concebido a partir de uma outra evidência, a do romance falso? O desdobramento por parte da leitura permite alcançar tal significação, mas ela não se mostra como um efeito nítido e bem organizado, ao contrário, vai revelando-se sutilmente e ao mesmo tempo em que se insinua pode a qualquer momento recuar. O contrato ficcional do romance estabelece-se unicamente através da linguagem, num momento em que o contrato do romance era um outro. Essa particularidade, que não muitas construções literárias possuem, de se firmar através da própria linguagem é o ingrediente que permite ao **JF** atravessar a mentalidade de uma época e construir a partir de si um devir literário que ainda hoje permanece como uma obra que adianta uma nova possibilidade de escritura, e mesmo leitura.

CAPÍTULO III

DIDEROT E O MODELO DE RICHARDSON

*Vilains hypocrites, laissez-moi en repôs.
Foutez comme des ânes débâtés*⁶⁷.
(DIDEROT)

A possibilidade de uma visão do gênero romanesco em **JF**, não apenas deve levar em conta uma prática literária, a de seu tempo, como principalmente obriga uma leitura daquilo que o enunciador toma como modelo. E conceber um modelo, nesse caso, não significa necessariamente ser modelado tal qual a fôrma, mas tomá-la como referência, desconstruindo-a, afirmando-a, ou simplesmente desmistificando-a. Para compreender o que de fato se dá no romance em questão, voltamos às fontes que direcionam essa construção literária que é **JF**. Por isso, somente após a leitura da organização textual do romance, podemos confrontar a intencionalidade dele com aquela que parecia ser insinuada no início desse estudo, onde no primeiro capítulo, apresentamos *O novo épico: a forma romanesca*, num contexto social que envolveu diretamente a escritura do romance de Diderot. A primeira fonte que tomamos é *Elogio a Richardson*, onde parece claro a afirmação de um modelo literário.

Vários ingredientes da escrita de Richardson foram de fato adotados por seu admirador: não apenas o elemento amoroso, mas principalmente a preocupação em retratar o contexto social de uma época, de uma civilização, com todo o engenho em realismo possível, fazendo crer que sua escrita retrata experiências reais e da sociedade em que vive por meio de ancoragens, de figuras etc..

De uma forma tão intensa demonstrará seu encanto pelo modelo richardsoniano, que se tornou necessário confrontar as duas obras distinguindo quais os elementos que se repetem insistentemente e quais os que destoam entre a “cópia” e o “modelo”. A influência do precursor é evidente após a publicação do ensaio de Diderot elogiando a composição do outro. Ambos renegavam a forma romanesca anterior e se colocavam numa postura de

⁶⁷ Vis hipócritas, deixai-me em paz! Que se fodam todos os hipócritas, como jumentos sem albarda [...] (DIDEROT).

inovação, apresentando algo que não deveria confundir-se com as outras formas. O primeiro rompimento em busca do realismo foi com o maravilhoso.

Este autor não faz correr o sangue ao longo dos lambris; ele não vos transporta em absoluto a países afastados; ele não se encerra em absoluto a serdes devorados por selvagens; ele não se perde jamais nas regiões do feérico. O mundo em que nós vivemos é o lugar da cena; o fundo de seu drama é verdadeiro; suas 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: 17).

As contradições de uma sociedade e de um mundo são figurativizadas como um elemento também de luta pelo espaço discursivo a partir de uma visão menos idealizada e heróica da realidade. A partir dessa concepção nova de romance Diderot constrói **JF**. No interior da narrativa há a confissão do não-ser (romance), demonstrando a não-repetição da escrita romanesca antiga. O que ele produzia, não seria um romance, de acordo com suas formulações literárias. Ou melhor dizendo, o que produzia é que seria um romance com o valor literário e social que acreditava dever ser construído, as outras formas é que em verdade deixavam de ser produções relevantes.

Em Richardson, Diderot parecia haver encontrado todas as perfeições almejadas pela representação artística. Aqueles que desejam conhecer os prazeres literários devem recorrer aos seus escritos.

Ó Richardson, Richardson, homem único aos meus olhos, tu serás minha leitura em todos os tempos! Forçado por necessidades prementes, se meu amigo cai na indigência, se a mediocridade de minha fortuna não basta para dar a meus filhos os cuidados indispensáveis à sua educação, eu venderia meus livros; mas tu me restarás, tu me restarás na mesma prateleira que Moisés, Eurípedes e Sófocles; eu vos leria alternadamente. Quanto mais se tiver a alma bela, quanto mais se tiver o gosto refinado e puro, quanto mais se conhecer a natureza, quanto mais se amar a verdade, mais a gente estimará as obras de Richardson.

Ouvi censurar ao meu autor os detalhes que eram chamados de delongas: como me impacientaram essas censuras! Infeliz do homem de gênio que franqueia as barreiras que o uso e o tempo prescreveram às produções de arte, e que calca sob os pés os protocolos e suas fórmulas!, escoar-se-ão

longos anos após a sua morte até que lhe seja feita a justiça que ele merece (DIDEROT, 2000: 19-20).

Essa leitura de Richardson identifica algumas características da uma escritura literária ideal, reconhecidas por um público leitor que possui gosto apurado para a Arte. O leitor é conduzido a se compadecer do percurso de infelicidade das personagens. É dos infelizes que o autor fala e leva o leitor a sentir em si aquilo que é experimentado pela personagem (“[...] e, sem que eu me aperceba, o sentimento da comiseração se exerce e se fortifica” (DIDEROT, 2000: 19)). Até mesmo a crítica quanto às delongas que a escrita de Richardson pode trazer deve ser compreendida como uma fidelidade à natureza das coisas da vida, onde o leitor suporta e não se cansa ao vivenciá-las em seu dia-a-dia, como continua Diderot dizendo em defesa do outro:

Vós acusais Richardson de delongas! Haveis olvidado pois o quanto custa em esforços, desvelos, movimentos, fazer vingar a menor iniciativa, terminar um processo, concluir um casamento, conduzir uma reconciliação. Pensai destes detalhes o que vos aprouver; mas eles serão interessantes para mim, se forem verdadeiros, se fizerem sair as paixões, se mostrarem os caracteres (DIDEROT, 2000: 20).

Até aqui, podemos perceber que aquilo que Diderot escreve, a partir do ensaio *Elogio a Richardson*, direciona a um novo posicionamento diante do fazer-literário. Em **JF**, ele apresenta sua proposta e sua crítica num mesmo veículo expressivo, reunindo o ensaio e a narrativa. Os efeitos de sentido semeados aí, poderão revelar-se ao longo da leitura de uma forma gradual, que parte da ironia até à crítica clara às construções que se distanciavam de seu modelo. O gênero é levado ao “tribunal” e as provas apresentadas se darão nos recursos desprezados por seu narrador que demonstra conhecê-los e, por isso, abre mão (no enunciado).

Analisar esse gênero, como disse Bakhtin, é como analisar uma língua viva, enquanto aos outros gêneros antigos é como analisar uma língua morta. A língua viva e jovem permanece em constante evolução, apresenta-se inconstante, e não é passível de uma normatização rígida. Quanto mais quando o próprio discurso nega esse gênero que é novo. Ele põe em crise o próprio conceito de gênero, mostrando-se como antigênero.

O que Diderot, Richardson e outros não aceitavam era o caráter fantasioso que o gênero em geral ainda apresentava, com suas aventuras extraordinárias e a pouca verossimilhança, que servia de instrumento “alienante” da sociedade que a afastava da realidade.

A palavra *ficção* está relacionada ao verbo latino *fingere*, que, entre outras, coisas significa fingir, imaginar, modelar, compor. A prosa de ficção desde seus primórdios presta contas de sua coerência a si mesma, ou seja, ao interior do texto e não ao mundo empírico e ao que esteja simplesmente no campo daquilo que é “legislado” por ordens naturais e físicas. Apesar disto, ela sempre esteve ligada a um fio mínimo de verossimilhança. A verossimilhança é o que relaciona a realidade interior do texto com o que é possível ocorrer de acordo com as leis já construídas por ele mesmo, ou seja, de acordo com a coerência interna. Ao construir o texto, o produtor do discurso tem a liberdade de estabelecer suas regras que comandarão o universo de sua narrativa.

Além da verossimilhança, tanto Richardson quanto Diderot desejava explorar o referente, o efeito de realidade em suas composições. O referente é mais de ordem semântica que sintática no texto, onde algumas pistas são deixadas aqui e ali na forma de datas, episódios, etc. que produzirão no receptor do discurso, o enunciatório, o reconhecimento de um efeito de realidade, pois o que é dito corresponde ao mundo em que ele vive, com uma experiência possível e reconhecível em seu dia-a-dia.

No romance do escritor inglês o efeito de realidade é mantido desde o início até o desfecho da narrativa, com a escolha de pessoas reconhecíveis na sociedade, de situações e preocupações da época, de paixões e ações igualmente experimentadas no convívio social, e no próprio espaço construído. Este é o modelo richardsoniano: um romance que procura refletir a própria sociedade presente, com as paixões propriamente humanas, mesmo quando dissimuladas, como uma obra de reflexão, deleite, modelo, crítica, etc.. Enfim, um instrumento de prática social.

Esse modelo apresentado está sintetizado. Seria necessário um desdobramento maior de análise da construção dos efeitos de sentido do texto. No entanto, procuramos por hora apenas apresentá-lo e não desnudar a forma como o enunciador fez para chegar a ele (significação). Isso porque nosso trabalho buscará as particularidades do texto de Diderot. No segundo capítulo analisamos a forma como o escritor francês constrói seu texto ora afirmando o modelo e ora desconstruindo com a novidade (o romance de Diderot traz o ensinamento e o realismo, mas não pretende ser moralizante ou “religioso”, como é o de

Richardson, segundo a tipologia que ele mesmo atribuiu a obra), a partir da leitura semiótica da organização da arquitetura textual.

A construção de **JF** aproveita muito o modelo realista. Ao lado de Samuel Richardson, como influência, está ainda outros nomes que na época buscavam tal efeito, como Laurence Sterne ou Fielding. Foi em 1759 que Sterne começou a publicar as primeiras partes de seu *Tristram Shandy*, que seria finalizado em 1767. Assim como o outro modelo, este é apresentado pelo narrador diderotiano de forma explícita. Não se mascara em uma ilusão de ausência ao enunciar, pelo contrário, insinua-se como se comentasse criticamente aquilo que escreve ou conta sobre sua construção narrativa ou suas personagens e os recursos selecionados.

*Un faiseur de roman n'y manquerait pas ; mais je n'aime pas les romans, à moins que ce ne soient ceux de Richardson*⁶⁸ (DIDEROT, 2006 : 325).

On objectera peut-être que Jacques, aux pieds de Denise, ne pouvait guère lui essuyer les yeux... à moins que la chaise ne fût fort basse. Le manuscrit ne le dit pas mais cela est à supposer.

Voici le second paragraphe, copié de la vie de *Tristram Shandy*, à moins que l'entretien de Jacques le Fataliste et de 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 injures⁶⁹ (DIDEROT, 2006 : 386).

⁶⁸ [...] Um fazedor de romances não se furtaria a essa oportunidade; mas eu não gosto de romances, a menos que sejam de Richardson (DIDEROT, 2001: 212).

⁶⁹ Objetar-se-á, talvez, que Jacques, aos pés de Denise, não podia lhe enxugar os olhos... a menos que a cadeira fosse muito baixa. O manuscrito não diz nada, mas supõe-se. Eis o segundo parágrafo, copiado da vida de *Tristram Shandy*, a menos que o diálogo de Jacques, o Fatalista, e seu amo seja anterior a essa obra, e que o ministro Sterne seja um plagiador, o que não creio, pois tenho uma estima muito particular pelo Sr. Sterne, que distingo da maior parte dos literatos de sua nação, freqüentemente acostumados a nos roubar e a dizer injúrias a nosso respeito (DIDEROT, 2001: 251).

Escritas na época em que o romance parecia ainda insinuar-se no quadro de gêneros (século XVIII), as obras desses escritores conseguiram “arrebentar” com o novo formato fragmentando a narrativa e já o colocando em questionamento, parodiando o romance tradicional (barroco). Para isso, o efeito de veridicção era necessário, apesar de hoje a concepção de “realismo” ser outra. O romance, concebido sob esse vizez, deveria então ser modelo de reflexão em benefício do ambiente social e não apenas instrumento de deleite ou devaneios em terrenos não-humanos.

Mais la plûpart des autres romans qui leur ont succédé dans ce siecle, font ou des productions dénuées d’imagination, ou des ouvrages propes à gêter le goût, ou ce qui est pis encore, des peintures obscènes dont les honnêtes gens sont révoltés. Enfin, les Anglois ont heureusement imaginé depuis peu de tourner ce genre de fictions à des choses utiles ; et de les employer pour inspirer en amusant l’amour des bonnes moeurs et de la vertu, par des tableaux simples, naturels et ingénieux, des événemens de la vie. C’est ce qu’ont exécuté avec beaucoup de gloire et d’esprit, MM. Richardson et Fielding⁷⁰ (DIDEROT, s.d. : 342).

Para Denis Diderot, assim como para os outros, havia um texto caracteristicamente realista (mesmo não sendo verídico) e um outro mais ficcional ou maravilhoso. E a grande luta era contra o segundo tipo que parecia ser um instrumento de alienação da sociedade que atraía principalmente o público feminino como mero entretenimento, sem preocupar-se com o ensinamento. A noção de “arte-pela-arte” não era cabível no contexto de então, e a idéia desse gênero novo parecia transmitir ao leitor a verdade dos fatos narrados, por isso alguns temiam que ele servisse de estímulo a vícios e tantos outros comportamentos considerados “perigosos” a uma sociedade “organizada” quanto aos papéis. A nova proposta de elaborar um gênero que apresentasse um estímulo contrário no contexto social era precisamente o de influenciar intelectualmente ou quanto às virtudes dos leitores que se

⁷⁰ Mas a maior parte dos outros romances que os sucederam [aos romances de Mme. De La Fayette] neste século, são, ou produções destituídas de imaginação, ou obras apropriadas para corromper o gosto, ou, o que é pior, são pinturas obscenas que deixam as pessoas honestas revoltadas. Enfim, os ingleses felizmente imaginaram, pouco depois, voltar este gênero de ficções para coisas úteis e as empregaram para inspirar e agradar o amor aos bons costumes e à virtude, pelos quadros simples, naturais e engenhosos, os acontecimentos da vida. É isto que têm feito com muita glória e espírito os senhores Richardson e Fielding.

formavam, prestando-se assim, o romance, a uma função social a partir do elemento “realista” proposto.

Apesar dessa postura, nos perguntamos qual será mesmo a diferença entre ficção e realidade, uma vez que toda História é narrada segundo um ponto de vista, que apresentará não o fato em si, mas a impressão que ele deixou de acordo com essa percepção, sendo então ficcional. Enquanto aquilo que se constrói artificialmente também margeie o outro lado, já que as leis de seu universo seguem regras discursivas, enquanto enunciação, que expressam uma realidade concreta também. De acordo com a Teoria Semiótica, a colocação em discurso envolvendo os processos sintático (onde são instauradas as categorias de pessoa, espaço e tempo) e semântico (onde são desenvolvidos os temas, podendo ser revestidos por figuras), que são princípios que tanto no texto literário (ficcional) ou no não-literário (histórico) são utilizados num mesmo sistema semiótico verbal⁷¹.

O que acontece quando tratamos do discurso, é que não estamos diante de um texto real ou ficcional, falso ou verdadeiro, mas de um discurso que constrói um efeito de sentido de verdade ou falsidade, de ficção ou realismo. Por efeitos de realidade se compreende as ilusões discursivas de que os fatos narrados são “situações verdadeiras”, de que as figuras apresentadas são “pessoas de carne e osso”, etc..

As categorias sintáticas de debragem interna conferem ao discurso um efeito de realidade ao delegar voz aos interlocutores, por exemplo, em discurso direto, pois se cria o simulacro de um diálogo “real”. Mas é o efeito denominado *ancoragem*, um efeito semântico, quem constrói mais freqüentemente a ilusão de realidade.

Trata-se de atar o discurso a pessoas, espaços e datas que o receptor reconhece como “reais” ou “existentes”, pelo procedimento semântico de concretizar mais os atores, os espaços e o tempo do discurso, preenchendo-os com traços sensoriais que os “iconizam”, os fazem “cópias da realidade”, produzem tal ilusão (BARROS, 1990: 60).

⁷¹ Cf. PIETROFORTE, A. V. S.. *Tópicos de semiótica: modelos teóricos e aplicações*. 1 ed.. São Paulo: Annablume, 2008

Tanto no modelo quanto na produção de Denis Diderot, esse efeito de ancoragem será constante, amarrando a narrativa às impressões de um mundo que é reconhecível pelo enunciatário. E como se verá, o narrador se encarregará de comparar seu discurso e os recursos por ele adotados com os outros que considera opostos e inverossímeis.

Mas até que ponto o enunciador pretende discordar do gênero em que se expressa? E até que ponto a ancoragem de seu narrador refletirá uma sociedade como ela é e onde inicia uma realidade ficcional ao inserir no universo em que narra instâncias que somente uma consciência ficcional poderia sugerir (como um leitor, um editor, as memórias que lê, os parágrafos a mais...)?

Nesse ponto, podemos tomar uma segunda fonte de leitura, que não *Elogio a Richardson*: os verbetes da *Encyclopédie* organizada por Denis Diderot. O dicionário filosófico se pretende referencial para as diversas áreas do conhecimento humano, onde são apresentadas definições dos campos filosófico, político e religioso, principalmente; e ainda artístico e de tantas outras ramificações, num mesmo lugar. Também o romance foi definido nessa obra em seus aspectos de apresentação enquanto gênero. A primeira definição aparece entre parênteses, numa forma dicionarária, que demonstra a natureza do vocábulo, como campo semântico primeiro: *fictions d'esprit*⁷². Essa definição é traduzida em língua portuguesa, por nós, como *ficções do espírito*. Ela pode ser interpretada como algo que ao mesmo tempo é criado (inventado) e pertencente ao campo imaterial. A imaginação tem papel fundamental aí. Quando temos a locução adjetiva, o alcance do substantivo que ela caracteriza torna-se bem restrito, não podendo significar outra coisa que não a que foi apontada: do espírito. E esse, por sua vez, é o espírito do homem, criador de outras criaturas.

Romance seria, por assim dizer, o fruto da criação elaborada do homem. Sua origem não estaria num mundo pronto, com regras claras e pré-definidas, mas num universo a se formar. O diferencial desse gênero, segundo o molde proposto pelo enciclopedista seria a criação de um mundo tão parecido com aquele que o leitor experimenta que o conduziria à reflexão de temas que lhe são familiares e próprios para sua edificação individual e coletiva. Não basta criar, é preciso ainda que a criação resulte em algo produtivo.

Temos a partir daí dois discursos sobre o romance: o discurso enciclopédico (teórico) e o discurso literário (prático). O primeiro apresenta uma definição, e os modelos

⁷² O verbe da *Encyclopédie*, com a definição do gênero romance, encontra-se nos *Anexos* dessa pesquisa.

bem-sucedidos do gênero, dentre eles Richardson. Por ser teórico, tende mais à formalidade, apresentando os caracteres que reúne a partir da leitura da prosa de ficção: o tema, as paixões que despertam, o plano terreno das situações etc.. No segundo discurso, o romance é apresentado numa mescla entre o fazer e o ser do gênero. Quer dizer, ao mesmo tempo que produz o que ensina, não abre mão de mostrar os recursos que utiliza e os modelos com que se orienta. A explicitação do narrador se configura como um elemento a mais na construção do romance proposto por esse enunciador a fim de formar não apenas um instrumento estético voltado a um fim social (o romance que provoca reflexão), como também formar um posicionamento quanto ao novo fazer literário (o romance que deixa claro como deve ser construído).

Mesmo assim, **JF** é construído a partir de um relato de amor, com intenção de instruir, assim como dita o modelo; mas que não apenas se apresenta como tal. Mostra-se um meta-romance que ainda hesita entre o *ser* e o *parecer*, moldando-se como objeto de denúncia de sua própria constituição. Assim, eis uma possibilidade interpretativa de **JF**.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A PROSA MODERNA EM VIAS DO NÃO-SER

[...]. *São as páginas do livro que estão embaçadas, como os vidros das janelas de um velho trem; sobre as frases é que pousa a nuvem de fumaça*⁷³. (CALVINO)

A partir do segundo capítulo dessa dissertação, procuramos apresentar uma análise, ou uma possibilidade de leitura, do texto literário **JF**, objeto de nossa investigação. Tomando-o como um processo de construção, foi possível reconstruir a arquitetura textual, observando a forma como o texto diz, criando significações e uma rede de relações entre as variadas etapas, ou níveis, de produção de um efeito de sentido. Esta arquitetura aponta para uma sintaxe e também para uma semântica discursivas, onde os recursos estruturais e de revestimento dos elementos abstratos atuam conjuntamente a fim de formar nessa unidade um todo de significação.

Como podemos observar, desde o início da narrativa as escolhas do enunciador quanto às projeções das categorias fundamentais do discurso (pessoa, tempo e espaço) são instáveis e se alternam demonstrando a imprevisibilidade do todo. Temos um narrador que conta a história de suas personagens durante uma viagem, de modo mesclado entre a neutralidade daquele que se distancia para falar do outro e a subjetividade daquele que se mostra narrando até outras histórias que não a inicial. Quando as categorias de espaço e tempo são projetadas, a linearidade que poderia ser esperada num relato posterior ao fato ocorrido não acontece. A instância temporal será marcada pela instabilidade.

Assim como a metáfora da fumaça na epígrafe, a apresentação das categorias enunciativas se mostram de forma pouco nítida quando se busca encontrar nelas alguma linearidade. Como vimos no capítulo II, onde tratamos da sintaxe do discurso, foram organizadas variadas escalas correspondentes a uma marcação tanto espacial quanto temporal, em vista de uma sobreposição de significações a formar os ingredientes da alternância e dinamicidade dos efeitos de sentido em cada etapa da narrativa. Nessa estrutura, há espaço para interrupções enunciativas, reformulações e retomadas, sem deixar

⁷³ CALVINO, Ítalo [trad. Margarida Salomão]. *Se um viajante numa noite de inverno*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

de construir a ilusão propriamente narrativa, de acontecimento, optando, o narrador, por várias escalas temporais que o projetam também em espaços discursivos alternados e por vezes simultâneos. O momento presente virá sempre que ele necessita mostrar-se como construtor da narrativa, enquanto a narração com o uso de pretérito se encarrega de apresentar o universo narrado, não o da enunciação. São jogos enunciativos que se somam numa relação de concomitância, de anterioridade e de posterioridade de acordo com a estratégia do enunciador conforme a progressão discursiva.

Unindo essas características estruturais do discurso àquilo que se formula a partir de escolhas de natureza semântica, o construto que se formula é um todo significativo que mesmo ao final da narração se evidencia como um discurso a se formar, que não fecha em si mesmo, tampouco corresponde a outros que são insinuados em semelhança.

Quando a relação de temas e figuras em **JF** se unem, um símbolo é formado. Tratando-se de temas propriamente humanos, como a liberdade ou o amor, esses símbolos não podem ser lidos de uma forma imediata, mas como termos complexos: a afirmação e a negação do ser-livre depende do juízo de valor que o sujeito lhe atribui em cada momento particular, remetendo ainda ao caráter irônico de uma crença que não mantém relações diretas com uma prática pessoal, mas por vezes, apenas a uma conveniência social e de um lugar discursivo, de onde se fala. Portanto, a valorização eufórica e disfórica da liberdade ocorrem simultaneamente, mais que isso, a afirmação da liberdade e da não-liberdade se dá conjuntamente na obra.

A mesma correspondência se dá com o amor. Amor esse que era elemento característico desse gênero que se insinuava, segundo o “enciclopedista”, já nas narrativas antigas, com os relatos amorosos das personagens, e que agora vão conduzir o relato de Jacques. Esse tema aponta assim, também para a coerência daquilo que se espera num gênero que é negado: o romance que não se pretende **JF**, segundo seu narrador. Então, uma outra correspondência semisimbólica se dá aí: o romance em vias do não-ser, de acordo com aquilo que é explicitado e alcançado de modo extenso na narrativa, e aquilo que é insinuado e implícito na mesma de modo intenso: o ser-romance de um modo inovador.

Denis Diderot é um filósofo iluminista, escritor de **JF**, de *Elogio a Richardson* e vários outros textos literários e filosóficos, organizador da *Encyclopédie*, entre tantos outros papéis. É importante observar que não é o filósofo quem apresenta uma forma de fazer romance com a narrativa de Jacques, mas um enunciador que projeta um narrador que pertence ao próprio universo discursivo. Nossa análise parte desse pressuposto, de que a obra literária produz significação a partir da relação e não da referência, ou dito de outro

modo, de uma oposição semântica interna ao discurso e não das coisas do mundo empírico (se é que exista uma diferença entre um mundo empírico e um mundo dito não-empírico). Assim, quando apontamos um narrador com características semelhantes às de Denis Diderot, ainda não se trata desse autor, mas do enunciador interno à obra. Esse enunciador fala de um lugar próprio do filósofo, do escritor, e fala ainda para alguém que pode reconhecer quem seja, um leitor que considera sendo um típico hipócrita da sociedade que não concilia seus valores às suas ações, ou que não naturaliza as próprias ações que são de fato essencialmente humanas, como se pode ler no trecho que se segue:

[...]. Comment un homme de sens, qui a des moeurs, qui se pique de philosophie, peut-il s'amuser à débiter des contes de cette obscénité ? – Premièrement, lecteur, ce ne sont pas des contes, c'est une histoire, et je ne me sens pas plus coupable, et peut-être moins, quand j'écris les sottises de Jacques, que Suétone quand il nous transmet les débauches de Tibère. Cependant vous lisez Suétone, et vous ne lui faites aucun reproche. Pourquoi ne froncez-vous pas le sourcil à Catulle, à Martial, à Horace, à Juvénal, à Pétrone, à La Fontaine et tant d'autres ?⁷⁴ (DIDEROT, 2006 : 302).

Apesar dessa identificação dos caracteres do narrador com a figura de um “homem de bom senso”, “filósofo”, que coincidiriam com os do autor, é de um elemento discursivo que tratamos. Esse “ser de papel” organiza seu discurso em torno de relatos encaixados provocando alternâncias tanto de enunciação quanto de sentidos projetados ao longo da narrativa. Isso porque a significação do todo não se dá de forma condensada, mas se forma à medida que o enunciatário torna-se competente de apreender as imagens e os efeitos de sentido lançados aqui e ali, que mesmo ao final não se aglutinam, mas se sobrepõem a formar um mundo imprevisível e em constante apresentação. Esse é o universo que o enunciador constrói e ao mesmo tempo o universo a que se refere, propondo que não é a linguagem literária quem imita um mundo pré-fabricado, mas que de repente, os mundos

⁷⁴ [...]. Como pode um homem de bom senso, de costumes, que se diz filósofo, divertir-se relatando contos tão obscenos? – Primeiramente, leitor, não são contos, é uma história, e eu não me sinto mais culpado, ao contrário, talvez me sinta menos, quando escrevo as tolices de Jacques, do que Suetônio sentiu quando nos transmitiu as libertinagens de Tibério. Não obstante, ledes Suetônio e não lhe fazei nenhuma censura. Por que não fechais a cara para Catulo, Marcial, Horácio, Juvenal, Petrônio, La Fontaine e tantos outros? (DIDEROT, 2001: 197).

que se podem conhecer são concebidos exatamente a partir do discurso, e não o contrário
(*No princípio era o Verbo, [...] / Tudo foi feito por ele, e sem ele nada foi feito* (Jo1, 1,3)).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Teresa [org.]. *Ariane: revue d'études littéraires françaises*. 14/15. Lisboa: GUELF, 1996-1998.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARTHES, Roland [trad. Hortênsia dos Santos]. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BERTRAND, Denis. [Trad. Grupo da CASA]. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: Edusc, 2003.
- Bíblia sagrada*. 46 ed. São Paulo: Ave-maria, 2003.
- Catecismo da Igreja Católica*: edição típica vaticana. São Paulo: Loyola, 2000.
- DIDEROT, Denis. [trad. J. Guinsburg e Roberto Romano]. *Obras VI: O enciclopedista*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- DIDEROT, Denis. [trad. J. Guinsburg]. Elogio a Richardson. In: *Obras II: estética, poética e contos*. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 15-28.
- DIDEROT, Denis. [trad. J. Guinsburg]. Isto não é um conto. In: *Obras II: estética, poética e contos*. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 307-326.
- DIDEROT, Denis. [trad. J. Guinsburg]. *Obras II: estética, poética e contos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DIDEROT, Denis. [trad. Magnólia Costa Santos]. *Jacques, o fatalista e seu amo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.
- DIDEROT, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*. Paris : Presses Pocket, 2006.
- DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean [org.]. roman. In: *Encyclopédie*. [edição facsimilar], s.d., pp. 341-343.
- FIORIN, José Luiz. A crise da representação e o contrato de veridicção do romance. In : *Revista do GEL* [Grupo de Estudos de Linguagens do Estado de São Paulo]. Vol 5, nº 01. São José do Rio Preto, 2008, pp. 197 – 218.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2001.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 14 ed.. São Paulo: Contexto, 2008.
- FONTANILLE, Jacques. [trad. Jean Cristtus Portela]. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.
- GUERREIRO, Fernando. Ceci n'est pás un roman : l'Éloge de Richardson de Diderot. In : *Ariane : revue d'études littéraires françaises*, 14/15. lisboa : GUELF, 1996-8, pp. 68-70.

NUNES, Benedito. Tempo. In: JOBIM, José Luís [org.]. *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PIETROFORTE, Antônio Vicente Seraphim. *Tópicos de semiótica: modelos teóricos e aplicações*. 1 ed.. São Paulo: Annablume, 2008.

RICHARDSON, Samuel. [trad. Fernando Galván y Maria del Mar Pérez Gil]. *Pámelas: o la virtud recompensada*. Madrid: Cátedra, 1999.

VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Borges e os orangotangos eternos*. São Paulo : Companhia das Letras, 2000, p. 13.

WATT, Ian. [trad. Hildegard Feist]. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

ANEXOS

Anexo A - DENIS DIDEROT



Pintado por Louis-Michel van Loo em 1767. Óleo sobre tela, 81 cm por 65 cm.

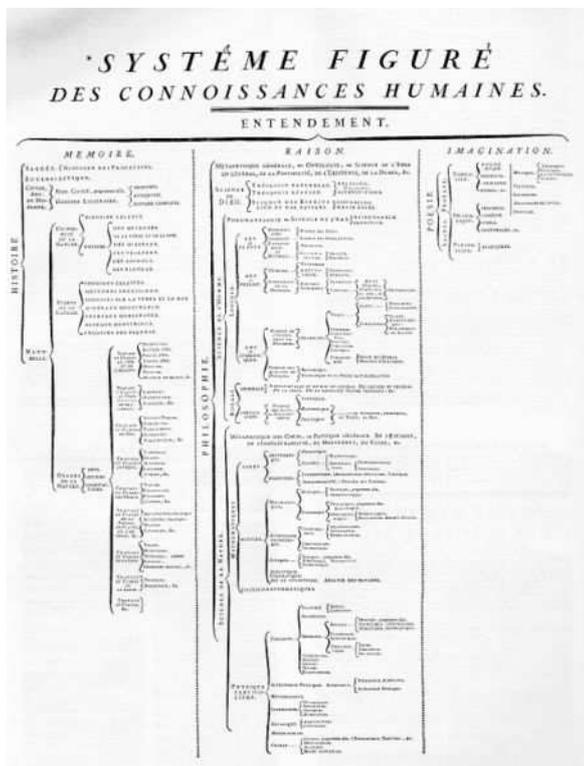
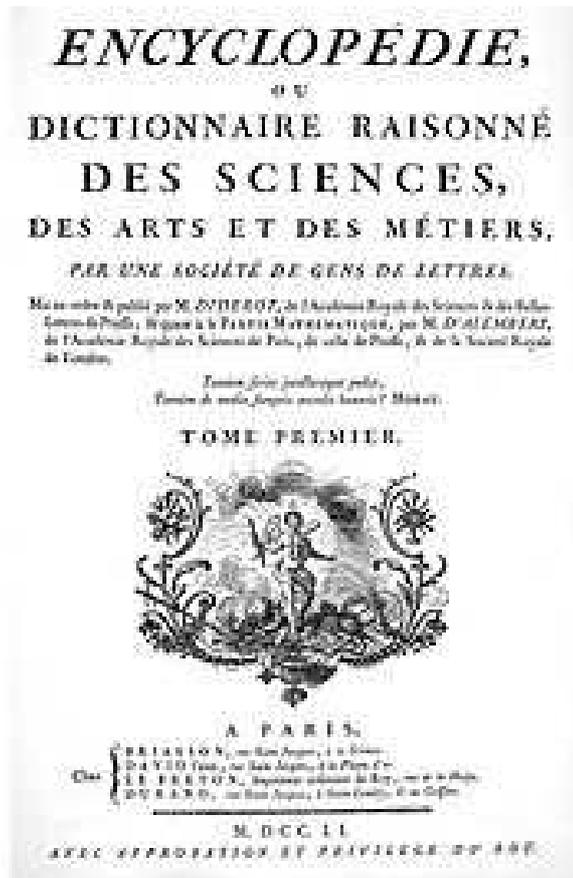
ANEXO B- FRONTISPÍCIO DA ENCYCLOPÉDIE (1772).

Foi desenhado por Charles-Nicolas Cochin e gravado por Bonaventure-Louis Prévost.



Ao centro está representada a Verdade, rodeada pela luz. À direita, a Razão e a Filosofia, estão a retirar o manto sobre a Verdade.

ANEXO C - CAPA DA ENCICLOPÉDIE



ANEXO D - VERBETE ROMAN DA ENCICLOPÉDIE

avoient été institués par le premier Tarquin. On les célébroit à l'honneur de Jupiter, de Junon & de Minerve. Ils commençoient toujours le 4 Septembre, & ils duroient 4 jours du tems de Cicéron. Leur durée fut augmentée dans la suite, aussi-bien que celle de la plupart des autres jeux publics, quand les empereurs le furent emparés du droit de les faire représenter. Quoique les *jeux romains* fussent ordinairement des jeux circonfes, *magni circenses*, selon Plutarque; cependant on les faisoit aussi scéniques; je n'en veux pour preuve que ce passage de Tite-Live, *lib. XXXI. Ludi romani scenici eo anno magnificè, apparatusque facti, ab adilibus curulibus L. Valerio Flacco & L. Quintio Flaminio biduum inflaurati sunt.* « Les *jeux romains* scéniques furent célébrés cette année-là magnifiquement, & avec apparat, par les édiles curules L. Valérius Flaccus, & L. Quintus Flaminus, durant deux jours continuels. » (D. J.)

ROMAIN, adj. (*Arith.*) le chiffre *romain* n'est autre chose que les lettres majuscules de l'alphabet *I, V, X, L, C, D*, &c. auxquelles on a donné des valeurs déterminées; soit qu'on les prenne séparément; soit qu'on les considère relativement à la place qu'elles occupent avec d'autres lettres. Voyez CARACTERE.

Le chiffre *romain* est fort en usage dans les inscriptions, sur les cadrans des horloges, &c. Voyez CHIFFRE. (E)

ROMAIN gros, *fondeurs en caractères d'imprimerie*, est le onzième des corps sur lesquels on fond les caractères d'imprimerie; la proportion est de trois lignes mesure de l'échelle; il est le corps double de la gailarde, & le sien est le trimégiste. Voyez PROPORTIONS DES CARACTERES, & l'exemple à l'article CARACTERE.

ROMAIN petit, sixième corps des caractères d'imprimerie; sa proportion est d'une ligne quatre points mesure de l'échelle; son corps double est le petit parangon. Voyez PROPORTION DES CARACTERES D'IMPRIMERIE, & l'exemple à l'article CARACTERE.

ROMAINE, s. f. (*Balancier.*) sorte de balance, propre à peser de grands fardeaux. Elle est composée d'un fléau *AB*, (voyez les *Pl. du balancier.*) A la 5^e ou 6^e partie de la longueur du fléau, est un arbre, dont les deux extrémités sont en couteaux par la partie inférieure; les tranchans de ces couteaux portent sur les coussinets de la châsse *ED*, qui est faite comme celle du fléau à double crochet, façon d'Allemagne; à l'extrémité *A*, qui est la plus proche du point de suspension, est une jumelle, dont les coussinets portent sur les tranchans des couteaux d'un arbre qui traverse le fléau en cet endroit; à l'entretoise inférieure de cette jumelle, est un crochet, auquel on attache l'anneau où les quatre cordes du plateau *F*, se réunissent; vers l'extrémité *B* du fléau, est un bouton dont l'usage est de retenir l'anneau du poids *C*, qui peut couler de *B* en *D*, & de *D* en *B*, dans lequel intervalle sont des divisions qui marquent les multiples & les aliquotes du poids *C*.

Usage de cette balance. On suspend cette machine par le crochet *E*, on met ensuite dans le plateau *F*, les choses que l'on veut peser; on fait ensuite couler le poids *C*, de *B* en *D*, ou de *D* en *B*, jusqu'à ce qu'il soit en équilibre avec le plateau chargé; on regarde quelle division répond à l'anneau qui sera, par exemple, la 6^e, à compter de *D* en *B*, ce qui fait connaître que la marchandise dont le plateau est chargé, pèse six fois autant que le poids *C*; ainsi si le poids *C* est de 20 *B*, la marchandise pesée est de 120 *B*.

En général, les poids sont en raison réciproque des leviers. Voyez LEVIER.

ROMAIN-MOTIER, (*Glog. mod.*) ville de Suisse au pays Romand, dans un vallon, & chef-lieu d'un

bailliage de même nom. Elle doit son origine à une abbaye qui portoit le nom de saint Romain, *Romani monasterium*. Cette abbaye a été changée en un château où réside le bailli. (D. J.)

ROMAN, s. m. (*Fictions d'esprit.*) récit fictif de diverses aventures merveilleuses ou vraisemblables de la vie humaine; le plus beau *roman* du monde, Télémaque, est un vrai poème à la mesure & à la rime près.

Je ne rechercherai point l'origine des *romans*, M. Huet a épuisé ce sujet, il faut le consulter. On connoît les amours de Diniace & de Déocillis par Antoine Diogène, c'est le premier des *romans* grecs. Jamblique a peint les amours de Rhodanis & de Simonide. Achille Tatius a composé le *roman* de Leucippe & de Clitophon. Enfin Héliodore, évêque de Trica dans le quatrième siècle, a raconté les amours de Théagène & de Chariclée.

Mais si les fictions romanesques furent chez les Grecs les fruits du goût, de la politesse, & de l'érudition; ce fut la grossièreté qui enfanta dans le onzième siècle nos premiers *romans* de chevalerie. Voyez ROMAN de chevalerie.

Ils tiroient leur source de l'abus des légendes, & de la barbarie qui regnoit alors; cependant ces sortes de fictions se perfectionnerent insensiblement, & ne tombèrent de mode, que quand la galanterie prit une nouvelle face au commencement du siècle dernier.

Honoré d'Urfé, dit M. Despreaux, homme de grande naissance dans le Lyonnais, & très-enclin à l'amour, voulant faire valoir un grand nombre de vers qu'il avoit composés pour ses maîtresses, & rassembler en un corps plusieurs aventures amoureuses qui lui étoient arrivées, s'avisa d'une invention très-agréable. Il feignit que dans le Forès, petit pays contigu à la Limagne d'Auvergne, il y avoit du tems de nos premiers rois, une troupe de bergers & de bergères qui habitoient sur les bords de la rivière du Lignon, & qui assez accommodés des biens de la fortune, ne laissoient pas néanmoins, par un simple amusement & pour le seul plaisir, de mener paître par eux-mêmes leurs troupeaux. Tous ces bergers & toutes ces bergères, étant d'un fort grand loisir, l'amour, comme on le peut penser, & comme il le raconte lui-même, ne tarda guère à les y venir troubler, & produisit quantité d'événemens considérables.

M. d'Urfé y fit arriver toutes ses aventures, parmi lesquelles il en mêla beaucoup d'autres, & enchâssa les vers dont j'ai parlé, qui tous méchans qu'ils étoient, ne laisserent pas d'être goûtés, & de passer à la faveur de l'art avec lequel il les mit en œuvre; car il soutint tout cela d'une narration également vive & fleurie, de fictions très-spirituelles, & de caractères aussi finement imaginés qu'agréablement variés & bien suivis.

Il composa aussi un *roman* qui lui acquit beaucoup de réputation, & qui fut fort estimé, même des gens du goût le plus exquis, bien que la morale en fût vicieuse, puisqu'elle ne prêchoit que l'amour & la mollesse. Il en fit quatre volumes qu'il intitula *Astrée*, du nom de la plus belle de ses bergères; c'étoit Diane de Chateau-Morand. Le premier volume parut en 1610, le second dix ans après, le troisième cinq ans après le second, & le quatrième en 1625. Après sa mort, Baro son ami, & selon quelques-uns son secrétaire, en composa sur son mémoire un cinquième tome, qui en formoit la conclusion, & qui ne fut guère moins bien reçu que les quatre autres volumes.

Le grand succès de ce *roman* échauffa si bien les beaux esprits d'alors, qu'ils en firent à son imitation quantité de semblables, dont il y en avoit même de dix & de douze volumes; & ce fut pendant quelque tems, comme une espèce de débordement sur le parnasse.

On vantoit surtout ceux de Gomberville, de la Calprenede, de Desmarais, & de Scuderi. Mais ces imitateurs s'efforçant mal-à-propos d'enrichir sur leur original, & prétendant annoblir ses caractères, tombèrent dans la puérilité. Au lieu de prendre comme M. d'Urfé pour leurs héros, des bergers occupés du seul soin de gagner le cœur de leurs maîtresses, ils prirent, pour leur donner cette étrange occupation, non-seulement des princes & des rois, mais les plus fameux capitaines de l'antiquité qu'ils peignirent pleins du même esprit que ces bergers; ayant à leur exemple fait comme une espèce de vœu de ne parler jamais & de n'entendre jamais parler que d'amour. De cette manière, au lieu que M. d'Urfé dans son *Astrée*, avoit fait des bergers très-frivoles, des héros de *roman* considérables, ces auteurs au contraire, des héros les plus considérables de l'histoire, firent des bergers frivoles & quelquefois mêmes des bourgeois encore plus frivoles que ces bergers. Leurs ouvrages néanmoins, ne laissèrent pas de trouver un nombre infini d'admirateurs, & eurent long-tems une fort grande vogue.

Mais ceux qui s'attirèrent le plus d'applaudissemens, ce furent le *Cyrus* & la *Clélie* de mademoiselle de Scuderi, sœur de l'auteur du même nom. Cependant non-seulement elle tomba dans la même puérilité, mais elle la poussa encore à un plus grand excès. Au lieu de représenter, comme elle devoit, dans la personne de *Cyrus* un roi tel que le peint Hérodote, ou tel qu'il est figuré dans Xénophon, qui a fait aussi bien qu'elle un *roman* de la vie de ce prince; au lieu, dis-je, d'en faire un modèle de perfection, elle composa un *Artamène*, plus fou que tous les *Céladons* & tous les *Sylvandres*, qui n'est occupé que du seul soin de sa *Mandane*, qui ne fait du matin au soir que lamenter, gémir & filer le parfait amour.

Elle a encore fait pis dans son autre *roman*, intitulé *Clélie*, où elle représente toutes les héroïnes & tous les héros de la république romaine naissante, les *Clélies*, les *Lucrèces*, les *Horatius Coclès*, les *Mutius Scevola*, les *Brutus*, encore plus amoureux qu'*Artamène*; ne s'occupant qu'à travers des cartes géographiques d'amour, qu'à se proposer les uns aux autres des questions & des énigmes galantes, en un mot, qu'à faire tout ce qui paroît le plus opposé au caractère & à la gravité héroïque de ces premiers Romains. Voilà d'excellentes remarques de M. Despreaux.

Madame la comtesse de la Fayette dégouta le public des fadaïses ridicules dont nous venons de parler. L'on vit dans sa *Zaïde* & dans sa *Princesse de Clèves* des peintures véritables, & des aventures naturelles décrites avec grace. Le comte d'Hamilton eut part de les tourner dans le goût agréable & plaisant qui n'est pas le burlesque de Scarron. Mais la plupart des autres *romans* qui leur ont succédé dans ce siècle, sont ou des productions dénuées d'imagination, ou des ouvrages propres à gâter le goût, ou ce qui est pis encore, des peintures obscènes dont les honnêtes gens sont révoltés. Enfin, les Anglois ont heureusement imaginé depuis peu de tourner ce genre de fictions à des choses utiles; & de les employer pour inspirer en amusant l'amour des bonnes mœurs & de la vertu, par des tableaux simples, naturels & ingénieux, des événemens de la vie. C'est ce qu'ont exécuté avec beaucoup de gloire & d'esprit, MM. Richardson & Fielding.

Les *romans* écrits dans ce bon goût, sont peut-être la dernière instruction qu'il reste à donner à une nation assez corrompue pour que tout autre lui soit inutile. Je voudrois qu'alors la composition de ces livres ne tombât qu'à d'honnêtes gens sensibles, & dont le cœur se peignît dans leurs écrits, à des auteurs qui ne fussent pas au-dessus des faiblesses de

l'humanité, qui ne démontrassent pas tout d'un coup la vertu dans le ciel hors de la portée des hommes; mais qui la leur fissent aimer en la peignant d'abord moins austère, & qui ensuite du sein des passions, où l'on peut succomber & s'en repentir, fissent les conduire insensiblement à l'amour du bon & du bien. C'est ce qu'a fait M. J. J. Rousseau dans sa nouvelle *Héloïse*.

Il semble donc, comme d'autres l'ont dit avant moi, que le *roman* & la comédie pourroient être aussi utiles qu'ils sont généralement nuisibles. L'on y voit de si grands exemples de constance, de vertu, de tendresse, & de désintéressement, de si beaux, & de si parfaits caractères, que quand une jeune personne jette de là sa vue sur tout ce qui l'entoure, ne trouvant que des sujets indignes ou fort au-dessous de ce qu'elle vient d'admirer, je m'étonne avec la Bruyère qu'elle soit capable pour eux de la moindre faiblesse.

D'ailleurs on aime les *romans* sans s'en douter, à cause des passions qu'ils peignent, & de l'émotion qu'ils excitent. On peut par conséquent tourner avec fruit cette émotion & ces passions. On réussiroit d'autant mieux que les *romans* sont des ouvrages plus recherchés, plus débités, & plus avidement goûtés, que tout ouvrage de morale, & autres qui demandent une sérieuse application d'esprit. En un mot, toute le monde est capable de lire les *romans*, presque tout le monde les lit, & l'on ne trouve qu'une poignée d'hommes qui s'occupent entièrement des sciences abstraites de Platon, d'Aristote, ou d'Euclide. (*Le chevalier DE JAUCOURT.*)

ROMAN de chevalerie, (*Belles-Lettres.*) il paroît que le règne brillant de Charlemagne a été la source de tous les *romans de chevalerie*, & de la chevalerie elle-même, sans qu'on voye encore dans ce règne, ainsi que dans les siècles suivans, la valeur des chevaliers décider presque seule du sort des combats; mais on y remarque déjà des faits d'armes particuliers.

Quoi qu'il en soit, le *roman* de Turpin, archevêque de Reims, ce *roman* qu'on peut regarder comme le père de tous les *romans de chevalerie*, n'a guère été composé, selon l'opinion commune, que sur la fin du xj. siècle, environ 250 ans après la mort de Charlemagne.

Gryphiander prétend qu'un moine nommé Robert est auteur de cette chronique, & qu'elle fut écrite pendant le concile de Clermont assemblé par Urbain II. en l'année 1095. Pierre l'Hermitte prêchoit alors la première croisade, & l'objet du *roman* a constamment été d'échauffer les esprits, & de les animer à la guerre contre les infidèles. Le nom de Turpin est supposé, & le moine est certainement un fort mauvais historien.

La valeur de Charlemagne, ses hauts faits d'armes égaux à ceux des chevaliers les plus renommés, la force & l'intrépidité de son neveu Roland, sont bien marqués au coin de la chevalerie qui s'introduisit depuis son règne. Durandal est une épée que tous les romanciers ont eu en vue dans la suite; elle coupe un rocher en deux parts, & fait cette grande opération entre les mains de Roland affoibli par la perte de son sang. Ce héros mourant sonne de son cors d'ivoire, & son dernier soupir est si terrible, que le cors en est brisé. Ces prodiges de force rapportés sans nécessité, donnent à entendre qu'ils étoient reçus dans le tems que la chronique a été composée, & que l'auteur a seulement voulu parler la langue de son tems.

Il paroît par la lecture de Turpin, que les chevaliers n'étoient connus ni de nom ni d'effet, avant le règne de Charlemagne, ni même durant son règne; ce que prouve encore le silence des historiens contemporains de ce prince, ou qui ont écrit peu après

sa mort. Ainti, c'est dans l'intervalle de la vie de ce grand roi & de celle du prétendu Turpin, qu'il faut placer les premières idées de la chevalerie, & de tous les romans qu'elle a fait composer.

La chevalerie paroît encore avoir tiré son lustre de l'abus des légendes; le caractère de l'esprit humain avide du merveilleux, en a augmenté la considération; & les rois l'ont autorisée, en soumettant à quelques espèces de formes, d'usages & de lois, des nobles qui enivrés de leur propre valeur, étoient portés à s'ériger en tyrans de leurs propres vassaux.

On ne négligea rien dans ces premiers tems, de ce qui pouvoit inspirer à ces hommes féroces, l'honneur, la justice, la défense de la veuve & de l'orphelin, enfin l'amour des dames. La réunion de tous ces points a produit successivement des usages & des lois qui servirent de frein à ces hommes qui n'en avoient aucun, & que leur indépendance jointe à la plus grande ignorance, rendoit fort à craindre.

Les idées & les ouvrages romanesques passerent de France en Angleterre. Geoffroi de Monmouth paroît être l'original du *Brut*.

Le roman de *Sangreal* composé par Robert de Broon est plus chargé d'amour & de galanterie que les précédens; les idées romanesques gagnèrent de plus en plus. C'est ce roman qui donna lieu aux principales aventures de la cour du roi Artus. Ces mêmes ouvrages se multiplièrent, & devinrent en grande vogue sous le regne de Philippe le bel, né en 1268, & mort en 1314. Depuis ce tems-là ont paru tous nos autres romans de chevalerie, comme *Amadis de Gaule*, *Palmerin d'Olive*, *Palmerin d'Angleterre*, & tant d'autres, jusqu'au tems de Miguel Cervantès *Sauvedra*, espagnol.

Il avoit été secrétaire du duc d'Albe, & s'étant retiré à Madrid, il y fut traité sans considération par le duc de Lerme, premier ministre de Philippe III. roi d'Espagne. Alors Cervantès, pour se venger de ce ministre qui méprisoit les gens de lettres, & qui tranchoit du héros chevalier, composa le roman de *don Quichotte*, ouvrage admirable, & satire très-fine de toute la noblesse espagnole qui étoit alors entêtée de chevalerie. Il publia la première partie de ce roman ingénieux en 1605, la seconde en 1615, & mourut fort pauvre vers l'an 1620; mais sa réputation ne mourra jamais.

L'abolissement des tournois, les guerres civiles & étrangères, la défense des combats singuliers, l'extinction de la magie, du sort & des enchantemens, le juste mépris des légendes, en un mot, une nouvelle face que prit la France & l'Europe sous le regne de Louis XIV. changea la bravoure & la galanterie romanesque dans une galanterie plus spirituelle & plus tranquille. On vint à ne plus goûter les faits inimitables d'Amadis.

*Tant de châteaux forcés, de géans pourfendus,
De chevaliers occis, d'enchanteurs confondus...*

On se livra aux charmes des descriptions propres à inspirer la volupté de l'amour, à ces mouvemens heureux & paisibles, autrefois dépeints dans les romans grecs du moyen âge; aux douceurs d'aimer ou d'être aimé, en un mot, à tous ces tendres sentimens qui sont décrits dans l'astrée de M. d'Urfé.

où dans un doux repos

L'amour occupe seul de plus charmans héros...

Enfin l'on a vu paroître dernièrement dans ce royaume un nouveau genre de galanterie hermaphrodite, qui n'est certainement pas flatteuse, ou, pour mieux dire, qui n'est qu'un mensonge peu délicat du plaisir des sens. (D. J.)

ROMANCE, f. f. (*Littérat.*) vieille historiette écrite en vers simples, faciles & naturels. La naïveté est le caractère principal de la *romance*. Ce poë-

me se chante; & la musique françoise, lourde & naïve est, à ce me semble, très-propre à la *romance*; la *romance* est divisée par stances. M. de Montgrif en a composé un grand nombre. Elles sont toutes d'un goût exquis, & cette seule portion de ses ouvrages suffiroit pour lui faire une réputation bien méritée. Tout le monde fait par cœur la *romance* d'Alis & d'Alexis. On trouvera dans cette pièce des modèles de presque toutes sortes de beautés, par exemple, de récit;

*Conseiller & notaire
Arrivent tous;
Le curé fait son ministère,
Ils sont époux.*

de description:

*En lui toutes fleurs de jeunesse
Apparoiſſoient;
Mais longue barbe, air de tristesse
Les ternissoient.
Si de jeunesse on doit attendre
Beau coloris;
Pâleur qui marque une ame tendre,
A bien son prix.*

de délicatesse & de vérité:

*Pour chasser de la souvenance
L'ami secret,
On ressent bien de la souffrance
Pour peu d'effets:
Une si douce fantaisie
Toujours revient
En songeant qu'il faut qu'on l'oublie;
On s'en souvient.*

de poésie, de peinture, de force, de pathétique & de rythme:

*Depuis cet acte de sa rage,
Tout effrayé,
Dès qu'il fait nuit, il voit l'image
De sa moitié;
Qui du doigt montrant la blessure
De son beau sein,
Appelle avec un long murmure,
Son assassin.*

Il n'y a qu'une oreille faite au rythme de la poésie, & capable de sentir son effet, qui puisse apprécier l'énergie de ce petit vers *tout effrayé*, qui vient subitement s'interposer entre deux autres de mesure plus longue.

ROMANCHE LA, (*Géog. mod.*) rivière de France, en Dauphiné. Elle a sa source dans les montagnes qui séparent le Briançonnais du Grésivaudan, & elle se jette dans le Drac, un peu au-dessus de Grenoble. (D. J.)

ROMANCIER, f. m. (*Gram. & Litt.*) auteur qui a composé des romans. On donnoit le même nom aux poètes du dixième siècle.

ROMAND LE, (*Géog. mod.*) pays de la Suisse; borné par la Savoie, le Vallais, le pays de Gex & la Franche-Comté. Il est possédé par les Bernois & les Fribourgeois, ou plutôt presque entièrement par les Bernois. Sa longueur est d'environ 24 lieues, à compter depuis Genève jusqu'à Morat; ce qui appartient aux Bernois comprend plus de cent cinquante paroisses, & forme treize bailliages, sans compter ceux d'Orbe & de Grançon, que les Bernois possèdent par indivis avec les Fribourgeois. (D. J.)

ROMANE LANGUE, (*Hist. des langues.*) ou *romance*, & par quelques-uns romans ou *romant*; c'étoit une langue composée de celtique & du latin, mais dans laquelle celle-ci l'emportoit assez pour qu'on