

Luca Barreiro Lopes de Almeida

Experiência em Diderot:

Poesia, natureza e experimentação

São José do Rio Preto
2024

Luca Barreiro Lopes de Almeida

Experiência em Diderot:

Poesia, natureza e experimentação

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Flávia Nascimento Falleiros

São José do Rio Preto
2024

A447e

Almeida, Luca Barreiro Lopes de
Experiência em Diderot : Poesia, natureza e
experimentação / Luca Barreiro Lopes de Almeida. -- São
José do Rio Preto, 2024
173 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências
Exatas, São José do Rio Preto
Orientadora: Flávia Nascimento Falleiros

1. Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura. 2.
Literatura francesa. 3. Filosofia e literatura. I. Título.

Luca Barreiro Lopes de Almeida

Experiência em Diderot:

Poesia, natureza e experimentação

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES.

Comissão examinadora

Prof^a. Dr^a. Flávia Nascimento Falleiros
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof^a. Dr^a. Ana Maria Portich
UNESP – Câmpus de Marília

Prof^a. Dr^a. Clara Carniceiro de Castro
PUC – Rio de Janeiro

São José do Rio Preto
25/abril/2024

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha parceira e amiga, Vilma Barreiro Lopes (*in memoriam*), e a minha tia-avó, Samaria Barreiro Franco (*in memoriam*).

Dedico o presente estudo, também, a todos os professores, cientistas e pesquisadores.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha mãe, Giselda Barreiro Lopes, por iluminar meus dias com seu sorriso alegre e doce.

Agradeço à professora Flávia Nascimento Falleiros pelas orientações que, desde a Iniciação Científica, foram essenciais para a minha formação acadêmica e para a redação deste trabalho.

Agradeço às professoras Ana Maria Portich e Clara Carniceiro Castro, que compuseram a Banca de Defesa, pelas críticas construtivas e pelas sugestões que me ajudaram a elaborar esta dissertação.

Agradeço à CAPES (processos 88887.817834/2023-00 e 88887.680365/2022-00) pelo imprescindível apoio financeiro. **O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.**

Agradeço ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas por fornecer uma formação gratuita de qualidade aos seus estudantes.

Agradeço ao *Programme des futurs leaders dans les Amériques* (PFLA) pelo financiamento do intercâmbio acadêmico.

Agradeço à *Université du Québec à Rimouski* por me receber e por fornecer novos materiais de pesquisa.

Agradeço à professora Kateri Lemmens pelas orientações durante minha estadia em Québec.

Agradeço ao meu irmão, Lorenzo Barreiro Lopes de Almeida, minha verdadeira alma gêmea, pelos comentários, correções e conselhos.

Agradeço à minha irmã, Aline Gabrielle Almeida de Souza, por me apoiar e me amar incondicionalmente.

Agradeço aos meus sobrinhos, Arthur Patini de Souza e Gabriel Patini de Souza, por tornarem meus dias mais alegres.

Agradeço ao meu pai, Altair Guilherme de Almeida, pelos conselhos valiosos.

Agradeço a todos os meus amigos, principalmente à Sophie Barreiro e ao Osiris de Almeida, pelo companheirismo.

Agradeço aos meus grandes amigos e leitores, João Pedro Cavalcante Frontera e Valéria Ribeiro, pelos comentários e correções no presente texto.

Agradeço a todos que me ajudaram a estar aqui, vivo, para a apresentação do presente trabalho. Se não fosse pelo amparo fornecido pela minha família, provavelmente, esta dissertação não seria defendida. Dentre os familiares, destaco Wagner Corracini, Leandro Patini de Souza, Giselda Barreiro Lopes, Aline Gabrielle Almeida de Souza, Nathália Nimer Berrocal, Heloísa Helena Nimer Selitto, Paulo Eduardo Pereira Sellitto e Ananda Nimer Sellitto.

Por último, agradeço à minha amada, minha metade, Ananda Nimer Selitto, por ser o meu melhor remédio nos tempos das piores doenças.

“Instruir a nação é civilizá-la. Extinguir nela os conhecimentos é reduzi-la ao estado primitivo de barbárie. [...] A ignorância é o quinhão do escravo e do selvagem. A instrução dá ao homem dignidade; e o escravo não tarda a sentir que ele não nasceu para a servidão.”

Denis Diderot ([1775] 2000c, p. 263)

RESUMO

Jacques le fataliste et son maître e *Promenades de Cléobule* são escritos diderotianos nos quais o filósofo-escritor expressa questões morais, estéticas e metafísicas em debate no mundo do século XVIII. Seja para representar as ideias de Cleóbule ou para narrar as aventuras de Jacques e seu mestre, Diderot, ao mesmo tempo em que reflete sobre a organização da forma do texto, empenha-se em descobrir técnicas que possibilitam a transmissão de uma experiência ao seu leitor. No ensaio, o enciclopedista adota o modelo de imitação da natureza, alinhado ao seu ideal de retorno do filósofo e do poeta à observação dos fenômenos materiais e dos objetos que circundam o homem. O romance, por sua vez, é formado talento do gênio criador, que rompe as regras do gosto por meio do trabalho de experimentação. Esse último gênero narrativo é construído por meio de invenções e de técnicas adequadas que visam a projeção do processo reflexivo no espírito do leitor. Em síntese, nesta dissertação, propomos identificar os caminhos trilhados por Diderot para representar suas ideias nas narrativas. Para seguir esse percurso, fundamentaremos nossa análise nos trabalhos dos estudiosos do século XVIII, na crítica diderotiana, nas obras filosóficas e romanescas de Diderot, bem como na teoria narrativa.

Palavras-chave: Experiência. Natureza. Poesia. Diderot. Experimentação. Gênio. Romance. Ensaio. Imaginação.

RÉSUMÉ

Jacques le fataliste et son maître et *Promenades de Cléobule* sont des écrits diderotiens dans lesquels le philosophe-écrivain exprime les questions morales, esthétiques et métaphysiques en débat dans le monde du XVIII^e siècle. Soit pour représenter les débats de Cléobule, soit pour raconter les aventures de Jacques et de son maître, Diderot, tout en réfléchissant à l'organisation de la forme du texte, s'applique à découvrir des techniques, pour pouvoir transmettre une expérience à son lecteur. Dans l'essai, l'encyclopédiste adopte le modèle de l'imitation de la nature, aligné sur son idéal du retour du philosophe et du poète à l'observation des phénomènes matériels et des objets qui contournent le sujet. Le roman, quant à lui, est forgé à partir du talent du génie créateur, qui transgresse les règles du goût à travers un travail expérimental. Ce dernier genre narratif est construit au moyen d'inventions et de techniques appropriées visant à projeter le processus réflexif dans l'esprit du lecteur. En synthèse, nous proposons dans cette dissertation d'identifier les chemins empruntés par Diderot pour représenter ses idées dans les récits. Pour suivre cette voie, nous nous fonderons sur les travaux des dix-huitiémistes, sur la critique diderotienne, sur les œuvres philosophiques et romanesques de Diderot et sur la théorie du récit.

Mots-clés: Expérience. Nature. Poésie. Diderot. Expérimentation. Génie. Roman. Essai. Imagination.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I.....	23
Experiência e Poesia.....	23
2. Experiência.....	23
2.1. As raízes dos frutos diderotianos.....	32
2.2. Sobre a Poesia em <i>Nova Atlântida</i>	39
2.3. Os ramos das árvores do conhecimento.....	44
2.4. A experiência na <i>Enciclopédia</i>	49
2.5. Pensamento e trabalho imaginativo.....	55
CAPÍTULO II.....	65
Experiência sensível transposta.....	65
3. O mundo escondido.....	65
3.1. A paisagem das palavras.....	74
3.2. O gênio do lugar.....	86
CAPÍTULO III.....	95
Experiência lúdica e experimentação artística.....	95
4. A experiência romanesca.....	95
4.1. A experiência de Diderot.....	99
4.2. O movimento do pensamento no romance.....	104
4.3. A experimentação.....	114
4.4. O mundo volúvel.....	120
4.5. A forma shandiana.....	123
4.6. O labirinto: o efeito retardador da narrativa.....	126
4.7. A experimentação e experiência estética.....	134

4.8. O circuito fechado?.....	142
5. CONCLUSÃO.....	156
REFERÊNCIAS	165

1. INTRODUÇÃO

Compreender a performance da “experiência” na produção diderotiana é um desafio para a crítica. Jean Statobinski é um dos autores que tentam decifrá-la. O estudioso afirma que a demonstração diderotiana – que se assemelha ao tema estudado nesta dissertação – pode ser um “problema irritante” (2012, p. 138)¹. Em dado momento do seu estudo, a partir da leitura de *Jacques le fataliste et son maître*, o autor se dedica a compreender as maneiras através das quais podemos acessar um conhecimento na narrativa e verificar como o universo ficcional performa uma demonstração, no sentido estritamente empírico do termo. Como conclusão desse caminho, o intelectual entende que o estágio final da demonstração é, justamente, produzir uma experiência.

O estudioso, no entanto, apenas trata a experiência como um fim; sua investigação não se dedica a compreender o efeito da demonstração no leitor. Tentaremos continuar aquilo que fora proposto por Starobinski. Partindo do pressuposto que o desempenho de uma experimentação, ou demonstração, produz uma experiência no sujeito², dedicar-nos-emos à verificação de como a atividade é desempenhada no meio irreal do universo literário e à compreensão de como o leitor pode se tornar mais experiente. Acreditamos que, no desempenho virtual de uma experiência, o espectador pode se incluir dentro da cena, como se fizesse parte dela e contemplasse a execução da demonstração presentificada e, assim, julgar científica e moralmente o que está sendo desempenhado.

Desse modo, a experiência é como uma moeda. De um lado, o da face, ela é relativa à execução de uma demonstração, seja ela puramente empírica ou de uma situação que revela a natureza humana a partir do universo ficcional. Do lado da coroa, ela condiz com o *tornar-se* experiente, que é um trabalho interno e individual do leitor. Esse segundo processo condiz com o relato de Diderot de como ele se tornou mais experiente a ler autores como Richardson. Ao passo que adquiriu conhecimento, como descrito em *Elogio a Richardson* ([1766] 2000b), o iluminista também transmitiu conhecimento por meio do labor imaginário.

Dois problemas podem dificultar a compreensão da experiência em Diderot. Em primeiro lugar, essa questão é retomada pelo iluminista tanto durante discussões epistemológicas, quanto materialistas, morais e estéticas. Desse modo, a demonstração

¹ *Dans la pensée de Diderot, la question de la démonstration fut un problème irritant.*

² Devemos salientar que, na França do século XVIII, o vocábulo *sujet* (sujeito) não tinha a mesma acepção do que concebemos hoje. Utilizamos esse vocábulo como sinônimo de *homem* para evitar repetições excessivas do termo, isto é, por uma questão puramente textual.

entremeia os principais debates da obra diderotiana. Isso acontece porque o filósofo não confiou senão no método experimental para o exercício da razão.

Outra dificuldade que enfrentamos quando nos dedicamos à compreensão da experiência é que o seu desempenho não é cerceado ou limitado por um sistema; muitas vezes, Diderot o atrela ao trabalho imaginário, criando um experimento sintético. Essa experiência transposta possibilita que o leitor projete o exercício reflexivo em seu espírito. Como o estudioso do Iluminismo francês citado anteriormente, enfrentaremos o desafio de compreender a experiência no universo ficcional, propondo ainda novas hipóteses.

Ainda de acordo com Starobinski, Diderot, sobretudo na *Encyclopédie*, revela a essência e os principais objetivos dos seus projetos intelectuais: acessar o conhecimento e compartilhá-lo (Starobinski, 2012, p. 139). Tendo essa ideia em mente, propomos que Diderot encontrou na ficção um meio de partilhar o conhecimento a partir da produção de uma experiência imaginada.

Jean-Claude Bourdin e Colas Duflo (2008), em *Diderot philosophe*, concebem que um grande passo para a crítica diderotiana e para a academia francesa foi compreender que o pensamento filosófico pode ser exprimido a partir de outros gêneros para além do tratado (Bourdin; Duflo, 2008, p. 6). Assim, Diderot pôde ser concebido como “filósofo maior”³. Ao invés de considerá-lo apenas como um escritor, a universidade francesa reavaliou o *status* do autor quando passou a se interessar pela expressão do pensamento por meio de novas formas, como cartas, entrevistas e romances (Bourdin; Duflo, 2008, p. 6).

Outra questão abordada pelos autores, importante para a compreensão da filosofia diderotiana, é o “uso criativo dos princípios do empirismo” (Bourdin; Duflo, 2008, p. 7)⁴. Trata-se da atividade de transpor a experiência sensível aos *tableaux*, isto é, às cenas que revelam problemas sociais ou questões individuais do homem. Desse modo, o autor erigiu suas ideias por meio de “metáforas, imagens e experiências fictícias” (Bourdin; Duflo, 2008, p. 7)⁵.

Ainda de acordo com os dois autores, o prestígio acadêmico atribuído a Diderot só foi possível por conta dos diversos trabalhos – sejam eles teses, comunicações, dissertações etc. – que atribuíram o devido mérito ao trabalho do filósofo iluminista. Esse é justamente um dos propósitos principais da nossa pesquisa: reforçar a grandiosidade do trabalho filosófico e

³ *La nomination officielle de Diderot au titre de « philosophe majeur » ne reflète cependant pas seulement une évolution de l'institution philosophique scolaire. Elle est révélatrice d'un mouvement de réévaluation philosophique de son œuvre aisément déchiffrable depuis une dizaine d'années*

⁴ *Diderot fait un usage créatif des principes de l'empirisme.*

⁵ [...] *des métaphores, des images et des expériences fictives de pensée.*

literário de Diderot. Para isso, passaremos, agora, a uma breve apresentação do autor e do *corpus*.

Denis Diderot (Langres, 1713 – Paris, 1784) é filho de Angélique Vigneron e de Didier Diderot, renomado mestre cuteleiro. Por conta de a família ser composta por clérigos, sobretudo do lado materno, Diderot recebeu educação no período em que estudou no colégio jesuíta da sua cidade natal, onde, desde cedo, manifestou o “espírito de independência” (GUINSBURG, 2001, p. 11–12).

Wilson ([1957] 2012) destaca como é interessante notar a divergência entre o berço e as convicções diderotianas, visto que, por mais que tenha sido criado em uma família cujos parentes mais próximos eram pessoas extremamente ligadas, inclusive de profissão, à religião, Diderot tornou-se não só um ateu, mas um “anticlérigo convicto e devoto” (Wilson, [1957] 2012, p. 32).

Como jovem estudante, Diderot se destacou no período escolar tanto pela facilidade e pela dedicação à aprendizagem quanto pela rebeldia. O garoto exibia nas suas vestimentas desleixadas seu aspecto altivo. No mesmo período, foi laureado pelo prefeito de Langres com o diploma, em 1728, de *ingeniosum adolescentem* e com o prêmio de *adolescens multiplici nomine commendandus*, como nos conta Wilson ([1957] 2012).

Alguns anos antes desse documento, no entanto, o jovem, “impaciente com as advertências e correções dos professores” (Wilson, [1957] 2012, p. 41), anunciou ao seu pai que, ao invés de ir à escola, quer seguir o ofício paterno. Para nossa sorte, a mudança não ocorreu bem, visto que o garoto não só não se mostrou prodigioso nas artes da cutelaria, como também estragou alguns equipamentos. Aos treze anos, em 1726, Diderot anuncia sua intenção em tornar-se padre e, depois de uma cerimônia, obteve o título de “Abade” (WILSON, [1957] 2012, p. 41).

A fuga e o abandono do ofício religioso são incógnitas na trajetória do filósofo. Fato é que Diderot deixa Langres e vai a Paris, mas não sabemos ao certo em que escola estudou. Há quem diga que ele frequentou no Collège Louis-le-Grand⁶, o mesmo em que Voltaire estudara em sua juventude. Wilson ([1957] 2012, p. 47) retoma textos da própria filha do enciclopedista, que diziam que ele teria estudado no Collège d’Harcourt, ou até mesmo em ambos os colégios. Com essas possibilidades, Diderot pode ter seguido tanto uma educação escolástica e jesuítica, ofertada pelo Louis-le-Grand, quanto jansenista, concedida pelo d’Harcourt. Nessas instituições,

⁶ O próprio Guinsburg (2001) diz que ele estudou nesse colégio.

Diderot iniciou seus estudos sobre lógica, física, moral, metafísica e teologia. De qualquer modo, aos 19 anos, Diderot se tornou *Maître des arts* pela Universidade de Paris.

Em novembro de 1743, o enciclopedista se casou com Anne-Toinette Champion, união legalmente consumada depois dos seus 30 anos, visto que, caso ele se casasse antes disso, sem a permissão do pai, como determinava a lei régia, poderia ser deserdado (WILSON, [1957] 2012, p. 66). Durante esse período, o homem das letras, para garantir o seu sustento, antes mesmo que pudesse se dedicar ao ofício de filósofo, trabalhou como tradutor de textos oriundos do inglês (WILSON, [1957] 2012, p. 73).

Em 1744, Diderot conheceu Jean-Jacques Rousseau, de quem se tornou amigo e com quem discutia filosofia. O genebrino o apresentou a Condillac, que o introduziu no meio intelectual pulsante de Paris. Enquanto isso, Diderot trabalhava com traduções, entre elas, a da *Cyclopaedia*, de Chambers (Guinsburg, 2001, p. 19), que abriu as portas para o seu grande empreendimento: a *Encyclopédie*, cujo *Discurso preliminar* foi publicado em 1750. O burburinho iluminista direcionou suas atenções para esse projeto e, depois de convidar o matemático d'Alembert e estabelecer Rousseau para a música, Diderot incluiu nomes como Voltaire, Montesquieu, Fontenelle e Buffon na colaboração da obra (Guinsburg, 2001, p. 19–20). Wilson ([1957] 2012) nota que o processo de redação e de organização da *Encyclopédie* foi crucial para que Diderot se tornasse um escritor disciplinado e produtivo. A grande demanda de redações dos artigos, realizados muitas vezes às pressas, fez dele um escritor que dispõe ao mesmo tempo de um estilo impetuoso e de um ar de improviso.

Antes de publicar o primeiro volume da *Encyclopédie*, o filósofo escreveu seu primeiro ensaio, extremamente polêmico, intitulado *Pensées philosophiques*, vendido clandestinamente (Wilson, [1957] 2012, p. 80) depois da sua impressão em 1746. A obra foi acusada de afrontar os costumes e a religião e, por essa razão, a corte a condenou à fogueira; o que não evitou sua notável repercussão: uma dezena de edições foram publicadas, inclusive em outras línguas. Diderot finalizou, dois anos depois, a tradução do *Medicinal Dictionary*.

Nesse ponto da sua vida, Diderot já era influenciado por diversas ideias do deísta Shaftesbury⁷. As novas perspectivas foram substituindo as que ele havia recebido em seu religioso círculo familiar. Sobre esse processo, Wilson ([1957] 2012) comenta que se trata de uma busca contínua pelo esclarecimento que Diderot percorrerá ao longo de toda a sua vida:

⁷ A influência de Shaftesbury é atestada também pelo fato de Diderot ter trabalhado em uma tradução do seu texto *Investigação Sobre a Virtude*, adicionando um prefácio crítico à obra.

[E]le percorreu esse processo de emancipação não para ser imprudente, mas para satisfazer uma espécie de necessidade intelectual. Do começo ao fim, Diderot procurou entender o universo no qual vivia [...] Assim, ele passou, partindo do cristianismo ortodoxo, por fases de teísmo e deísmo, para terminar num materialismo fisiológico, psicológico e neurológico básico, que excluía Deus simplesmente porque sua existência era desnecessária. (Wilson, [1957] 2012, p. 85).

Em seguida, o iluminista escreveu *Promenades de Cléobule* (1747) e *De la Suffisance de la religion naturelle* (1747)⁸. O primeiro dos dois escritos é uma alegoria poética, considerada perigosa por, novamente, insultar a religião e os costumes. Guinsburg (2001) argumenta que o manuscrito da obra, depois de ser denunciado por um clérigo, foi confiscado pela polícia. Por outro lado, Wilson ([1957] 2012) relata que Diderot desejava publicar *Promenades*, mas um inspetor o proibiu e ainda o fez prometer que não a divulgaria. O estudioso diderotiano ainda retoma duas possibilidades para o que aconteceu em seguida: o autor afirmou ter destruído o texto depois de tê-lo escrito, mas não o fez, ou o próprio inspetor o levou da casa dos Diderots.

Promenades de Cléobule divide-se em quatro partes. No *Discours préliminaire*, o autor explica o método de discussão, que está estreitamente ligado à percepção do espaço natural que o afeta. Diderot, que publicou o ensaio sem assinar, cria dois enunciadores nessa parte. O primeiro deles, chamado Ariste, ainda argumenta que a redação é um trabalho que ele cumpriu por mero acaso. Na verdade, esse locutor fictício é apenas um intermédio entre o leitor e as ideias do filósofo do ensaio: Cléobule. Trata-se, então, de um registro do pensamento alegórico desse segundo “personagem”, que representa as proposições do verdadeiro autor, Diderot.

Ariste nos explica, antes de adentrarmos de fato na alegoria de Cléobule, a metodologia que o filósofo adota. Trata-se, então, de uma discussão epistemológica, de acordo com a qual a reflexão proposta se baseia na interação com a natureza. Cléobule, que se assemelha a um personagem filosófico, traduz a sua percepção adquirida pela interpretação do espaço que o contorna. Dentro do universo diegético, esse processo também é expresso por meio de objetos, personagens etc., isto é, através de elementos virtuais que transpõem, no espírito do leitor, a natureza anteriormente percebida.

Esse método apresentado é o mesmo sobre o qual a argumentação dos capítulos seguintes se alicerçará. Vale notar que o mundo de Cléobule, no qual ele se espelha para recriar

⁸ Wilson ([1957] 2012) comenta que é possível que *De la Suffisance de la religion naturelle* tenha sido escrito antes de *Promenades de Cléobule*.

sua alegoria, foi criado por Diderot, baseado na experiência que ele mesmo adquiriu do mundo empírico e da sua observação da natureza.

No capítulo seguinte, no qual começamos a caminhar com o cético Cléobule, somos introduzidos ao espaço da narrativa, pelo qual, imaginariamente, iremos passear. Por intermédio de Ariste, Cléobule relata suas grandes viagens, que vão desde os desertos do Peru até os “países gelados do norte” (Diderot, [1747] 2010b, p. 20)⁹. Ou seja, ele atravessou as maiores adversidades. Visto que o conhecimento é apreendido a partir da afecção da natureza e que “tudo que nos rodeia é objeto de observação”¹⁰, Cléobule, ao atravessar essas intempéries, apreendeu o máximo de conhecimento que o mundo pôde lhe oferecer. Continuando ainda a apresentação do método, Cléobule diz: “[p]roponho-me um fim mais nobre: [...] trata-se de esclarecer e de aperfeiçoar a razão humana por meio de um relato de uma simples caminhada” (Diderot, [1747] 2010b, p. 22)¹¹. De fato, ele cumpre o seu objetivo. Enquanto filósofa, Cléobule atravessa, em seu diálogo unilateral com Ariste, a aleia dos espinhos.

A alameda seguinte é a dos castanheiros, que retrata o caminho de vida adotado por aqueles que escolheram serem guiados não pelas suas crenças, mas sim, pela razão. É a rota onde os filósofos se encontram, onde discutem suas ideias e onde podem pensar livremente. Trata-se do paraíso intelectual, idealizado pelos Iluministas. Entretanto, no fim do capítulo, Diderot introduz um problema: a liberdade de um dos castanheiros é reprimida por um espinho depois de o segundo perder um debate intelectual. O espinho mata a família do castanheiro, o que simboliza a repressão sofrida pelas mentes do XVIII que almejavam o livre debate.

A terceira alameda, a das flores, representa o caminho de vida daqueles que preteriram as delícias terrenas. Trata-se de uma vida que rejeitou tanto a religião quanto o intelecto; mas que não é julgada negativamente. Mesmo os filósofos dos castanheiros se permitem repousar brevemente aí. Inclusive, os espinhos também deleitam com os prazeres oferecidos pelo trajeto das flores, o que demonstra a hipocrisia dos religiosos. No final do caminho, são introduzidas tramas narrativas, que contam a história de indivíduos e de casais. Essas tramas se assemelham à *diegese*¹² romanesca. Diderot se serve da construção de uma narrativa para explicar os perigos da vida dos prazeres.

⁹ *Les pays glacés du nord.*

¹⁰ *[T]out ce qui nous environne est un sujet d'observation.*

¹¹ *Je me propose une fin plus noble, une utilité plus prochaine. C'est d'éclairer, de perfectionner la raison humaine par le récit d'une simple promenade.*

¹² Usamos esse termo em referência à narratologia de Gerard Genette, proposta no *Discours du récit*, de *Figures III*. O autor concebe o termo como: “a *diegese* é o universo espaçotemporal designado pela narrativa; logo, em nossa terminologia, num sentido geral, *diegético* = ‘que remete ou pertence à história’; num sentido mais

Mesmo que seja a segunda produção intelectual de Diderot, escrita, portanto, em sua juventude, já é possível serem identificados traços do pensar poético que marcará seus textos mais relevantes. Para argumentar filosoficamente, o autor não se serve dos usuais e rígidos esquemas dos tratados que se organizam mecanicamente a partir do encadeamento de axiomas ou de postulados, mas sim, recorre à ficção para estabelecer cenários virtuais a fim de projetar no imaginário do leitor as suas argumentações.

Voltando à rota biográfica do autor, em 1749, Denis Diderot escreveu *Lettres sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, impressa, também, clandestinamente. Wilson ([1957] 2012, p. 124) destaca que essa foi a obra responsável por alavancar a reputação intelectual de Diderot, ao mesmo tempo que foi a mais controversa. Por conta dela, ele foi preso no castelo de Vincennes, visto que a Bastilha estava lotada pelo grande número de detenções. Nessa obra, discutiu-se a relação entre questões morais e metafísicas com os sentidos, para isso, Diderot investigava a relação entre os cegos e a obtenção do conhecimento.

A prisão de Diderot, por mais que não tenha sido nas piores condições, teve efeitos negativos no homem habituado à vida em sociedade, às conversas, aos passeios etc. No castelo, o filósofo teve que improvisar, como contam algumas histórias tradicionais sobre seu aprisionamento (Wilson, [1957] 2012, p. 136), objetos para escrever e satisfazer sua mente inquieta, mantendo-a em atividade. Diderot improvisou um palito como pena para escrever e um exemplar de Platão como papel, “[o] qual o carcereiro ignorante lhe permitiria manter com base na teoria de que ninguém podia extrair sentido naquela coisa” (Wilson, p. 136). A detenção durou cerca de 3 meses. Foi apenas após a interferência de Voltaire que Diderot foi liberto. Maria das Graças de Souza (2015, p. 29) nota que a prisão de Diderot elevou o seu *status* filosófico, conferindo-lhe uma gloriosa reputação.

Em 1750, o primeiro volume da *Encyclopédia*, que comentamos anteriormente, atingiu 2000 subscritores; em 1757, quando foi divulgado o sétimo tomo, contava com 4000. Mesmo com o alto número de assinantes, os enciclopedistas ganharam fortes opositores e receberam diversas acusações. Novamente, a publicação de uma obra diderotiana foi prejudicada por conta da denúncia de “destruir a religião e inspirar a dependência dos povos” (GUINSBURG, 2001, p. 25–26) e, em seguida, d’Alembert e Rousseau deixaram o projeto. Mesmo assim, Diderot não abandonou o “maior empreendimento intelectual e editorial do século XVIII” (Guinsburg, 2001, p. 27) que só foi finalizado em 1772.

específico, diegético = intradieético.” (GENETTE, 1972, p. 356). Não fazemos, no presente estudo, ao sentido empregado n’*A républica*, de Platão.

Mesmo com a grandiosidade da *Encyclopédia* e de todas as suas outras obras em diversas áreas do saber, Diderot morreu na miséria em 1784. Quando os seus amigos o visitaram, ele deixa o seu testamento filosófico: “O primeiro passo para a filosofia é a incredulidade” (GUINSBURG, 2001, p. 42), concluindo sua trajetória de vida religiosa como ateu. *Jacques le fataliste et son maître* é publicado postumamente em 1796, apesar de ter sido redigido intermitentemente ao longo dos anos.

No terceiro capítulo do nosso estudo, desenvolveremos a expressão da experiência justamente nessa obra póstuma de Diderot. Retomando o contexto de publicação de *Jacques le fataliste*, Roberto Romano, em *Silêncio e ruído* (1996), alega que “Diderot foi acusado de tudo” e cita a opinião de um jornal literário contemporâneo ao filósofo, *Annonces, Affiches et Avis*, que diz que o autor de *Jacques le fataliste*:

[Se] esgota em reflexões filosóficas, em injúrias, em declamações; e depois os oh! Os ah! Apóstrofes a um e a outro; um tom amargo e insultuoso, alusões indecentes... estilo incorreto, bárbaro, cheio de neologismos. (*apud* Romano, 1996, p. 31–32).

Ao olhar a obra diderotiana como injuriosa, a crítica literária do Setecentos se distancia de muitos aspectos artísticos que pintam magistralmente o iluminismo francês e as suas discussões filosóficas. *Jacques le fataliste*, talvez, seja muito avançado para seu período e, por isso, a obra pôde alcançar o prestígio nos séculos vindouros, cujos críticos compreenderam-na melhor.

Por mais que a crítica moderna compreenda a grandiosidade das narrativas diderotianas, elas não foram tão bem recebidas pelo público da época. Franklin Mattos, em *A cadeia secreta* (2004), constata que algumas produções, bem como seus escritos filosóficos, foram acusadas de ferir os costumes e, por isso, a qualidade artística não teve o reconhecimento merecido. A leitura de algumas delas, por exemplo, chega a ser considerada pecaminosa pelo seu conteúdo erótico e “baixo”. Deste modo, o leitor do Setecentos não teve a mesma proximidade com o texto diderotiano que podemos ter hoje (Mattos, 2004).

Jacques le fataliste et son maître é uma obra herdeira da tradição shandiana. Diderot assimila a forma do texto que revolucionou a história da literatura inglesa e ocidental. A partir desse modelo, o filósofo também cria novas rupturas, quebrando as margens da forma romanesca. O enredo da narrativa corresponde a uma aventura metafísica, protagonizada por Jacques e o seu amo. O destino e a procedência das viagens da dupla são omitidos, ou, talvez, sequer existam. O movimento do passeio, nesse romance, serve para desenvolver um diálogo filosófico. O herói da narrativa, Jacques se autointitula fatalista, cujas concepções foram

apreendidas de um antigo capitão, dos tempos em que ele esteve na guerra. Esse capitão foi um grande leitor de Espinosa, de modo que, mesmo que por intermédio de outrem, Jacques é, também, um espinosista.

Jacques acredita que tudo está “escrito lá em cima”, *leitmotiv* que o personagem repete ao se deparar com qualquer situação, seja ela boa ou ruim. Ele afirma que toda a história humana fora, antes mesmo da sua existência, concebida em um “grande rolo”. Desse modo, todos os homens estão determinados a seguir o que está escrito nas linhas dessa obra providencial. Entretanto, veremos que a ideia de que o universo de *Jacques* é regido pelo determinismo é quebrada na conclusão da narrativa.

Para as discussões aqui propostas, seguiremos um caminho dividido em três capítulos. No primeiro deles, introduziremos o termo “experiência”, debate central da nossa dissertação, e alguns outros que o contornam. Para essa exposição, recorreremos aos verbetes da própria *Encyclopédia*, ao diálogo com os alguns comentadores e ao *Dictionnaire Trévoux*, para, assim, situarmos esse assunto no contexto da Ilustração.

As discussões, em um primeiro momento, seguirão um viés epistemológico. O tema será abordado a partir de uma perspectiva científica, relacionada à realização de um experimento e à obtenção de uma experiência. Em seguida, por um viés literário e artístico, assimilaremos o termo à inventividade da criação poética e à aquisição de um conhecimento por meio da leitura. O debate sobre a “experiência” desse modo, será tratado como um vetor dos projetos diderotianos, pois essa ideia une o compromisso de criar um sistema, ao de inovar filosoficamente e de transmitir o saber.

No que tange a essas questões, Francis Bacon foi uma das maiores referências de Diderot. O iluminista herdou diversos compromissos filosóficos do chanceler; dentre eles, a grande tarefa de reformular e reorganizar o saber científico. Tanto o inglês quanto o francês defendem o retorno à observação da natureza para a verificação de uma hipótese. Isso posto, destacaremos a influência metodológica que o chanceler teve sobre o enciclopedista e faremos a leitura de três estudos de Bacon: *Novum organum* ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza ([1620] 1979b), *Nova Atlântida* ([1626] 1979a) e *O progresso do conhecimento* ([1605] 2006). Além disso, debateremos conceitos que retomaremos ao longo da nossa dissertação, como “imaginação”, “Poesia”, “gênio” e “natureza”. Afora os textos baconianos, em nossa exposição, retornaremos aos próprios textos filosóficos de Diderot, como: *Pensées sur l'interprétation de la nature* ([1753] 2010a) e *Encyclopédia*, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios: *Discurso preliminar* e outros textos ([1751] 2015).

No segundo capítulo, debruçar-nos-emos sobre a obra *Promenades de Cléobule*. Para investigação, adotaremos uma leitura literária, associada aos debates filosóficos do primeiro capítulo. Essa abordagem é possível, visto que a definição de Poesia, descrita no *Discurso preliminar*, abarca as obras que se servem da ficção como meio de expressão. Desse modo, os trabalhos diderotianos propõem uma comunicação entre o filosófico e o artístico. Por mais que se trate de um ensaio, a partir desse e de outros princípios que estabelecemos, *Promenades* poderia, certamente, compor esse ramo da Poesia na árvore do conhecimento, principalmente pela sua relação estreita com a imaginação.

Durante a análise proposta, servir-nos-emos de conceitos discutidos no capítulo inicial: “gênio”, “natureza” e “imaginação”. Nesse caso, partiremos de outros textos que retomam o assunto, como o verbete *Gênio*, escrito por Saint-Lambert ([1755] 2015), e *De l’espace au mouvement : la promenade comme dynamique intellectuelle* dans *La Promenade du sceptique*, de Juliette Fabre. Argumentaremos que, por mais que seja uma obra escrita na juventude do autor, um dos personagens mais importantes do ensaio, Cléobule, é construído à semelhança do gênio que será proposto por Diderot.

Em seguida, discorreremos como *Promenades*, até mesmo melhor do que *Jacques le fataliste*, compreende a definição diderotiana de Poesia: trata-se de um mundo desdobrado, recriado pelo autor, a partir das percepções adquiridas em sua observação da realidade. Também veremos como, no ensaio, Diderot reproduz o conhecimento adquirido a partir da percepção. Além disso, verificaremos, no *corpus*, a importância do processo imaginativo nas reflexões filosóficas, principalmente, nas estabelecidas por Cléobule.

Nesse processo, Diderot irrompeu o domínio das belas-lettras para recriar um mundo em que suas ideias são aplicadas alegoricamente. Para compreendermos esse ponto, iremos retomar nossas argumentações sobre *Nova Atlântida*, de Francis Bacon, pois ambas as obras são alegorias que se aproximam da criação poética para representar um mundo utópico. No âmbito da “experiência”, Diderot recorre à ficção para fazer com que o processo reflexivo de leitura seja construído a partir do sentimento e do gosto do seu leitor, semelhante a uma obra de arte.

No terceiro capítulo, recuperaremos aquilo que fora discutido, principalmente, na análise da *Encyclopédia*. Retornaremos às acepções que consideram a Poesia como a faculdade de imitar e de criar, cujo desempenho está ligado à imaginação e aos sentidos. Argumentaremos que o ideário que define esse ramo do saber é reproduzido no ensaio diderotiano, que tenta imitar a natureza. O romance, por outro lado, está muito mais ligado à inventividade do autor, do que à simples mimesis da realidade. Assim, esse gênero narrativo, quando posto em prática,

escapa das fronteiras das belas-lettras. Como veremos, *Promenades de Cléobule* representa fielmente o que fora idealizado pelo ramo da Poesia: há uma representação da natureza e da sua percepção a partir dos sentidos. Entretanto, em *Jacques le fataliste*, a criação não se baseia naquilo que o autor percebeu a partir da sua sensibilidade; o romance se estrutura a partir de outros procedimentos literários que, inclusive, rejeitam a mimetização. Assim, nesse novo gênero narrativo, Diderot quebra com as próprias convenções construídas sobre a Poesia. O enciclopedista exerce o seu próprio dom da genialidade, tornando-se a própria figura criadora. Essa habilidade, que extrapola a imitação, é manifestada justamente na experimentação romanesca.

Para a verificação de tal hipótese, exploraremos, ao longo do capítulo, as inovações e rupturas criadas pelo escritor em *Jacques le fataliste*. Trata-se de uma investigação formal que visa destacar a complexidade do romance. Além disso, mostraremos como a experiência fornecida não é só transmitida pela pura argumentação filosófica, mas também pela exposição da natureza humana e de debates estéticos, performada ludicamente.

Dentre os textos teóricos aos quais recorreremos neste capítulo, destacamos as obras *Mimesis* ([1946] 2019, p. 2), *Riso e melancolia* (2007), *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ([1920] 1993), escritas, respectivamente, por Auerbach, Rouanet e Benjamin. Para abordar a forma romanesca e entender justamente as fronteiras rompidas por Diderot, servir-nos-emos de *Figures III* (1972), de Genette, vale lembrar que, em dado momento do *Discours du récit*, o estudioso se dedica a investigar a forma de *Jacques le fataliste*. Trata-se de obras que no auxiliarão na compreensão formal que nos possibilitará a compreensão da experimentação artística de Diderot.

CAPÍTULO I

Experiência e Poesia

Premièrement, la nature est si variée, surtout dans les instincts et les caractères, qu'il n'y a rien de si bizarre dans l'imagination d'un poète dont l'expérience et l'observation ne vous offrissent le modèle dans la nature.

(DIDEROT, [1785] 1962b, p. 470)

2. Experiência

A *Encyclopédia* é, por si mesma, um relicário da experiência do XVIII, seja prática ou intelectual. Trata-se do estudo da “metafísica”, como propõe Pedro Paulo Pimenta (2015a), isto é, dos princípios de cada arte, sejam técnicas, destrezas, descobertas e formas¹³. A partir dessa obra, foi possível o registro dos conhecimentos e das discussões que atravessaram os séculos e que se fizeram presentes nas Luzes. O conceito concerne, então, ao acúmulo e à sistematização do “estado dos conhecimentos humanos” (Pimenta, 2015a, p. 18), legados à posteridade.

Como foi proposto no artigo *Encyclopédia* (Diderot, [1752] 2015a), escrito pelo próprio Diderot, objetivou-se recolher as experiências humanas e transmiti-las para os tempos vindouros, para que, ao invés de ser esquecido, o conhecimento acumulado pudesse instruir¹⁴ os descendentes. Segundo Starobinski, trata-se, no entanto, de uma atitude que carrega certa ambiguidade, pois, ao mesmo tempo em que os enciclopedistas admitiram a tarefa de transmitir às gerações futuras os saberes cultivados no seu período, também buscaram constatar “o recente progresso do conhecimento” (Starobinski, 2012, p. 21-22)¹⁵ para que ele fosse compartilhado com sujeitos com os quais dividiram o mesmo período histórico.

Enquanto tentou registrar as novidades científicas recentes no iluminismo, a *Encyclopédia* foi criada para atravessar os séculos, sobrevivendo a quaisquer intempéries e

¹³ “Concorde-se ou não com o intento dos enciclopedistas de redefinir a Metafísica, ou com os termos em que propõem essa redefinição, o fato é que eles descobrem assim uma relação essencial, que tem o direito de ser chamada de metafísica, mas que poderia também ser chamada de artística, entre os esboços, a prática de uma ciência ou arte, a descoberta dos seus princípios e sua forma final, ou definitiva.” (Pimenta, 2015a, p. 17)

¹⁴ Diderot anuncia o seu principal objeto no artigo *Encyclopédia*: “Um dicionário universal e razoado destina-se à instrução geral e permanente da espécie humana” (DIDEROT, [1752] 2015a, p. 219). Por mais que a divulgação da obra e sua disseminação pela Europa não tenham possibilitado a instrução de todos os indivíduos ignorantes, Diderot salienta diversas vezes que essa era a maior meta do seu projeto. Por exemplo, em outra passagem do mesmo verbete, ele repete qual a finalidade do seu projeto: “Por menos tão importante tornar os homens melhores é torna-os menos ignorantes.” (Diderot, [1752] 2015a, p. 220).

¹⁵ [L]e récente progrès du savoir.

adversidades do curso da história. A obra foi projetada com o intuito de ser conservada num período de obscuridade, como uma “arca” (Starobinski, 2012, p. 22) da experiência. Como as pirâmides do Egito ou as estátuas da Grécia, o “santuário do conhecimento” (Starobinski, 2012, p. 22)¹⁶ atravessará as revoluções e será redescoberto pelos estudiosos do futuro.

Retornando ao artigo *Encyclopédie*, o autor tentou retratar todas as experiências obtidas pelas mentes do seu século (DIDEROT, [1752] 2015, p. 215), resguardando-as em sua cápsula do tempo que será reaberta pelas gerações futuras. Ao mesmo tempo, Diderot argumentou que as opiniões envelhecem e que as invenções e técnicas descritas serão substituídas por outras novas no curso da história. Mesmo que tenham sido retratadas artes e expertises que caducam, Diderot compõe sua obra ciente, por conta da sua grandiosidade, da sua atemporalidade e da sua universalidade.

Não é só a *Encyclopédie* que sobreviveu ao desgaste dos séculos, outras obras subsistiram. Mesmo outras criações do gênio Diderot, muitas delas tão sublimes quanto o seu grande empreendimento, até hoje são lidas e tomadas como objetos de estudos. A partir delas, sobretudo das suas criações literárias, também podemos acessar a experiência acumulada pelos iluministas.

A seguir, na presente dissertação, trilharemos o longo caminho reflexivo, durante o qual adotaremos ora as vias da filosofia, ora da literatura¹⁷. Por isso, antes de tudo, é necessário pavimentar o percurso. Inicialmente, partiremos das definições dos conceitos que alicerçarão a nossa edificação crítica. Trata-se da definição do conceito de “experiência”. Nada mais certo, então, para o compreender do que a leitura do próprio monumento do saber humano e do próprio artigo que discute o tema. No verbete “Experiência”, escrito por Dumarsais ([1752] 2015), a definição proposta pelo enciclopedista retoma a questão a partir de pontos de vista sobre o caráter individual, determinista e físico do termo.

Para Dumarsais, a experiência é um conhecimento adquirido a partir da vivência, da reflexão de algo observado. Além dessa proposta, Dumarsais retoma a atividade de leitura, no caso, da História, que fornece experiência ao homem, que pode “ensinar-nos fatos e nos mostrar

¹⁶ [S]anctuaire de connaissance.

¹⁷ Trata-se do caminho percorrido pela nossa pesquisa, que se insere, eminentemente, no domínio das Letras. Entretanto, devemos ter em mente que a ligação entre filosofia e literatura, no século XVIII, era diferente da que concebemos atualmente. Uma leitura válida para esse assunto é o texto *Filosofia e belas-letas no século XVIII*, escrito por Bento Prado Júnior (2001), que compõe o livro *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na Ilustração*, de Franklin Mattos. Prado Júnior (2001) propõe que aquilo que compreendemos de ambas as áreas de cruzavam no Setecentos. Essa questão afetava sobretudo o romance, que “não tinha sequer seu lugar claramente definido no domínio das Belas-Letras [...]” (2001, p. 10), de modo que esse gênero se relacionava com a criação filosófica.

eventos bons e funestos que se seguiram a eles.” (Dumarsais, [1752] 2015, p. 276); argumento que nos indica que é possível obter experiência a partir da compreensão dos fatos que atravessam os séculos. Assim, por mais que filósofo defenda que a experiência é adquirida a partir de um trabalho individual¹⁸, ela também pode ser alcançada a partir da interação com fatos anteriores e elementos exteriores.

Isso acontece porque, na perspectiva proposta por Dumarsais, o homem não nasce com o conhecimento das causas e dos efeitos, que é fornecido apenas pela experiência. Visto que todas essas causas são acompanhadas pelas mesmas conclusões, podemos compreender melhor os resultados dos eventos por meio da experiência a *posteriori* adquirida através da vivência e da observação do acontecimento.

Uma outra maneira de adquirir experiência, descrita por Dumarsais, é a partir de viagens realizadas por aqueles que portam o “espírito da observação” ([1752] 2015, p. 277). Para explicar esse argumento, o enciclopedista recorre à *Odisseia*, de Homero, cuja viagem forneceu conhecimentos adquiridos de outros povos. Notemos que Dumarsais não faz referência à ideia de que o autor recolheu diversos cantos populares para compor sua obra épica, mas sim às próprias aventuras de Ulisses, durante as quais o personagem se tornou mais instruído. Assim, a experiência desempenhada pelo real é descrita a partir da referência ao poema épico.

Por fim, o filósofo retoma a experiência no âmbito da Física¹⁹, que está relacionada a realização de experimentos que produzem novas descobertas. Trata-se de um trabalho científico, laboratorial, que busca a experiência na investigação dos elementos materiais, que possibilita a multiplicação do saber e a sua difusão. Entretanto, esses exames experimentais devem ser realizados de maneira exata para, assim, deixarem o *status* de especulações e de hipóteses.

Uma breve definição é proposta, também na *Encyclopédie*, por d’Aumont ([1751] 2015, p. 278): a “experiência” é relativa ao conhecimento adquirido por meio de observações. Além disso, como se trata de um verbete destinado ao ramo da Medicina, refere-se, também, às experiências adquiridas que contribuam para a terapia medicinal. Em seguida, o autor do verbete discute a experiência como um exercício de manipulação de uma droga, seja em animais

¹⁸ “Cada um tira maior ou menos proveito de sua própria experiência segundo as luzes de que foi dotado ao vir ao mundo. [...] Assim, quando se diz que um homem tem *experiência*, é *experiente*, é um *expert*, isso que dizer que, além dos conhecimentos que cada um adquire em sua vivência, ele observou em particular o que diz respeito à sua própria condição.” (DUMARSAIS, [1752] 2015, p. 277).

¹⁹ Vale notar que, como argumenta Pedro Paulo Pimental em *As ciências no labirinto da natureza*, a Física, nesse período, ocupa uma “posição hegemônica” (2015, p. 12) em relação às outras ciências, justamente por ter um sistema coeso capaz de compreender os fenômenos a partir da experimentação e da observação.

ou humanos, para entender sua validade e o tratamento de uma doença. Isso significa que esse trabalho, no âmbito da medicina, diz respeito à atividade de busca de uma verdade e de suas causas; o que está em acordo com o que fora proposto por Dumarsais. Outra definição, que dialoga com as ideias de experiência às quais recorreremos até aqui, é a de d'Alembert.

D'Alembert escreve dois verbetes para tratar de temas semelhantes. No primeiro deles, *Experiência*, ligado à Filosofia Natural, o matemático continua o tema da experimentação no âmbito laboratorial, trata-se da “aplicação de um corpo natural em outro ou da aplicação do movimento a um corpo natural” (d'Alembert, [1751] 2015a, p. 278). Refere-se a algo que dialoga proximamente com o trabalho químico e físico, que visa compreender entender as causas dos fenômenos.

No verbete *Experimental*, d'Alembert se aprofunda na compressão da experiência e do trabalho demonstrativo, método do único meio para decifrar a natureza e as suas leis. *Experimental* é o caminho que se baseia na experimentação e na observação, por mais que o enciclopedista saliente diferenças entre essas atividades. A observação diz respeito a algo que é contemplado pelos sentidos dos olhos: “restringe-se aos fatos que se apresentam aos olhos, a ver atentamente e detalhar toda espécie de fenômeno oferecido pelo espetáculo da natureza.” (d'Alembert, [1751] 2015b, p. 279). Assim, essa atividade convoca o sentido da visão do sujeito para a apreensão dos dados fornecidos pelo mundo. O método experimental, por sua vez, concerne ao trabalho mais complexo, que penetra “mais a fundo” (d'Alembert, [1751] 2015b, p. 279) na natureza, a fim de decifrar aquilo que há de mais abstruso nela. A experiência²⁰, para d'Alembert, vai além daquilo que é fornecido pelos objetos aos sentidos, pois visa introduzir-se na sua essência e alcançar os dados mais recônditos. Embora as definições distingam os conceitos, os trabalhos de observação e experiência, segundo d'Alembert, estão interligados. A experimentação conduz os olhos dos observadores para novos fenômenos que devem ser percebidos, enquanto a observação dos eventos nota a necessidade de experimentá-los, por isso, “são como a sequência de complemento uma da outra.” (d'Alembert, [1751] 2015b, p. 281).

É a partir desse trabalho que o conhecimento verdadeiro pode ser alcançado. O enciclopedista retoma o nome do prenunciador desse método: Francis Bacon. O matemático francês resgata as propostas do chanceler e atribui a ele o título de “o primeiro a dominar um campo mais vasto”, pois “entreviu os princípios gerais que devem servir de fundamento ao

²⁰ Notemos que não há registros da palavra “experimentação” no século XVIII, sendo criada apenas no século seguinte. Entretanto, os tradutores do *optam*, muitas vezes, por traduzir “*expérience*”, como “experimentação” ou “experimental”. No original disponível pelo *ARTFL Encyclopédie*, da *University of Chicago*, a palavra “experiência” abrange os dois sentidos. No decorrer do texto, referir-nos-emos ao trabalho de experimentação no romance como um trabalho criativo do autor.

estudo da natureza, propôs reconhecê-los por via da experiência” (d’Alembert, [1751] 2015b, p. 282). Portanto, Bacon é a maior referência para esse novo método que revoluciona o pensamento nas Luzes.

Através da leitura dos verbetes que fizemos até então, podemos perceber que a experiência, em suma, é um trabalho apreendido tanto pelo sujeito, por meio das suas vivências ou por meio dos seus sentidos, quanto algo relacionado à execução de uma demonstração. Desse modo, trata-se de uma tarefa que é desempenhada ou de um afeto adquirido.

O *Dictionnaire universel de français et latin* (Trévoux, 1771), conhecido como *Dictionnaire Trévoux*, retoma uma perspectiva semelhante, que remonta à observação da natureza:

Observação exata dos fatos e fenômenos que nos são apresentados pela natureza, e daqueles que criamos nós mesmos por meio de novas combinações de corpos, a fim de descobrir a causa desses diferentes efeitos. (Trévoux, 1771, p. 980)²¹

A experiência se refere ao conhecimento oferecido pela natureza, ou por Deus, percebido pelos nossos sentidos, que, novamente, nos permitem compreender as causas. Além disso, como d’Aumont, o dicionário retoma o conceito no campo da medicina, em que ele seria útil para o conhecimento das doenças e do melhor tratamento para ela depois de ser testada em corpos de animais ou humanos.

Outra definição para “experiência” é proposta em seguida: o conhecimento adquirido por um longo uso, articulado àquilo que nós vemos, visto que:

A experiência não é outra coisa senão as ideias que temos de tudo o que vimos ou lemos, sobre as quais o julgamento reflete para fazer um bom uso. Sem julgamento e sem reflexão, a experiência não serve para nada. (Trévoux, 1771, p. 980)²².

O termo compreende as ideias percebidas pelos sentidos ou lidas, o que se assemelha sobretudo ao que é proposto por Dumarsais. Há uma referência também ao trabalho de julgamento e de reflexão, dito de outro modo, de análise dos resultados e dos processos, sem os quais a experiência não progride.

No sentido que dialoga com as palavras tentativa (*essai*) e prova ou teste (*épreuve*), o *Dictionnaire Trévoux* (1771) também entende o trabalho experimental como um processo de

²¹ *Obfervation exacte des faits & des phénomènes que nous réferente la nature, & de ceux que nous créons nous-memes, par des nouvelles combinaifons des corps, pour decouvrir la caufe de ces différens effets.*

²² *[L]’expérience n’elf autre chose que les idées qu’on a de tout ce qu’on a vu, ou lu, fur lesquelles le jugement réfléchit pour en faire un bon usage. Sans jugement & fans la réflexion, l’expérience ne fert de rien.*

esclarecimento, de confirmação das ideias e de busca pela verdade por meio da execução de uma demonstração.

A experiência é um dos temas filosóficos centrais no Iluminismo. O filósofo, como indica o célebre verbete com o mesmo nome²³, é estabelecido como aquele que compreende as causas e a si mesmo por meio da observação e da reflexão. A partir disso, ele forma seus princípios. Assim, o trabalho experimental é essencial para que, auxiliado da sua percepção, seja possível acessar o conhecimento em sua essência:

O filósofo forma seus princípios com base numa infinidade de observações particulares. O povo adota um princípio sem pensar nas observações que o produziram, acredita que a máxima existiria como que por si mesma. Já o filósofo procura pela máxima junto à fonte, examina sua origem, conhece o seu valor, e só a utiliza na medida em que lhe convém. (Dumarsais; Diderot, Voltaire, [1751] 2015, p. 291).

O filósofo, no Setecentos, é um homem de bem, que busca a verdade por meio da demonstração. A partir da experiência e da compreensão dos seus princípios, ele consegue ser justo. Desse modo, o trabalho experimental permite que o filósofo se afaste do erro, da desonestidade e do crime²⁴. Em sua leitura do verbete, Pimenta (2015b) argumenta que o filósofo, como homem das ciências e das letras, não está mais preso aos dogmas ou às doutrinas, mas sim adota uma posição moderadamente cética e desconfiada de tudo o que seja, injustamente, pressuposto como verdadeiro. O filósofo, além de antidogmático, também se opõe ao fanatismo.

O debate sobre a experiência, muitas vezes, é revestido por novas roupagens. Como em diversas discussões abordadas por Diderot, a exposição de um assunto é feita por meio da ficção. Isso acontece na obra *Jóias indiscretas* ([1748] 1986), que retoma o contexto filosófico da época.

Durante um sonho, que dá “asas à [...] imaginação” (DIDEROT, [1748] 1986, p. 164), o narrador, Mangogul, sobe em um hipogrifo que o transporta a um edifício seguro, região das hipóteses, onde habitavam os sistemáticos, descritos como:

²³ Segundo Pedro Paulo Pimenta em *Uma nova concepção de filosofia* (2015b), o verbete “Filósofo” foi escrito por Dumarsais, compilado por Voltaire e revisado por Diderot. Por isso, nas citações do verbete, faremos referência aos três autores.

²⁴ O verbete descreve o filósofo como um homem honrado que se opõe ao crime: “Desnecessário observar como o filósofo é zeloso em relação a tudo o que se chama de honra e de probidade. [...] Ele é fertilizado, por assim dizer, pelo fermento da ordem e da regra, está cheio de ideias a respeito do bem da sociedade civil e reconhece os princípios desta como ninguém. O crime tem nele um opositor firme, com muitas ideias, naturais ou adquiridas, a serem destruídas.” ([1751] 2015, p. 292).

velhos, inchados, franzinos, sem robustez nem força, e quase todos eram disformes. Um tinha a cabeça demasiadamente pequena, o outro, braços excessivamente curtos. [...] Um sopro os derrubava, e eles permaneciam no chão até que um recém-chegado tivesse vontade de reerguê-los. (DIDEROT, [1748] 1986, p. 164)

Aos sistemáticos são atribuídas características que, simbolicamente, remetem à languidez do seu método. Sua fisionomia não representa senão, figurativamente, a limitação do pensamento. A citação também se refere à fragilidade das suas argumentações. Ao encontrar aquele que parecia mais distante desse grupo, que se anuncia como Platão, Mangogul questiona seu interlocutor sobre quem eram aqueles sujeitos, tidos como insensatos, e porque o filósofo grego figurava entre eles. Platão lhe responde que se responsabiliza por conduzir a um “pequeno santuário”, oposto ao grande edifício que onde os sistemáticos estavam, para onde ele leva aqueles que “abandonaram os sistemas” (DIDEROT, [1748] 1986, p. 165) e que se ocupam de conhecer o homem e praticar a virtude; isto é, os verdadeiros filósofos.

Em seguida, anuncia-se que aquele templo, ocupado pelos sistemáticos, era, anteriormente, o templo dos filósofos, onde ficava a “cátedra de Sócrates”. Entretanto, a filosofia foi corrompida. No curso do diálogo, surge uma criança que, ao se aproximar de Mangogul começa a desenvolver um corpo robusto, membros alongados e, após realizar experimentos, se torna um grande colosso:

Tinha a cabeça pequena, corpo miúdo, os braços frágeis e as pernas curtas; mas todos os membros enorpavam-se e alongavam-se à medida que se aproximava. No progresso desses crescimentos, sucessivos, pareceu ter cem formas diversas; a vi dirigir um telescópio para o céu; avaliar a queda dos corpos com a ajuda de um pêndulo; constatar o peso do ar com um tubo cheio de mercúrio e decompor a luz com um prisma na mão. Agora ela era um enorme colosso. (DIDEROT, [1748] 1986, p. 166)

Nessa cena, o método experimental não é apenas representado por meio do telescópio, da avaliação física e do desempenho de elementos químicos. Essa criança se chama Experiência, isto é, trata-se da personificação da prática filosófica. A partir desse procedimento, o indivíduo passa de um estágio mais frágil ao mais vigoroso rapidamente, enunciando a ascensão do método experimental e sua força. Ao recorrer à verificação empírica, ela se transforma ainda mais.

Essa Experiência chega ao sólido edifício que pertencia aos filósofos, mas que, naquele momento, era ocupado pelos sistemáticos. Pela sua robustez, ela faz as colunas balançarem e o pavilhão quebrar. Dito de outro modo, a Experiência desestrutura o pensamento sistemático,

que não se dedica à verdade e à prática da virtude. Esse novo método reformula o corrompido exercício do pensamento.

Diderot, então, defende o método experimental, ao passo que rejeita o pensamento sistemático e os geômetras escolásticos. Para estruturar suas argumentações, o autor se serve, muitas vezes, da ficção, construindo uma alegoria sobre o cenário filosófico da época, representada pelo sonho, momento em que a imaginação não encontra fronteiras.

Em suma, a experiência é o resultado de um percurso de experimentar, realizado a partir de um método ou da observação da natureza. Dentre as variadas maneiras de se obter uma experiência, destacamos a combinação de matérias, o desempenho de fenômenos e a própria reflexão do homem. A fonte desses conhecimentos é a natureza, ou Deus, – para além do trabalho experimental propriamente dito – que são obtidos a partir do desempenho dos sentidos do sujeito, principalmente pelo da visão. Assim, a experiência é obtida a partir de um trabalho interior ao homem, de pensamento, e o exterior, de observação. Devemos sublinhar, também, que o saber pode ser acumulado a partir da leitura sobre um conhecimento do passado. Como Dumarsais recorreu à Homero para elucidar o conceito, podemos procurar outras ideias em outras obras literárias.

Veremos, ao longo do presente estudo, que o desempenho do trabalho experimental, ou as discussões sobre esse método, são reproduzidos ficcionalmente, isto é, por meio de situações imaginadas, semelhante ao que é feito na passagem anterior de *Joias indiscretas*. Isso acontece porque no Setecentos, a filosofia e a literatura cultivam um relacionamento de tal modo estreito que, não raro, se comunicam entre si. Como podemos ver no verbete de Voltaire, *Letrados* ([1751] 2015, p. 367), glorificados são os homens que transitam entre as duas áreas do saber.

Devemos, por último, salientar que a “experiência” está ligada diretamente tanto às ciências naturais quanto à Poesia. No trabalho metodológico de procurar maneiras de verificar e reproduzir demonstrações, os filósofos, ou letrados, encontram no romance o terreno para transmitir virtualmente experiências, dessa vez, não apenas no sentido científico, mas sim o de recriar situações a partir dos quais os seus leitores podem adquirir experiências. Portanto, pretendemos retomar essa ideia e entender que a experiência dialoga com a o resultado da observação não só da natureza, como também de uma obra de arte²⁵. Para nosso estudo no âmbito das Letras, também consideraremos a “experiência” como o conhecimento adquirido a partir da contemplação e da participação de situações romanescas, por meio das quais o leitor

²⁵ Em alguns casos, como veremos a seguir, a arte recria a natureza observada.

é introduzido a um trabalho de reflexão e de julgamento. Refere-se a um trabalho lúdico e imaginário, realizado tanto em textos teóricos como em obras artísticas.

Debruçar-nos-emos sobre a compressão do processo de transmissão de uma experiência ocorre no texto romanesco. Assim, para além do domínio das Ciências e da Filosofia Naturais, investigaremos tanto o processo de contemplação de uma obra artística quanto os resultados dos afetos e das percepções obtidas pelo sujeito. Esses dois temas são pertinentes para os estudos diderotianos, visto que o grande conjunto de obras do autor e suas atividades filosóficas estão sempre à procura de um meio para partilhar seus pensamentos.

Diderot foi um dos grandes defensores da reforma do método científico, promovendo o retorno à observação da natureza antes da elaboração de princípios e proposições, indo na contramão da cultura filosófica antecessora e dos seus herdeiros. No domínio da arte, Diderot propôs, também, diversas reformas estéticas e produziu obras que se destacaram formalmente do seu contexto literário. O iluminista francês foi um dos intelectos mais inventivos no que concerne à experimentação artística e intelectual, deixando um rico legado à segunda parte da modernidade.

2.1. As raízes dos frutos diderotianos

Diderot é um grande rio, formado por diversos afluentes, que são outros filósofos e escritores do passado, dos quais o iluminista foi um leitor assíduo. Por isso, é inevitável que, ao longo do estudo do autor, deparemo-nos com diversos autores que influenciaram o pensador iluminista. A lista é enorme e compreende desde Luciano, Richardson, Sterne, Rabelais, Shaftesbury até mesmo a Spinoza, Locke e Bacon. Talvez esse fato traduza a essência do espírito genial por trás da *Encyclopédia*, cujo objetivo é compreender o curso do progresso intelectual e redirecioná-lo. Para nos aproximarmos do pensamento diderotiano, o estudo de alguns desses autores é incontornável.

No que cerne ao debate sobre “experiência” na criação diderotiana, Francis Bacon (1561-1626) é, talvez, o filósofo que mais influenciou o iluminista. Por isso, nesse subcapítulo e no próximo, dedicar-nos-emos à compreensão de alguns aspectos baconianos herdados por Diderot. Essa escolha condiz com o compromisso de ambos os filósofos com a procura de um novo método, experimental em sua essência, que retorne à natureza e que possa sistematizar e reunir os debates do seu tempo. Além desse aspecto central, também investigaremos outros elos entre os dois pensadores e o que motiva e justifica essa ligação. Para isso, em um primeiro instante, retomaremos alguns estudos que se dedicam a relação Bacon-Diderot. Em seguida, faremos uma breve leitura das obras *O progresso do conhecimento* ([1605] 2006), *Novum organum* ([1620] 1979b) e *Nova Atlântida* ([1626] 1979a).

Lilo Katrin Luxembourg, no estudo *Francis Bacon and Denis Diderot: philosophers of science* (1971), estabelece um vasto panorama que compreende o campo de intersecção entre os dois autores. De maneira geral, Diderot sempre se interessou pelo pensamento inglês²⁶. Tanto ele quanto Bacon, de acordo com Luxembourg (1971), são filósofos da ciência que se interessam pelo processo do conhecimento. Ambos também “estavam insatisfeitos com o predominante status da ciência nos seus respectivos séculos” (Luxembourg, 1971, p. 2)^{27 28}. Como comenta Luxembourg, os dois defendiam que o progresso científico deveria ser sustentado por uma metodologia adequada. Outra semelhança entre a filosofia diderotiana e a baconiana é a crítica recorrente ao conhecimento que é fornecido pelas investigações matemáticas; nesse caso, tanto Bacon quanto Diderot preteriam a interpretação da natureza.

²⁶ Lembrando também que a *Encyclopédia* foi idealizada justamente durante a tradução da *Cyclopaedia*, de Chambers.

²⁷ *Each was deeply dissatisfied with the prevailing status of the sciences in their respective times.*

²⁸ As traduções, cujos originais citamos em nota, são de nossa responsabilidade.

Bacon e Diderot também partilhavam a concepção de que reivindicar o prestígio das ciências era uma tarefa que demandaria tempo e, conseqüentemente, era algo a ser legado às gerações posteriores. Mesmo assim, o filósofo francês foi um dos beneficiários dos avanços promovidos por seu antecessor, como argumenta Luxembourg (1971). Sem os esforços do chanceler, o iluminista não poderia contribuir da mesma maneira para o avanço do conhecimento científico, favorecendo o percurso que será percorrido pelas gerações subsequentes:

Bacon e Diderot se dedicaram à busca do progresso no interesse de suas respectivas gerações, mas ambos também aguardavam ansiosamente o momento em que o ser humano, por meio de seu domínio sobre a natureza no mundo da ciência, um dia alcançaria o domínio sobre o mundo também em sua vida política e social. (Luxembourg, 1971, p. 8)²⁹

Ao mesmo tempo em que tentavam ordenar o conhecimento do seu período, os filósofos se dedicaram a pavimentar as vias que tornariam o pensamento dos seus herdeiros exequível. Até aqui, notamos que Bacon e Diderot compartilham interesses ideológicos. A seguir, com a leitura de *Bacon, Diderot et l'ordre encyclopédique*, de Michel Malherbe (1994), discutiremos sobre a influência do sistema proposto pelo chanceler inglês sobre o do enciclopedista.

Na primeira parte do seu estudo, Malherbe afirma que “Diderot emprestou a estrutura do *Système figuré* da *Enciclopédia* do *De Augmentis*, de Bacon” (1994, p. 13)³⁰. Trata-se de uma afirmação que reitera a influência direta de Bacon sobre Diderot. Justificando sua proposição, que inclusive é admitida pelos autores do *Discurso preliminar*, Malherbe argumenta que os enciclopedistas retornam às proposições baconianas por conta do interesse no sistema que legitimava o projeto do catálogo do conhecimento, ao mesmo tempo em que fornecia o engenho para seu registro. Esse modelo servirá de base para a árvore enciclopédica.

Entretanto, por mais que Bacon tenha proposto o princípio de ordenação do pensamento, o filósofo inglês não pôde fornecer a obra, baseada no seu próprio sistema, que recolhesse o conhecimento. Ele percebeu a necessidade de reformulação científica, mas não desfrutou das próprias inovações metodológicas. Retornando brevemente às ideias de Luxembourg, a autora sustenta que “[Bacon] também não forneceu uma *Enciclopédia*, já que, no início do século XVII, não havia conhecimento a ser recolhido” (1971, p. 26)³¹. Essa tarefa ficou para o século

²⁹ *Bacon and Diderot were dedicated to the attainment of progress in the interest of their respective generations, but both were also looking forward to the time when man, through his mastery over nature in the world of science, would one day achieve mastery over the world in his political and social life as well.*

³⁰ *Diderot a emprunté l'ordre du Système figuré de l'Encyclopédie au De augmentis de Bacon.*

³¹ *[Bacon] n'as pas non plus fourni d'Encyclopédie, puisqu'au début du XVIIe siècle, il n'y avait pas de savoirs à recueillir.*

de Diderot, o da incandescência da chama da razão. Não obstante, a filosofia baconiana foi a matriz e a força motriz da experimentação diderotiana³². Lendo o inglês, Diderot encontrou as pistas que o guiaram ao encontro de um novo método.

Na sua obra *O progresso do conhecimento* ([1605] 2006), Francis Bacon, como anuncia à Majestade a quem escreve, dedica-se a argumentar em defesa do conhecimento e da sua propagação. Em seguida, Bacon enumera práticas que viabilizam seu progresso. Ao curso dessas discussões, o autor revela os feixes da luz progressista e o pioneirismo científico, antecipando o entusiasmo da Ilustração.

Na segunda parte, que mais convém à nossa discussão, o filósofo se dedica à escolha dos meios mais efetivos para elevar a ciência, o que não parte apenas da proposição de uma reformulação metodológica, mas também, de regimes e melhorias públicas, como a organização da universidade. Ambas as partes, na verdade, estão conectadas, visto que o desempenho do saber e a compreensão das suas consequências sociais é assegurado pela sua sistematização, tarefas com as quais o inglês se compromete. Em sua organização, o chanceler cria um sistema do conhecimento que se refere às três faculdades do entendimento humano: a História, que concerne à Memória, bem como a Poesia³³ e a Filosofia, que correspondem, respectivamente, à imaginação e à razão. Devemos sublinhar que nossos objetivos na leitura desse texto são: entender a concepção de Poesia e a sua relação com as outras áreas do saber.

A História é o saber acumulado ao longo do curso da humanidade, por isso, é memória. Trata-se de um receptáculo do conhecimento, mas não da sua fonte, mesmo que o trabalho filosófico dependa dela para suprir suas premissas. O papel da Poesia é o de proporcionar aos homens a satisfação que a natureza falhou em lhes prover. A Poesia “é algo próprio da Imaginação; a qual [...] pode unir a seu prazer o que a natureza separou, e separar o que a natureza uniu.” (Bacon, [1605] 2007, p. 131). A imaginação também manipula a realidade no espírito e criar uma “história simulada” (Bacon, [1605] 2007, p. 131) num mundo transposto:

A utilidade dessa história simulada tem consistido em dar alguma sobra de satisfação à mente humana naqueles aspectos em que a natureza das coisas se nega a fazê-lo; porque sendo o mundo em proporção inferior à alma, é agradável ao espírito do homem uma grandeza mais ampla, uma bondade mais perfeita e uma variedade mais completa do que cabe encontrar na natureza das coisas. (Bacon, [1605] 2007, p. 131).

³² Retomemos a afirmação no começo desse subcapítulo de que Diderot foi um ávido leitor, que bebeu o conhecimento de fontes diversas. Desse modo, outros autores, que não Bacon, podem ainda ter influenciado a posição do autor sobre a experimentação.

³³ Compreende-se, aqui, a prosa e o verso.

Além de reconciliar o homem com o mundo, de acordo com Bacon, visto que o indivíduo pode encontrar aquilo que lhe é negado na natureza das coisas, a Poesia, também, fornece a “satisfação humana” (Bacon, [1605] 2007, p. 131).

Bacon reconhece outros três campos distintos dentro da Poesia³⁴: a Narrativa, a Representativa e a Alusiva. O filósofo recupera dois aspectos da Narrativa. O primeiro deles é que se trata da imitação da História, isto é, de uma representação do conhecimento acumulado, proveniente da Filosofia³⁵. Assim, seguindo esse argumento, a Narrativa poderia ser compreendida como mimesis do saber reunido. Outro aspecto atribuído a esse campo é o seu caráter lúdico “escolhendo como temas as guerras e os amores” (Bacon, [1605] 2007, p. 132), dito de outro modo, a Narrativa representa a História de maneira lúdica e fabular.

Voltando às subdivisões da Poesia, à Representativa é atribuída a ideia de mimesis em sua essência. “É como uma história visível, e é uma imagem das ações como se estas estivessem presentes, do mesmo modo que a história o é das ações como são na realidade, isto é, passadas [...]” (Bacon, [1605] 2007, p. 133). Trata-se do drama. Novamente, o autor retoma a relação entre a História e a Poesia; nesse caso, ambas representam aquilo que está conservado do saber humano, só que a Poesia Representativa retoma isso a partir de imagens. Além dos gêneros poéticos até aqui expostos, resta ainda um: a Poesia Alusiva é aquela comprometida, pedagogicamente, apenas com a expressão de uma ideia (Bacon, [1605] 2007, p. 133). Desse modo, é atribuída à Poesia a tarefa de educar, bem como de transmitir um julgamento moral.

Partindo para o terceiro domínio do conhecimento, a Filosofia é correlata à História, porque a primeira é responsável por gerar o conhecimento a partir dos sentidos, que será acumulado na memória. Novamente, a Filosofia é dividida em três outros subgêneros: Divina, Natural e Humana, mesmo que Deus, a Natureza e o Homem participem das três. A Filosofia Natural é dividida em “a Inquisição das Causas e a Produção de Efeitos, o Especulativo e o Operativo; a Ciência Natural e a Prudência Natural.” (Bacon, [1605] 2007, p. 143). Trata-se,

³⁴ Por mais que *O progresso do conhecimento* tenha sido publicado no mesmo ano de *Dom Quixote*, que destacou o romance como o maior gênero literário, devemos lembrar que o autor não está tratando da narrativa usando o romance como modelo, ao menos não nos padrões modernos. Ele se refere mais diretamente à fábula, à parábola, ao drama etc. Mesmo assim, as características da *poesia* acima descritas condizem com a forma romanesca. Devemos lembrar que os romances diderotianos estão mais próximos, temporalmente, de Bacon do que de nós.

³⁵ Essa interpretação é possibilitada pelo uso indistinto que o autor faz do termo História, como disciplina do saber, e história, nesse momento, como sinônimo de *diegese*. Essa questão pode envolver um problema de tradução, visto que o autor pode ter recorrido aos termos “History” e “Story”, entretanto, não conseguimos acessar o texto na língua do autor para averiguarmos essa questão. De qualquer modo, como o autor afirma “A Narrativa é uma mera imitação da história”, o trabalho de imitação da *diegese* feito pela própria *diegese* (*story*), nesse caso, não faria sentido. Convém, então, pensar a literatura como uma expressão da Humanidade e da sua história.

em síntese, de conceitos extremamente próximos que são relativos à ordenação do processo de experimentação. Ora se inicia pelas causas, ora pelos próprios experimentos.

No *Novum organum*, ou verdadeiras indicações acerca das interpretações da natureza (BACON, [1620] 1979b), escrito em 1620, o chanceler critica as filosofias anteriores, julgando a ausência de resultados práticos que elas fornecem aos homens. José Aluysio Reis de Andrade descreve os problemas metodológicos salientados por Bacon:

Bacon critica também os ‘alquimistas e os empíricos, incipientes e grosseiros’, que recolheriam materiais ao acaso, pretendendo a descoberta de conhecimento ocultos, sem conseguir, contudo, integrá-los num todo coerente e sistemático; seriam como formigas que acumulam material sem critério seletivo e o armazenam, sem introduzir modificações. (Andrade, 1979, p. 14).

Dirigindo-se até mesmo aos empíricos, o filósofo defende a organização do trabalho científico para um acúmulo eficaz do conhecimento. Prosseguindo o debate gnosiológico, Bacon afirma que nenhum conhecimento é seguro, sobretudo aqueles princípios obtidos por meio de deduções e tidos como verdades sem mesmo serem contestados (Bacon, [1620] 1979b, p. 5). Por isso, o filósofo defende o estudo da natureza, que seria a fonte mais confiável do saber.

O chanceler divide a ciência em duas: uma “destinada ao cultivo das ciências e [a outra] destinada à descoberta científica” (Bacon, [1620] 1979b, p. 8). O compromisso de Bacon é com a segunda, a qual se refere como “Interpretação da Natureza” (Bacon, [1620] 1979, p. 6). O autor, no entanto, não realiza uma investigação se servindo do próprio método, mesmo que esteja comprometido com a elaboração daquele que será o engenho para uma grande obra, auxiliando o aumento do poder de um homem para execução do seu trabalho.

A mente humana é a verdadeira raiz dos problemas de entendimento quando não é paramentada pelas ferramentas adequadas e, principalmente, quando se apoia em métodos imprecisos e em sentenças vulgares. Por isso, deve-se partir da interpretação da natureza, contemplando-a (Bacon, [1620] 1979b, p. 6).

Depois de observadas, as ideias reunidas devem ser experimentadas, processo sem o qual elas ainda podem conduzir ao erro. O argumento proposto para justificar essa questão é que o conhecimento, sem ser testado, não revela senão a natureza do próprio sujeito como um espelho³⁶. Assim, a natureza percebida é um desdobramento distorcido da natureza primeira. Por isso, mesmo os conhecimentos obtidos por meio dos sentidos não são isentos da rígida investigação baconiana. Os sentidos são reconvocados para julgar a experimentação e avaliar a

³⁶ Bacon argumenta sobre essa questão quando discute sobre os “ídolos da tribo” (BACON, [1620] 1979b, p. 21)

experiência obtida. Desse modo, o papel dos sentidos, no pensamento baconiano, não é apenas o de interagir com a natureza, mas também o de avaliar os experimentos, os quais, por sua vez, são os verdadeiros responsáveis por compreender a própria natureza (Bacon, [1620] 1979b, p. 26).

O filósofo destaca outros problemas que impedem o acesso à verdade. Os *ídolos*³⁷ são, de maneira geral, preconceitos e condições exteriores ao texto que dificultam sua interpretação. Interessamo-nos pelos “ídolos do teatro”. A referência ao teatro se dá “por parecer que as filosofias adotadas ou inventadas são outras tantas fábulas, produzidas e representadas, que figuram mundos fictícios e teatrais” (Bacon, [1620] 1979b, p. 22). Trata-se de filosofias que escolhem outros meios para expressar e transmitir experiências, métodos que Bacon caracteriza como viciosos (Bacon, [1620] 1979b, p. 22). Isto é, Bacon tece críticas aos pensamentos alegóricos, que criam, para a exposição e demonstração, cenários irreais.

O autor retoma essa questão ao decorrer do texto, sempre relacionando o pensamento fabular ao erro. Mesmo que Bacon trate os “ídolos do teatro” como um problema, interessa-nos as ponderações que o filósofo tece sobre o pensar poético, só que a última é mais elegante e até mais bela que o real, e é aí que reside o seu perigo:

[D]o mesmo modo que se podem formular muitas teorias do céu a partir dos fenômenos de que se ocupa a filosofia se podem fundar e construir muitos dogmas. E acontece com as fábulas deste teatro o mesmo que no teatro dos poetas. As narrações feitas para a cena são mais ordenadas e elegantes e apazem mais que as verdadeiras narrações tomadas da história. (Bacon, [1620] 1979b, p. 31).

Ainda que elogie diversas vezes a Poesia, a interpretação baconiana tende a afastá-la do trabalho racional. A nova, e severa, maneira de filosofar exige que os seus adeptos foquem em um trabalho experimental para a compreensão dos fenômenos. Bacon defende que essa é a única maneira de compreender a natureza, depois, governá-la, manipulá-la e, por último, reproduzi-la (BACON, [1620] 1979b, p. 95).

Entretanto, o próprio chanceler não se compromete com a tarefa de produzir esse conhecimento da natureza, apenas tenta fornecer as ferramentas para a sua execução:

³⁷ São eles os: “*Ídolos da Tribo; Ídolos da caverna; Ídolos do Foro e Ídolos do Teatro*” (BACON, [1620] 1979b, p. 21). O primeiro desses ídolos está ligado à própria disposição do erro a qual os sentidos dos homens tendem. Para ele, as percepções “guardam analogia com a natureza humana e não com o universo” (BACON, [1620] 1979b, p. 21). Os “ídolos da caverna” são relativos aos preconceitos dos homens, mesmo que obtidos por livros e conversações, que corrompem a pura interação com a natureza. Os “ídolos do foro” são os conceitos estabelecidos erroneamente entre os homens, gerando, assim, confusões.

[N]ão pretendemos propor qualquer teoria universal ou acabada. Não parece ter chegado ainda o momento de fazê-lo. Por isso, não nutrimos esperanças de que a duração de nossa vida chegue para concluir a sexta parte de nossa *Instauração*, que está destinada a contar a filosofia descoberta a da legítima interpretação da natureza. Mas nos daremos por satisfeitos se conseguirmos agir com sobriedade e proficiência nas partes intermediárias, e lançar aos pósteros as sementes de uma verdade mais sincera, e não nos furtamos pelo menos ao início das grandes empresas. (Bacon, [1620] 1979b, p. 76).

Bacon morre antes de executar o seu projeto, mesmo assim, tenta dar suporte para que as gerações futuras possam alcançar novos resultados, confiando suas investigações a algum gênio que dê continuidade aos seus trabalhos e que compreenda a natureza, utilizando-a a favor do ser humano. Essa tarefa foi legada à Ilustração. Diderot, leitor de Bacon, se compromete com ela no seu maior empreendimento. Tentaremos esclarecer essa relação nos capítulos que se seguem. Antes, no entanto, abordaremos com mais profundidade o problema da ficção no pensamento baconiano.

2.2. Sobre a Poesia em *Nova Atlântida*

Sete anos após a publicação de *Novum organum* ([1620] 1979b), é publicada postumamente uma fábula intitulada *Nova Atlântida* ([1626] 1979a). Nela, Bacon cria uma utopia. O Estado ficcional de Nova Atlântida se organiza a partir do controle do homem sobre a natureza, manipulando-a ao seu bel-prazer. Na leitura que apresentaremos a seguir, tentaremos notar, em Bacon, como as três faculdades do conhecimento são reunidas.

Seguindo o percurso que fizemos até aqui, temos a impressão de que, não podendo presenciar o momento em que seu empreendimento seria realizado, Bacon imaginou um novo plano, recorrendo à ficção, onde seus projetos tomam forma e se concretizam. Já que não pôde ver com os próprios olhos o momento em que haveria uma revolução na ciência e em que o homem dominaria e reproduziria a natureza, o filósofo criou no seu espírito uma “realidade” em que isso, de fato, acontece.

Na carta a seu secretário particular, William Rawley, Bacon apresenta a seu projeto, caracterizado como uma fábula, na qual ele representa “um modelo ou descrição de um colégio instituído para interpretação da natureza e produção de grandes e maravilhosas obras para o benefício do homem” (Bacon, [1626] 1979, p. 235). Para a sua atividade, então, Bacon sai do domínio do real, direcionando-se para o da imaginação.

O ensaio é introduzido pela narração de uma viagem, como se fosse registro de uma aventura exterior ao continente europeu, procedimento recorrente principalmente no século XVIII. O interesse pelo exotismo é, nesse caso, usado para retratar a descoberta de um paraíso perdido. Durante a viagem que atravessava os dois extremos do hemisfério sul, do Peru à China, o narrador³⁸ e seu grupo enfrentaram dificuldades por conta da falta de vento e de provisões para a viagem. Com a ideia da morte se aproximando, eles suplicaram a Deus que encontrassem terra firme. No dia seguinte, veem, naquela “parte do mar do Sul por completo desconhecida” (Bacon, [1626] 1917, p. 237), um país jamais registrado pelas navegações. Trata-se de uma ideia bem conhecida na estética das narrativas de viagem: a figura do “Eldorado”, paraíso perdido onde se encontram recursos e riquezas inesgotáveis. Essa utopia baconiana não está diretamente ligada à idealização de uma cidade materialmente prospera e rica, mas sim é o local onde ele projeta, a partir de uma representação simbólica, aquela que seria sua república ideal.

Para a construção da sua utopia, Bacon, muitas vezes, contrapõe a cultura europeia, representada pelos navegadores, à dos habitantes de Bensalém, e, assim, destaca as corrupções

³⁸ Classificamos a entidade enunciadora do texto como narrador porque não se trata da voz de Francis Bacon, o autor, mas sim da de um ser ficcional.

da primeira. Podemos, então, observar, a distância entre a sociedade do século XVII e o ideal baconiano:

[E]stamos entre um povo cristão, cheio de piedade e humanidade: não permitamos que nossos semblantes deixem transparecer nossas apreensões ou os nossos vícios e indignidades. Ainda há mais, como nos encerraram (ainda com cortesia) entre estas paredes, por três dias, quem sabe não terá sido para *observar* nossas maneiras e educação. (Bacon, [1626] 1979a, p. 242, grifos nossos).

Ademais, Bensalém é um país autossuficiente, de modo que prefere o anonimato e a reclusão cultural e econômica à relação política com outros países. Além disso, Bensalém é extremamente desenvolvida cientificamente. Por mais que Bacon tenha argumentado a favor da separação dos estudos de teologia e de filosofia em seus tratados, a ciência é ministrada por religiosos, aos quais ele se refere como padres, e retoma elogiosamente o rei dos hebreus, Salomão³⁹. A comunicação entre os dois governantes pode ser esclarecida a seguir:

[N]osso excelente rei aprendeu dos hebreus que Deus criou o mundo e tudo que nele existe em seis dias, e que, portanto, ao fundar esta casa para a investigação da verdadeira natureza de todas as coisas (pelas quais Deus deve ter a maior glória fazendo-as, e os homens o maior benefício usando-as). (Bacon, [1626] 1979a, p. 253).

Bacon não só criou uma sociedade cujos debates científicos são sustentados por religiosos, mas também sobre o rei que se beneficia e se interessa pelo estudo da natureza, porque, a partir da observação dela, promovem-se melhorias para a sociedade. É justamente isso o que o chanceler defende em seu diálogo com James I n’*O progresso do conhecimento* ([1605] 2006): as vantagens que o monarca pode ter com o estudo das ciências naturais. A defesa da ciência em *Nova Atlântida* é outro detalhe sobre o qual devemos nos debruçar.

Bacon traz à baila, em seu ensaio, a mesma pauta pela qual esteve diversas vezes interessado: o estudo investigativo da natureza para dominá-la e usá-la a favor do homem. Entretanto, ao invés de apenas defendê-lo sistematicamente, por meio de axiomas, o filósofo criou um mundo ficcional em que reproduz essa ideia simbolicamente. Assim, na ficção, o seu grande projeto se tornou factível. Ele pôde “presenciar” sua execução ainda em vida.

No fim do ensaio, o narrador autodiegético dialoga com o cientista, de acordo com o qual essas viagens não são “para obter prata, ouro e joias, nem sedas, especiarias ou qualquer mercadoria, mas tão-somente a primeira criação de Deus, que foi a luz.” (Bacon, [1626] 1979a,

³⁹ Vale lembrar que o rei de Bensalém “encontra-se de acordo em muitas coisas com aquele rei dos hebreus” (Bacon, [1626] 1979a, p. 252), ou seja, é quase como uma figuração de Salomão se assemelha com o líder hebreu.

p. 253). A luz, sinônimo de conhecimento, é atrelada a Deus, e não é retomada como uma fonte de pecado. Bacon reúne a ideia de luz da gênese do mundo e a concepção de iluminação como esclarecimento, duas metáforas opostas para a mitologia cristã.

Nessa utopia, a cópia da natureza é possível. Nos textos filosóficos, Bacon defende que a compreensão da natureza, da essência das matérias, nos possibilita a sua reprodução. No reino de Bensalém, a natureza não só é observada, mas também manipulada com base no resultado dessas experiências. O cientista da Casa dos Trabalhos de Seis Dias descreve os procedimentos de investigação e seus materiais:

Temos altíssimas torres, a mais alta medindo cerca de meia milha; algumas delas se erguem [sic] sobre montanhas. Assim, somando-se a altura da montanha com a da torre, chega-se a atingir perto de pelo menos três milhas. Chamamos a esses lugares de *regiões superiores*, considerando o ar que fica entre os lugares altos e os baixos como regiões intermediárias. Tais torres, conforme sua altura e posição, servem para experimentos de isolamento, refrigeração e conservação, e para a observação atmosférica, como o estudo dos ventos, da chuva, da neve, granizo e de alguns meteoros ígneos. Também em tais torres, em alguns lugares, vivem eremitas, que são, periodicamente, visitados e instruídos a respeito do que devem observar. (Bacon, [1626] 1979a, p. 263).

A partir da narração e da descrição, presenciamos, nessa cena, o retrato de uma demonstração, quase à maneira dos naturalistas, por meio da qual somos apresentados a um tipo de laboratório. São descritos, inclusive, o maquinário e a sua execução. Esse experimento, no entanto, não é performado na realidade empírica, mas sim na imaginação.

Na citação a seguir, não há um registro técnico de uma interação da matéria, pois Bacon não está em um laboratório (físico e real) onde registra em sua prancheta os resultados da sua observação. Trata-se de um labor imaginário, é *como se* ele estivesse realizando um experimento. O filósofo cria um espaço ficcional, mesmo que não existam essas regiões de testes e a tecnologia por ele inventadas na época em que escreveu o ensaio. Assim, a produção de uma experiência empírica, intrinsecamente ligada ao real e ao material, é transposta e reproduzida mimeticamente, enquanto é executada imaginativamente por aqueles que leem. Na ausência da natureza, dos maquinários e do conhecimento necessário, as palavras os substituem. A natureza, enfim, é usada a favor do homem:

‘Temos, de outra parte, pequenos poços para a infusão de muitas coisas e nos quais a água mais rápida e mais ativamente põe em ação as suas virtudes que em vasilhas e reservatórios. Entre outras, possuímos uma água a que chamamos de *água do paraíso*, que segundo o uso que dela fazemos é realmente soberana para a saúde e para o prolongamento da vida.’ [...]

‘Temos também certas câmaras a que chamamos de *câmaras de saúde*, nas quais regulamos o ar de modo considerado bom e adequado à cura de diversas doenças e à restauração da saúde.’ (Bacon, [1626] 1979a, p. 264).

Finalmente, a matéria é, após ser observada e estudada, manipulada pelo homem para promover o seu próprio bem. Por fim, a natureza, no mundo utópico de Bensalém, é recriada:

‘Temos igualmente vários e amplos pomares e jardins, em que não observamos a beleza, mas a diversidade do terreno e do solo, apropriado ao cultivo de diversas árvores e ervas; em alguns deles, muito espaçosos, plantam-se árvores e arbustos e pequenas frutas, com os quais são preparados diversos tipos de bebidas, afora os vinhos. Aí é realizada toda a sorte de enxertos e inseminações, tanto com plantas silvestres como com plantas frutíferas, e obtemos, dessa forma, muitos resultados. Nesses mesmos jardins e pomares fazemos artificialmente plantas e flores antes ou depois da estação própria, bem como fazemos crescer mais rapidamente que no curso normal. Ainda por meios artificiais, tornamo-las maiores que o normal e tornamos os frutos maiores e mais doces e diferentes, no gosto, no aroma, na cor e forma do produto natural.’

‘Temos também meios de fazer nascer diversas plantas sem sementes, tão somente pela mistura de terras e, igualmente, de criar diversas plantas novas, diferentes das comuns, e, ainda, de transformar árvores e plantas em uma espécie diferente. (Bacon, [1626] 1979a, p. 264).

A ciência avançada possibilitou que homem recriasse a natureza, tarefa que, pelo menos até a morte de Bacon em 1626, era impossível. Para que a transformação fosse executada, Bacon a transpôs para o mundo ficcional; dito de outro modo: para (re)produzir a natureza, o chanceler recorreu ao mundo (re)criado. Assim, temos um percurso de representação da natureza, pois existe a natureza material, real, que foi mimetizada imaginativamente para, por fim, ser transformada e produzir uma natureza final que compõe o reino de Bensalém. Essa transposição pode ser lida pelos leitores de Bacon, assim, a natureza inicial se torna experiência.

Por mais que na organização do seu novo método, Bacon cria separações entre as faculdades do saber, trata-se apenas de uma organização metodológica, pois, quando partimos para o desempenho desse conhecimento, tanto a razão quanto a imaginação e a memória são necessárias. Apesar de separar a criação imaginária, isto é, poética, do conhecimento acumulado e promovido pela Filosofia e pela História, o filósofo inglês encontra na ficção a única maneira de produzir uma obra experimental, algo que anteriormente ele argumentou não ter tempo nem recursos para fazer. Na verdade, por *Nova Atlântida* (Bacon, [1626] 1979a, p. 264) não ter sido finalizada antes da morte do autor, infelizmente, nem mesmo na literatura Bacon pôde concluir o seu projeto por completo, mas foi a partir dela que ele chegou mais próximo. Assim, o filósofo se serve das belas letras para descrever o seu mundo ideal que se organiza a partir do

conhecimento adquirido por meio da experiência, mesmo que se trate de experimentações irreais.

2.3. Os ramos das árvores do conhecimento

No curso das diversas justificativas e apresentações metodológicas que constituem o primeiro volume da *Encyclopédie*, ou Dicionário razoado das ciências, das artes e dos ofícios ([1750] 2015), Diderot e d'Alembert, editores por trás do grande empreendimento, tecem diversos elogios ao grande Francis Bacon, o que nos leva a redigir um capítulo explicando o diálogo e diferenças entre eles. Devemos notar que grande parte da redação do *Discurso preliminar* foi feita pelo matemático d'Alembert⁴⁰. De qualquer modo, faremos um movimento semelhante ao que fizemos na leitura de Bacon: mostraremos uma organização que separa as três faculdades do conhecimento para, na leitura das narrativas filosóficas de Diderot, mostrarmos como elas são evocadas.

No capítulo *Observação sobre a divisão das ciências por Lorde Bacon*, situado entre os capítulos finais do volume, os editores retomam os elogios ao filósofo inglês. Em seguida, em uma tentativa de esclarecer a relação entre as duas árvores do pensamento⁴¹, argumentando que não se trata de uma cópia, Diderot e d'Alembert reconhecem o débito com as inovações do filósofo do Seiscentos; o que faz com que os autores da *Encyclopédie* se dediquem também a sublinhar brevemente certas diferenças entre os dois sistemas.

Como vimos até aqui, o próprio projeto baconiano estabeleceu uma estrutura científica com a qual os seus sucessores puderam dialogar e reformular. Esse modelo é, de certo modo, respeitado pelos iluministas⁴². A Poesia ainda está ligada à imaginação, como também estão conectadas a História à memória e a Filosofia à razão. Os dois últimos ramos se dividem de

⁴⁰ Por mais que d'Alembert escreva grande parte do *Discurso preliminar*, não devemos nos esquecer que o trabalho é feito em conjunto não só com Diderot, como veremos pelos outros volumes, mas também com outros intelectos do século. Por isso, segundo Pimenta (2015b), a *Encyclopédie* não é uma “unidade perfeita e acabada” (Pimenta, 2015b, p. 18). Desse modo, Diderot e d'Alembert combinam as diferentes maneiras de filosofar, “que, embora bem diferentes, não deixam de ser complementares, colaborando para a arquitetônica obra como um todo.” (Pimenta, 2015b, p. 18). Assim, por mais que a presença de Diderot seja secundária no *Discurso preliminar*, não devemos excluir sua participação dessa obra.

⁴¹ A árvore do conhecimento de Francis Bacon organiza o conhecimento em diferentes ramos. Diderot se serve desse modelo para organizar a sua *Encyclopédie*, propondo algumas mudanças. Ambos os filósofos identificam a necessidade de o método científico ser repensado e, por isso, propuseram essa nova maneira de registrar o saber acumulado.

⁴² Para além da ordem proposta por Bacon, a *Encyclopédie* também segue o padrão alfabético do dicionário. O esquema dicionarizado, sem acompanhar o movimento das faculdades humanas, é considerado pelos enciclopedistas como insuficiente. Pedro Paulo Pimenta comenta sobre isso em *Uma nova concepção de filosofia*, na qual são listados alfabeticamente os tópicos pelos quais os enciclopedistas se interessaram, dentro dos quais eram definidos, descritos e explicados os objetos. Entretanto, “[a] ordenação alfabética, reconhecem d'Alembert e Diderot, é insatisfatória diante da complexidade e da variedade da experiência [...]” (Pimenta, 2015b, p. 19). Para além desses métodos, Pimenta nota que organização de um gênero e as referências entre os verbetes são outros dois mecanismos. Starobinski (2012) também comenta a organização dicionarizada da *Encyclopédie*. O estudioso ressalta o problema de submeter, e combinar, o movimento do pensamento humano, no qual a árvore do pensamento foi pautada, à ordem arbitrária do alfabeto. Esse, no entanto, foi o meio mais produtivo para que os enciclopedistas pudessem estudar não apenas uma ciência, mas toda a sua ramagem e folhas.

maneira tão complexa e detalhada quanto na árvore anterior, ao passo que o da Poesia, ainda que se assemelhe estruturalmente ao que fora descrito por Bacon, mantém a simplicidade, dividindo-se em *Narrativa, Dramática e Parabólica*.

No capítulo *Explicação detalhada do sistema*, os autores expõem concepções acerca da aquisição do conhecimento e sintetizam aspectos fundamentais sobre a sua organização. Trata-se de uma concepção que leva em conta o trabalho dos sentidos e da percepção:

Os seres físicos atuam sobre os sentidos. As impressões desses seres excitam percepções deles no entendimento. O entendimento ocupa-se de suas percepções de três maneiras, segundo suas três faculdades principais, a memória, a razão, a imaginação. Ou o entendimento realiza uma enumeração pura e simples de suas percepções através da memória; ou as examina, as compara, as assimila pela razão; ou se compraz em *imitá-la* e a contrafazê-las pela imaginação. De que resulta uma divisão geral do conhecimento humano, que parece bem fundamentada, em *História*, que se refere à *memória*, *Filosofia*, que emana da *razão*, e *Poesia*, que nasce da *imaginação*. (Diderot; d'Alembert. [1750] 2015. p. 267).

Todo o conhecimento é adquirido pelos sentidos, pela percepção dos seres físicos, que afetam e são afetados. Isso acontece, também, na imaginação poética. Portanto, a Poesia é ou reflexo e imitação de uma percepção, ou ela é percebida. Os autores concebem a Poesia por um viés que remonta aos gregos clássicos, o da *mimesis*. Não se trata, no entanto, de uma reprodução direta do real, mas sim, de uma imitação do que é percebido pelo sujeito em sua relação com outros corpos e seres, assimilado pela imaginação, de onde “nasce” a Poesia.

Para desenvolver a sua concepção de Poesia, Diderot e d'Alembert recuperam sua relação com a História, considerada como o ramo responsável pelo registro dos seres que existem⁴³. Visto que, de acordo com a definição do autor, a Poesia como a “imitação dos seres históricos” (Diderot; d'Alembert, [1750] 2015. p. 278), podemos entendê-la como a representação imaginária que parte de indivíduos reais. Mesmo assim, as notáveis diferenças entre as duas áreas do conhecimento fazem com que a divisão seja incontornável. De qualquer maneira, a relação estabelecida entre elas é tão estreita que, de acordo com os enciclopedistas, a Poesia poderia ser subordinada à História (Diderot; d'Alembert, [1750] 2015. p. 278)⁴⁴.

⁴³ Essa definição da História pode soar simplista, mas recuperamos esse sentido que foi atribuído pelo próprio Diderot no texto estudado. Entendemos, no entanto, que essa disciplina é muito mais complexa do que o registro de seres. Mesmo assim, interessamo-nos por essa definição pela proximidade que Diderot propõe entre a História e a Poesia.

⁴⁴ Por mais que os ramos do conhecimento aparentem estar no mesmo nível, o fato de a Poesia ser subordinada a outra área do saber faz com que ela dependa da História. Além disso, considerá-la como imitação, seja do real ou do percebido, faz com que a Poesia seja subordinada e limitada pela realidade. No jogo da imaginação, só se pode jogar com as peças que já fazem parte da realidade, de modo que a criação e a inventividade são dependentes e limitadas pelo que previamente sentimos. Por conta disso, muitas vezes, ao longo do nosso estudo, preferimos a noção de “desdobramento” benjaminiana à ideia de cópia ou imitação.

Recuperando as três ramificações da Poesia, que citamos anteriormente, notemos que a compreensão de “Narrativa”, nesse caso, não está relacionada à mesma ideia que prevalecerá a partir dos séculos seguintes, que coloca o romance como modelo hegemônico, mas sim, ao poema épico, o madrigal e o epigrama. A Poesia Dramática compreende “a tragédia, a comédia, a ópera, a écloga etc.” (Diderot; d’Alembert, [1750] 2015. p. 278). A última, a Poesia Parabólica, é composta pela alegoria.

A definição do reino das belas-letras segue o critério simples, mas rigoroso: “Entendemos aqui por *Poesia* somente o que é ficção” (Diderot; d’Alembert, [1750] 2015. p. 279). Por mais que o conceito “ficção”⁴⁵ deva ser situado no contexto do século e que mereça uma investigação demorada, a ideia de Poesia como imitação e reprodução da realidade e da percepção nos encaminha à mesma noção atual que temos de ficção.

As fronteiras que separam a produção artística da filosófica não são tão concretas quanto as que distinguem as disciplinas do conhecimento na *Enciclopédia*. O entrançamento entre os gêneros faz com que, da árvore do saber, surja a mais diversa ramagem. Muitas vezes, principalmente em seus ensaios filosóficos, Diderot recorre à criação de cenas imaginadas para a elucidação de seus argumentos; por conta disso, tornar-se-iam, esses escritos, textos literários? Vê-se que, na teoria, é possível encontrar características que discriminam as três grandes áreas do saber; entretanto, no desenvolvimento prático do pensamento filosófico ou da criação artística, as fronteiras são diluídas.

Retornando à leitura da *Enciclopédia*, outra convenção retomada, ainda ligada à ideia de mimesis, é que a Poesia imita a natureza⁴⁶. Isto é, a Poesia, que se refere também à

⁴⁵ Para entendermos mais o que compete a essa ideia, vale verificar o entendimento de “Ficção”. Para Marmontel, a ficção deve ser “a pintura da verdade, a verdade embelezada” ([1755] 2015, p. 310), por meio de modelos que a natureza oferece. Cabe o artista, segundo o enciclopedista, se colocar se servir da natureza e aplicar nela a emoção que deseja causar no expectador. O lado positivo na variabilidade de modelos ficcionais, é que, nela “o gênio não fica sem recursos”, visto que “a ficção pode ainda encontrar, embora com dificuldade, novos quadros”, isso permitiu que a filosofia se aventurasse por novos modelos, como a “poesia filosófica nas tragédias do senhor Voltaire” (Marmontel, [1755] 2015, p. 311).

Marmontel divide dos tipos de filósofo. O metafísico que visa a clareza das suas ideias, lidando com elas de maneira rigorosa e abstrata. O filósofo que combina a razão com a ficção, usando-as para construir uma hipótese. Desse modo, o espírito filosófico consegue pegar a ficção e construir um exercício reflexivo. Assim, a partir desse mundo irreal, ele consegue ultrapassar os limites do real. Por isso, a bela ficção é “interessante para a razão e digno de exercitar o gênio.” (Marmontel, [1755] 2015, p. 311). A ficção é, então, um meio que pode compreender o pensamento filosófico, na qual tanto o “espírito filosófico” quanto o gênio podem se aventurar.

⁴⁶ Essa questão é desenvolvida por Diderot em diversos dos seus escritos, muitos dos quais retomaremos ao longo desse estudo, mesmo assim, o problema da imitação é uma questão espinhosa nos estudos diderotianos. Flávia Falleiros, no ensaio *Arte, natureza, religião e sociedade*, que antecede a tradução d’*O Passeio Vernet*, parte da interpretação que há uma relação entre o pensamento e a interpretação sensorial do sujeito que “sintetiza seu método de busca, baseado, indistintamente, na interrogação da natureza, da realidade, do espaço concreto, mas também das coisas abstratas do espírito – e, portanto, de tudo aquilo que se dirige aos sentidos, tanto quanto à capacidade de raciocínio” (Falleiros, 2021, p. 126).

Arquitetura, Música, Escultura, Gravura e Pintura, não reproduz só os seres existentes (como vimos anteriormente), mas também, toda a natureza. As artes liberais são, desse modo, o espaço no qual a paisagem é desdobrada e recriada, e, também, percebida.

Essa possibilidade convém com as discussões que propomos neste escrito. Essa concepção se alia à ideia de que a ficção se torna uma extensão do real na criação romanesca diderotiana, na qual o autor pode reproduzir elementos, desempenhando e relatando e as transmitindo aos seus leitores. Essas questões serão ainda mais aprofundadas no capítulo seguinte.

Por mais que destaquemos as fronteiras da árvore do conhecimento, vale ressaltar que elas seguem o movimento do pensamento humano. Essa questão é exposta por Diderot no início do verbete “Enciclopédia”, inaugurado por uma definição etimológica do termo: “[a] palavra *enciclopédia* significa *encadeamento de conhecimentos*; é composta da preposição grega *en* e dos substantivos *círculo* e *conhecimento*” (Diderot, [1752] 2015a, p. 158). O saber, então, não é disposto em gavetas, como a organização minuciosa da árvore parece propor, mas sim é relativo a um movimento coeso.

A reflexão não acontece unicamente em uma área do conhecimento, na verdade, ela é constituída por uma atividade orgânica, essencialmente integral, que convoca e articula as diversas faculdade do conhecimento. Não é por acaso que o sistema do conhecimento recorre à metáfora da árvore para expressar o seu modelo. Trata-se de um *organismo arborescente* (Starobinski, 2012, p. 17)⁴⁷, isto é, de objeto cujos corpos constituem um único ser.

Diderot, inclusive, recorre à metáfora, no artigo *Enciclopédia* da natureza para explicar a organização da sua obra:

Devemos considerar um dicionário universal das ciências e das artes como campo imenso, povoado por montanhas, planícies, rochedos, águas, florestas, animais e todos os objetos que constituem a variedade de uma grande paisagem. A luz do céu ilumina a todos, mas eles são tocados por ela de modos diversos. (Diderot, [1752] 2015a, p. 231)

Podemos, também, para lidar, mesmo que brevemente, com essa questão, retomar o verbete “Imitação” ([1755] 2015b), escrito pelo próprio Diderot. O iluminista comenta que a imitação, atributo outorgado à arte e retirado da natureza, é a representação virtual do objeto. A imitação das vozes é chamada de discurso (oratório ou poético), dos sons, de música, das cores, de pintura, das pedras e madeiras, de escultura. Diderot, em seguida, relaciona a natureza à verdade, de modo que a arte só é verdadeira quando segue o modelo da natureza. Além disso, o autor concebe o poeta justamente como aquele que “recompõe, que exagera, que enfraquece, que embeleza [a natureza], que dispõe dela ao seu bel-prazer [...]” (DIDEROT, [1755]2015b, p. 344). Desse modo, o gênio escritor é aquele que se serve dos sentimentos fornecidos pela natureza e os articula ao seu talento e invenção para criar obras sublimes.

⁴⁷ [O]rganisme arborescent.

A *Encyclopédie* pode ser compreendida como o registro da experiência técnica e artística do homem apreendido pela natureza. Pautado na simbologia da “árvore”, Jean Starobinski também propõe que cada ciência é organizada em uma “árvore de palavras” que constrói uma paisagem do mundo (2012, p. 19), de modo que, cada ciência constitui uma árvore do saber que compreende o espetáculo, em seu sentido cênico, do próprio mundo. Por conta disso, trata-se, segundo Starobinski, de uma “enciclopédia-paisagem” (Starobinski, 2012, p. 17)⁴⁸, que descreve aquilo que o homem conseguiu decifrar da própria natureza por meio da sua razão. Essa proposta está de acordo com um dos objetivos que Diderot atribui ao seu trabalho: “reunir os conhecimentos dispersos pela superfície da Terra” (DIDEROT, [1752] 2015a, p. 158).

⁴⁸ *L'encyclopédie-paysage est donc un vaste spectacle, un livre-théâtre. Le mot scène, qui apparaît ici, établit un soudain rapport avec la composition picturale et l'esthétique du théâtre.*

2.4. A experiência na *Enciclopédia*

Francis Bacon foi o arauto da restauração das ciências, destarte, Maria das Graças de Souza o reconhece como “o primeiro moderno a erigir objeto de reflexão o conjunto de saberes humanos e sua história” (2015, p. 14). Souza (2015) nota que entre o fim do século XVII e por todo o XVIII, outras obras tentaram dar continuidade aos projetos baconianos, como o *Dictionnaire historique et critique*, de Bayle (1697), *Dictionnaire de Trévoux* (1771) e a famosa *Cyclopedia, or an Universal Dictionary of Arts and Sciences* (1728), mas é apenas entre 1751 e 1775 que o objetivo baconiano é alcançado. A *Enciclopédia*, desde sua inauguração com o *Discurso preliminar*, tornou-se uma das maiores obras do grande século da iluminação. Trata-se de uma obra cuja arquitetura é extremamente minuciosa, ao mesmo tempo que é sustentada pelo seu método, que tenta abranger o vasto conhecimento humano.

Continuando a nossa leitura do texto de Maria das Graças de Souza, a autora ressalta, também, os diversos ataques sofridos pela obra e pelos seus editores. O compêndio sofreu represálias dos religiosos, “da universidade, do Conselho Real, do Parlamento, do papa e até mesmo da parte de alguns literatos” (Souza, 2015, p. 21). O número e o calibre dos seus inimigos são as maiores provas do burburinho causado pela *Enciclopédia*. Eles também atestam as dificuldades com as quais Diderot lidou ao tentar prosseguir com o projeto de preservar e reunir o conhecimento.

Outros aspectos metodológicos, para além das divisões dos saberes, ainda são expostos pelo *Discurso preliminar*, escrito majoritariamente por d’Alembert. Eles também estão em harmonia com o que mencionamos anteriormente sobre a apreensão dos conhecimentos. Podemos ver que Diderot e d’Alembert valorizam as sensações, considerando-as como “princípio de todos os nossos conhecimentos, basta demonstrar que podem sê-lo” (Diderot; d’Alembert, [1750] 2015, p. 49). Compreendemos, então, a partir da citação, que o conhecimento passa pela peneira dos sentidos, para, depois, passar pela verificação, “pois em boa Filosofia, toda dedução que tem por base fatos ou verdades reconhecidas é preferível a outra, apoiada apenas em hipóteses, por engenhosas que sejam” (Diderot; d’Alembert, [1750] 2015, p. 49). Desse modo, valorizam-se mais as ideias que são verificadas pela experiência do que aquelas que são sustentadas apenas por hipóteses.

Como consequência do destaque dos sentidos, o homem afetado é um elemento central, colocado como referencial que apreende a experiência fornecida pelo mundo:

De todos os objetos que nos afetam com sua presença, nosso próprio corpo é aquele cuja existência mais nos impressiona, pois pertence-nos mais intimamente. [...] Não é que todos os corpos exteriores nos façam

experimental sensações desagradáveis; alguns parecem compensar-nos pelo prazer que sua ação nos causa. (Diderot; d'Alembert, [1750] 2015, p. 53).

Os objetos, então, fornecem impressões ao homem, enquanto as sensações revelam a nossa existência e a dos objetos anteriores (Diderot; d'Alembert, [1750] 2015, p. 49).

Para comunicar nossas experiências e virtudes, criamos as linguagens, de acordo com os enciclopedistas (Diderot; d'Alembert, [1750] 2015, p. 59)⁴⁹. A partir da fala, os indivíduos se organizam em grupos, que, em seguida, unidos pelas ideias em comum, se estruturam contra a opressão, formando as sociedades. Assim, as sensações experimentadas são a base de todas as discussões, desde as hipóteses sobre a organização das primeiras comunidades até sobre a consciência que o homem tem de si mesmo e do mundo que o contorna:

É evidente, portanto, que as noções puramente intelectuais do vício e da virtude, o princípio da necessidade das leis, a espiritualidade da alma, a existência de Deus e nossos deveres para com ele, numa palavra, as verdades de que temos a mais pronta e indispensável necessidade, são frutos das primeiras ideias refletidas ocasionadas por nossas sensações. (Diderot; d'Alembert, [1750] 2015, p. 59).

Esse processo é ainda mais complexo. Semelhante a Bacon, os enciclopedistas defendem que o conhecimento passe pela observação da natureza, pela experimentação e pela abstração, tal qual a maneira que a Física opera (Diderot; d'Alembert, [1750] 2015, p. 75). Os autores do *Discurso preliminar* se interessam pela verificação das questões abstratas para se distanciarem de soluções arbitrárias. Mesmo a Matemática, pode gerar um resultado que não condiz com a realidade e, por isso, deve passar, também, pela experimentação.

Para além dessas ciências que surgem a partir da aproximação das percepções primitivas dos sujeitos, há ainda conhecimentos de outra natureza:

Há conhecimentos refletidos de outra espécie, dos quais devemos falar agora. Consistem nas ideias que formulamos ao imaginar e compor seres semelhantes aos que são o objeto de nossas ideias diretas. E o que se chama imitação da natureza, tão conhecida e recomendada pelos antigos. Assim como as ideias diretas que nos impressionam mais vivamente são aquelas de que conservamos mais facilmente a lembrança, são também as que mais procuramos despertar em nós, pela imitação de seus objetos. (Diderot; d'Alembert, [1750] 2015, p. 97).

Retomando mais pormenorizadamente a discussão sobre a imaginação, que compõe uma das áreas do entendimento, Diderot e d'Alembert detalham o processo. Ainda de acordo

⁴⁹ Assim, as línguas não estão apenas ligadas, desde suas primeiras manifestações, à experiência e à sobrevivência, como também aos sentidos. Logo, se a literatura é o desempenho estético da linguagem, trata-se, então, de uma expressão poetizada do que foi apreendido ancestralmente pelos afetos.

com a perspectiva mimética, que comentamos anteriormente, os autores compreendem a imaginação como a imitação das percepções apreendidas dos nossos objetos. Trata-se, novamente, representação dos afetos obtidos a partir da observação.

Essa representação pode ser, inclusive, mais prazerosa do que a própria realidade, pois, quando se trata de “sentimentos tristes e tumultuosos” (Diderot; d’Alembert, [1750] 2015, p. 97), a ficção nos distancia deles, de maneira que “experimentamos o prazer da emoção sem sentir a sua desordem” (Diderot; d’Alembert, [1750] 2015, p. 97)⁵⁰. Novamente, o pensar poético supera o real, remediando a cisão entre ele e o sujeito, pois fornece ao indivíduo o prazer destituído de dor e de desordem. Diderot continua argumentando sobre a imitação da natureza, destacando:

Nessa imitação dos objetos capazes de excitar em nós sentimentos vivos ou agradáveis, sejam eles de que natureza forem, consiste em geral a imitação da *belle nature*, a “bela natureza”, sobre o qual tantos autores escreveram. (Diderot; d’Alembert, [1750] 2015, p. 97).

Fixa-se, desse modo, a concepção de imaginação – e, por conseguinte, de Poesia – como a imitação da natureza. O texto mesmo revela que esse entendimento não é novo, mas sim, algo retomado da antiguidade.

Os autores da *Encyclopédie* continuam a discorrer sobre a relação entre a imaginação e a imitação da natureza. Como resultado dessa discussão, eles elaboram um critério para a organização hierárquica das artes liberais que se baseia na capacidade de imitar o objeto real, segundo o qual a Pintura e a Escultura são destacadas, “porque são, de todos, aquelas em que a imitação mais se aproxima dos objetos representados e mais diretamente se dirige aos sentidos” (Diderot; d’Alembert, [1750] 2015, p. 99). Não só a reprodução da natureza é valorizada, como também a sua capacidade de transmitir uma experiência e de impressionar o sujeito. Desse modo, a natureza reproduzida artisticamente também pode transmitir sensações, ser observada e, conseqüentemente, fornecer conhecimento.

Em seguida, discute-se, outra vez, sobre a Poesia, “que vem depois da Pintura e da Escultura” (Diderot; d’Alembert, [1750] 2015, p. 99). Essa arte imita a partir da disposição ordenada das palavras. Pela sua distância dos objetos reais, a Poesia:

[F]ala antes à imaginação do que aos sentidos, apresenta [ao ouvido] de maneira viva e comovente os objetos que compõe este Universo, e parece

⁵⁰ No capítulo 1.3.1., advertimos sobre a natureza científica dos conceitos de “experiência” e “experimentação”, que remetem mais diretamente à observação empírica da natureza. Argumentamos que essas concepções servir-nos-iam para uma discussão sobre a imaginação e sobre a literatura. Dessa citação em diante, veremos que, repetidas vezes, os enciclopedistas também usam esses dois vocábulos tendo em vista um debate estético.

antes criá-los do que pintá-los, pelo calor, pelo movimento e pela vida que lhes sabe infundir. (Diderot; d'Alembert, [1751] 2015, p. 99).

Os autores repetem e retomam as definições dessa área do saber em diversos momentos da discussão. Tentamos retomá-las para mostrar que, muitas vezes, ao longo do mesmo texto, são adicionados novos sentidos ou interpretações à Poesia. Nesse caso, ao passo que se distancia da mimesis direta do real, a Poesia se aproxima da criação autônoma⁵¹, de modo que ela não seria – não como as duas artes anteriormente mencionadas – pura imitação, mas, sim, produção de uma própria “vida”. Esse ramo do saber é, primeiramente, associado à capacidade de imaginar, como uma força criadora, deixando de lado a atividade de mimetizar, como força reprodutora. Se comparada à Filosofia e à História, a Poesia é o ramo do saber mais descolado da realidade.

As “belas-artes consiste[m] principalmente numa invenção”, argumenta-se no texto. A criação artística está estreitamente ligada à inventividade e ao prazer. Diferente de outras artes liberais, como a Gramática, a Lógica e a Moral, que estão sujeitas a um conjunto de “regras fixas e estabelecidas” (Diderot; d'Alembert, [1750] 2015, p. 99), as leis da literatura são associadas à criação do gênio, que serão percebidas pelo gosto. Isto é, dialogando com o debate central do nosso texto, elas são sujeitas à experimentação do gênio, que produz o efeito de uma experiência. Trata-se de uma concepção um tanto quanto romântica *avant la lettre*, na qual a inovação estética é central na produção literária.

O aspecto romântico se desenvolve no curso dessas discussões sobre o *gênio* e *gosto*, temas que estão ligados à aquisição do conhecimento e de julgamentos pelo *sentimento*⁵² (Diderot; d'Alembert, [1750] 2015, p. 109). A definição dessa ideia de sentimento é tanto relacionada a uma consciência moral sobre o bem e o mal, que os autores chamam de “evidência do coração” (Diderot; d'Alembert, [1750] 2015, p. 111), quanto à expressão da beleza da natureza. O gênio é o sentimento criador, que consegue identificar as sutilezas mais abstrusas e

⁵¹ Podemos, então, notar algumas diferenças nessa questão quanto ao que é argumentado no *Discurso preliminar* e no capítulo *Explicação detalhada do sistema do conhecimento humano*. Nesse momento do texto, os enciclopedistas distanciam a Poesia da mimesis pura. Não se trata de uma recriação, mas de uma criação, isto é, de algo que se institui a partir dos próprios meios.

⁵² Enquanto a *evidência*, a *certeza* e a *probabilidade* são conhecimentos associados à “relação constante e invariável de nossos sentidos” (DIDEROT; D’ALEMBERT, [1750] 2015, p. 111), o *gosto* e o *gênio* se comunicam com os sentimentos. Vale notar, também, que, anteriormente, recuperamos a relação, descrita pelos autores, entre a Poesia e os sentidos, de acordo com a qual a primeira foi considerada, diversas vezes, uma imitação da segunda. Entretanto, nesse momento do texto, os enciclopedistas relacionam a Poesia aos sentimentos. Essas proposições, para além da semelhança morfológica de *sentimento* e *sentido*, atividades ligadas ao *sentir*, são divergentes. De qualquer modo, mesmo que não possamos nos aprofundar tanto nessas questões, é interessante notarmos a comunicação das belas-lettras tanto com os sentidos quanto com os sentimentos. Retomaremos a oposição entre o *sentimento* e o *sentido* na análise de *Promenades de Cléobule*.

sublimes, e transcrevê-las. Paralelamente, o gosto é o sentimento capaz de julgar essa beleza particular:

A outra espécie de sentimento diz respeito mais particularmente à bela natureza e ao que chamamos de belezas da expressão. Apreende com arrebatamento as belezas sublimes e impressionantes, identifica com finura as belezas escondidas e proscree as aparentes. Com frequência pronuncia sentenças severas sem dar-se ao trabalho de especificar seus motivos, pois estes dependem de um grande número de ideias difíceis de desenvolver imediatamente e mais ainda de transmitir aos outros. A essa espécie de sentimento devemos *o gosto e o gênio, que se diferenciam pelo fato de ser o gênio o sentimento que cria, e o gosto o sentimento que julga*. (Diderot; d'Alembert, [1751] 2015, p. 110, grifos nossos)

Continuando as investigações que se estendem pelo ramo da Poesia, Diderot e d'Alembert voltam ao seu objeto. Novamente, eles evitam estabelecer o conceito de mimeses como a definição basilar do ramo, contradizendo as afirmações que fazem em outros momentos do texto. Na verdade, os autores prometem atribuir um “sentido mais nobre e mais preciso”: “o talento de criar, imitando” (Diderot; d'Alembert, [1751] 2015, p. 121). Assim, a Poesia não é apenas a reprodução da natureza, mas também está ligada ao dom da invenção, que é uma competência do gênio⁵³.

A “imaginação é uma faculdade criadora” (Diderot; d'Alembert, [1751] 2015, p. 121), dotada, então, de autonomia. Para além da sua presença nas belas artes, ela também é importante para outros domínios do saber, como a Metafísica e a Geometria, mesmo que a manifestação da imaginação seja diferente nelas, porque não está mais relacionada à beleza e à composição, mas sim é usada em um processo analítico.

Estamos, nesse ponto, bem distantes do debate cientificista sobre a experiência que estabelecemos no início deste capítulo. Caminhamos para a aplicação estética e literária desse termo⁵⁴. No domínio da Poesia, a inventividade dialoga diretamente com a experimentação do gênio; ao passo que o gosto está ligado com a experiência estética do homem. A imaginação, logo, o dom do pensar poético e criador, é uma habilidade extremamente necessária ao gênio. O desempenho dessa faculdade e dessa habilidade em outras áreas do saber corrobora para sua

⁵³ Devemos notar, também, que, para o gênio descrito por Saint-Lambert no verbete *Gênio*, o homem de gênio é aquele que produz uma sensibilidade aflorada e que se baseia em uma relação estreita com a natureza para suas criações sublimes.

⁵⁴ Vale notar que a concepção de “literatura” e “filosofia” atuais se diferem da maneira como elas eram concebidas no século das Luzes. Na verdade, esses que são considerados, hoje, dos domínios diferente, eram desempenhados em conjunto. Assim, não seria possível se afastar de um trabalho filosófico e se aproximar do literário, pois ambos pertenciam ao mesmo domínio. O que queremos deixar claro, nessa sentença, é justamente que a questão da “experiência” participa tanto do aspecto experimental, mais próximo das ciências da natureza, quanto da experiência estética.

importância na atividade reflexiva, seja ela qual for. Assim, por mais que haja uma divisão, cuja finalidade está relacionada à organização do conhecimento, os ramos do saber se entrelaçam quando da performance do pensamento.

O caminho metodológico adotado no presente estudo visa introduzir os temas abordados na dissertação no centro dos debates iluministas, pois eles abarcam o espírito da criação filosófica e literária do século XVIII. Desse modo, a “experiência” abrange tanto o conhecimento reunido pelo homem em sua interação com o mundo, quanto o julgamento estético, obtido através da interação com a arte. Outrossim, o conceito também abarca a necessidade de serem realizados experimentos, de procurar novos métodos, de observar a natureza.

Bacon figura entre aqueles que são considerados gênios pelos autores da *Encyclopédie*. Descrito como uma figura ambiciosa, ele se dedicou a “arrancar a venda dos olhos de seus contemporâneos [...] [para] iluminar o mundo pouco a pouco, gradual e insensivelmente” (DIDEROT; D’ALEMBERT, [1751] 2015, p. 161). O “imortal chanceler” é considerado como “o maior, o mais universal e o mais eloquente dos filósofos” que anuncia em suas obras “o homem de gênio” que quebrou “tantos grilhões” mesmo que “preso por algumas correntes que ele não conseguiu ou não ousou quebrar” (DIDEROT; D’ALEMBERT, [1751] 2015, p. 161). Por mais que Bacon não tenha realizado seu projeto em vida, coube a Diderot e ao seu círculo de enciclopedistas a sua execução.

2.5. Pensamento e trabalho imaginativo

O “gênio do diálogo”, como Starobinski (2012, p. 17) classifica Diderot, não se limita apenas à criação de ensaios e de conversas estabelecidas em suas criações ficcionais. O iluminista não só fabricou personagens para representar opiniões individuais de um grupo, ou para identificar as diversas possibilidades argumentativas para um mesmo debate, como também criou uma obra monumental baseada no diálogo de muitas das mentes mais cultas do seu século, organizadas em um trabalho harmônico (Starobinski, 2012, p. 17). O estudioso das Luzes (Starobinski, 2012, p. 17) propõe que essa é uma atividade relativa à necessidade que Diderot tem de exteriorizar e iluminar todo o conhecimento ao seu alcance.

No artigo *Encyclopédia*, Diderot propõe que “uma obra como essa não poderia ser de um único homem” ([1752] 2015a, p. 159), em virtude da impossibilidade de todo o conhecimento fornecido pelo mundo e de toda a experiência acumulada por todos os indivíduos não poder ser conservada por apenas um sujeito. Por isso, a elaboração da grande obra do autor foi dividida em diversas mentes, cada qual se dedicando a uma competência na qual se demonstra mais hábil. Nesse monumento do pensamento, Diderot recolheu a experiência adquirida ao longo de séculos, transcrita pelos maiores especialistas dos diversos assuntos. São detalhados não só o saber adquirido ao longo dos tempos, mas, também a própria experiência de cada um dos *experts* mais hábeis das artes cultivadas no Setecentos.

Diversas mentes, com diversos pontos de vista e vocações, tomam partido de um mesmo tema. Podemos acessar, por exemplo, um diálogo entre diversos intelectuais sobre a filosofia de Bacon. No artigo *Filosofia de Bacon*, Pestré registra a biografia e a trajetória filosófica do autor. Considerado como “um dos homens que mais contribuíram para o avanço das ciências” (Pestré, [1751] 2015, p. 75), o chanceler é caracterizado como um opositor da filosofia escolástica, da qual expôs tanto as imperfeições quanto os meios para enfrentá-la. Ele foi ainda o intelectual que melhor compreendeu a necessidade de repensar os métodos científicos, notando os seus erros. Além de propor reformulações e novas estruturas, o filósofo indicou como deveria ser desempenhada a nova ciência. Pestré advoga que o chanceler, tido como um filósofo natural, compreendia que o conhecimento é obtido a partir dos sentidos.

Filosofia de Bacon é escrito por Pestré, Pepin (2010, p. 450) sugere, no entanto, indica a intervenção ou participação de Diderot no verbete, argumentando que o enciclopedista costumava visitar os textos de filosofia e história do compêndio que organizava.

François Pépin, em *Diderot: la chimie comme modèle d’une philosophie expérimentale* (2010), retoma esse verbete, a partir do qual considera Bacon como “o pai da filosofia

experimental” (2010, p. 450)⁵⁵. Pépin ressalta, na leitura de Pestré, a superioridade de Bacon diante de Descartes na luta contra os escolásticos, inimigo comum entre eles. O inglês é caracterizado também como um opositor dos sistemas. Ele transformou “o empirismo metafísico dos escolásticos”⁵⁶ em um instrumento do conhecimento (Pépin, 2010, p. 450).

Pépin, no mesmo artigo, constrói um diálogo entre a filosofia baconiana e a diderotiana a partir da leitura de *Pensées sur l'interprétation de la nature* ([1753] 2010a). Para o comentador, o ensaio de Diderot radicaliza a proposta de Bacon sobre a interpretação da natureza, que se baseia na experiência. Esse trabalho determina os interesses filosóficos do Iluminista (Pépin, 2010, p. 447).

A pouca relevância crítica atribuída ao ensaio também se deve à complexidade e à aparente descoordenação estrutural do texto. Esses problemas podem ser remediados por uma leitura que introduz *Pensées sur l'interprétation de la nature* em uma tradição baconiana (Pépin, 2010, p. 448). Pépin reconhece o diálogo entre o chanceler e o enciclopedista, não anunciado por Diderot, introduzindo o francês em uma corrente que se dedica à defesa do método experimental. Assim, além de argumentar sobre a comunicação entre a química e a filosofia experimental, Pépin ressalta o diálogo entre o filósofo do Seiscentos e o do Setecentos, para além da tendência de reduzi-lo à intertextualidade expressa na *Encyclopédie*.

Por mais que seja pouco estudado, *Pensées sur l'interprétation de la nature* é considerado por Pépin (2010) como o principal texto para compreender o desenvolvimento de uma nova prática filosófica pautada no método experimental. Esse trabalho se assemelha ao da química, como defende o articulista. Trata-se de uma perspectiva que rompe com os padrões clássicos ao priorizar a atividade dos corpos e dos sentidos, de modo que o desempenho do fazer filosófico e químico cultivam uma relação estreita (Pépin, 2010, p. 446-447).

Em meio a essa discussão experimental, podemos identificar debates sobre a Poesia e sua participação no método. *Pensées sur l'interprétation de la nature* ([1753] 2010a), publicado dois anos após o *Discurso preliminar*, toca em questões que tangem o trabalho do pensar poético e imaginativo em todos os âmbitos da filosofia diderotiana, mesmo em sua epistemologia. O texto se inicia com um trecho importante:

É da natureza que eu vou escrever. Deixarei os pensamentos se sucederem sob minha pena, na mesma ordem em que os objetos se ofereceram à minha

⁵⁵ *Le père de la philosophie expérimentale.*

⁵⁶ *[L]’empirisme métaphysique des scolastiques.*

reflexão, pois assim representarão melhor os movimentos e o curso de minha mente. (Diderot, [1753] 2010a, p. 2).⁵⁷

A atividade de escrever sempre recebe atenção e cuidado de Diderot. Outro traço importante de suas obras é que, por vezes, a reflexão filosófica está ligada à composição do texto. Há uma comunicação entre a forma e o conteúdo. Por isso, quando escreve sobre a natureza, Diderot deixa a sua escrita, manifestação do seu gênio, ser guiada, não pelo acaso, mas sim, pela ordem das afecções fornecidas aos seus sentidos.

O escrito é a tradução do conhecimento produzido no seu espírito, redigido espontaneamente, como se o autor fosse apenas o mediador entre o conhecimento da natureza e seu registro. Em um texto nada pragmático, o filósofo se volta para a natureza, para a percepção transmitida por ela, para defender, justamente, a sua observação. Não por acaso, a exaltação de um método baseado na experimentação e na observação da natureza é o sujeito principal do ensaio em questão. Logo: a forma do texto reflete tanto no sistema adotado, quanto na sua tese e no método defendido. A natureza está presente nos três níveis. Notemos então que, na criação ensaística diderotiana, o método é fidedigno ao que é argumentado; da mesma maneira que, no romance, a forma se comunica com o conteúdo. Mítia Rioux-Beaulne (2004) propõe que as teses diderotinas são inseparáveis dos discursos singulares que as estruturam e que essa relação não ocorre por acidente, salientando que se trata de um trabalho epistemológico do autor.

Essa concepção da percepção produzida pela interação com a natureza condiz com as formas de obter conhecimento, descritas pelos enciclopedistas. À ciência que estudará, o filósofo se refere como “arte experimental” (Diderot, [1753] 2010a, p. 2). Outra discussão que se mantém desde o *Discurso preliminar* e que perdura até *Pensées sur l'interprétation* é a crítica aos matemáticos. Como Francis Bacon, Diderot denuncia a inaplicabilidade e ineficiência dos cálculos matemáticos no mundo empírico. Torna-se, então, responsabilidade da “filosofia experimental”⁵⁸ corrigir ou comprovar o cálculo dos geômetras:

É que a região dos matemáticos é um mundo intelectual, onde o que se considera como verdade rigorosa perde completamente essa vantagem quando

⁵⁷ *C'est de la nature que je vais écrire. Je laisserai les pensées se succéder sous ma plume, dans l'ordre même selon lequel les objets se sont offerts à ma réflexion, parce qu'elles n'en représenteront que mieux les mouvements et la marche de mon esprit.*

⁵⁸ *Philosophie expérimentale.*

é trazido para a nossa terra. Concluiu-se que cabia à filosofia experimental retificar os cálculos da geometria. (Diderot, [1753] 2010a, p. 2).⁵⁹

Por conta disso, Diderot argumenta que os matemáticos “não conduzem a nada de preciso sem a experiência.”⁶⁰ (Diderot, [1753] 2010a, p. 3)⁶¹. Em seguida, o filósofo compara a matemática à metafísica por sua abstração e distância do real. Essa mesma abstração da metafísica fora denunciada outrora pelos próprios geômetras. Além disso, Diderot argumenta que eles podem ter perdido a sensibilidade do gosto das belas-artes.

Diderot continua sua investida contra os matemáticos, prevendo que restarão poucos geômetras após a mudança na organização científica proposta por ele. Após o “momento de uma grande revolução nas ciências.” (Diderot, [1753] 2010a, p. 4)⁶², no qual se interessará menos pela matemática do que pela moral, pelas belas-letras e pela física.

Diderot cria uma oposição entre os filósofos que se baseiam no novo método proposto por ele, os experimentais, e os racionais. Essa dicotomia é uma herança da discussão baconiana, entretanto, o chanceler e o enciclopedista não chegam nas mesmas conclusões. Enquanto Bacon tende a propor um meio termo entre as duas práticas, Diderot prioriza a prática experimental (Pépin, 2010, 451). Esse trabalho é definido por Pépin como a associação entre o plano da experiência empírica e o desdobramento deles para o conhecimento da natureza (Pépin, 2010, p. 454).

No novo método, experimental, as ideias que se organizam a partir de uma cadeia de experiências, caso não sejam verificadas, são consideradas apenas opiniões (Diderot, [1753] 2010a, p. 6). São necessárias, desse modo, repetidas verificações que se desenvolvem no exterior do sujeito (experimentações e observações) e, quando são percebidas, retornam ao seu espírito (reflexão).

Em seguida, o autor define o que entende por observação, reflexão e experiência. No primeiro estágio, recolhem-se os fatos da natureza. No segundo, combinam-se os raciocínios recolhidos por meditações profundas. No terceiro, verificam-se os resultados dessas combinações com exatidão (Diderot, [1753] 2010a, p. 9). Essa é a “verdadeira maneira de filosofar” (Diderot, [1753] 2010a, p. 10)⁶³.

⁵⁹ [C]'est que la région des mathématiciens est un monde intellectuel, où ce que l'on prend pour des vérités rigoureuses perd absolument cet avantage quand on l'apporte sur notre terre. On en a conclu que c'était à la philosophie expérimentale à rectifier les calculs de la géométrie.

⁶⁰ Nos textos que estudamos, por vezes, os termos relativos “experiência”, “experimentação” e “experimentar” são empregados com o mesmo sentido. A divisão dos vocábulos nos interessa porque cada termo carrega uma significação importante para o nosso estudo.

⁶¹ *Les mathématiques [...] ne conduisent à rien de précis sans l'expérience.*

⁶² *[M]oment d'une grande révolution dans les sciences.*

⁶³ *La véritable manière de philosopher.*

Esse encadeamento, ou como define Pépin, “tecido experimental”⁶⁴, que o comentador associa à maneira que a química opera, é construído por uma concatenação de experiências que rejeitam uma conclusão preconcebida, abrindo-se a novas possibilidades sem predizê-las (Pépin, 2010, p. 459).

Por mais que Diderot defenda a observação da natureza e argumente estar sendo afetado por ela enquanto compõe a sua obra, em muitos momentos, ele não está diante da observação de um fenômeno ao desenvolver um raciocínio. O processo que o autor adota no ensaio se detém no estágio reflexivo e não recorre à experimentação física. Na ausência dessa prática, para construir hipóteses, Diderot recorre à descrição imaginária:

Parece que a natureza se deleitou em variar o mesmo mecanismo de uma infinidade de maneiras diferentes. Ela não abandona um tipo de produção até que tenha multiplicado os indivíduos sob todas as possíveis facetas. Quando consideramos o reino animal e percebemos que, entre os quadrúpedes, não há um único que não tenha funções e partes, especialmente internas, inteiramente semelhantes a outro quadrúpede, não acreditaríamos facilmente que houve apenas um primeiro animal, protótipo de todos os animais, cuja natureza apenas alongou, encurtou, transformou, multiplicou e obliterou certos órgãos? *Imagine os dedos da mão juntos e a matéria das unhas tão abundante que, ao se estender e inchar, ela envolve e cobre tudo; em vez da mão de um homem, você terá o casco de um cavalo.* Quando se observam as metamorfoses sucessivas da envoltura do protótipo, qualquer que tenha sido, aproximando um reino de outro reino por graus insensíveis e povoando as fronteiras dos dois reinos (se é permitido usar o termo fronteira onde não há divisão real) e povoando, digo, as fronteiras dos dois reinos com seres incertos, ambíguos, em grande parte desprovidos das formas, qualidades e funções de um, e revestidos das formas, qualidades e funções do outro, quem não se sentiria inclinado a acreditar que houve apenas um primeiro ser, protótipo de todos os seres? No entanto, seja essa *conjectura* filosófica admitida com o Dr. Baumann como verdadeira ou rejeitada com o Sr. de Billion como falsa, não se negará que ela deve ser abraçada como uma hipótese essencial para o progresso da física experimental, da filosofia racional, para a descoberta e explicação dos fenômenos que dependem da organização. Pois é evidente que a natureza não poderia manter tanta semelhança nas partes e exibir tanta variedade nas formas sem frequentemente tornar visível em um organismo o que ela escondeu em outro. (Diderot, [1753] 2010a, p. 8, grifos nossos).⁶⁵

⁶⁴ [T]issu expérimental.

⁶⁵ Il semble que la nature se soit plu à varier le même mécanisme d'une infinité de manières différentes. Elle n'abandonne un genre de productions qu'après en avoir multiplié les individus sous toutes les faces possibles. Quand on considère le règne animal, et qu'on s'aperçoit que, parmi les quadrupèdes, il n'y en a pas un qui n'ait les fonctions et les parties, surtout intérieures, entièrement semblables à un autre quadrupède, ne croirait-on pas volontiers qu'il n'y a jamais eu qu'un premier animal, prototype de tous les animaux, dont la nature n'a fait qu'allonger, raccourcir, transformer, multiplier, oblitérer certains organes ? Imaginez les doigts de la main réunis, et la matière des ongles si abondante que, venant à s'étendre et à se gonfler, elle enveloppe et couvre le tout ; au lieu de la main d'un homme, vous aurez le pied d'un cheval. Quand on voit les métamorphoses successives de l'enveloppe du prototype, quel qu'il ait été, approcher un règne d'un autre règne par des degrés insensibles, et peupler les confins des deux règnes (s'il est permis de se servir du terme de confins où il n'y a aucune division réelle), et peupler, dis-je, les confins des deux règnes, d'êtres incertains, ambigus, dépouillés en grande partie des

Diderot convida o leitor a refletir sobre aquilo que está sendo argumentado, transferindo o trabalho intelectual ao espírito. Desse modo, a imaginação é metodologicamente importante para a reflexão e para a reunião dos fatos observados na natureza. No caso acima, o autor não está diante de um grupo de quadrúpedes, dissecando-os, ou estudando sua anatomia. Na ausência dos indivíduos físicos, o leitor e o escritor os reconstroem no íntimo do pensamento para realizar a combinação dos fatos. Trata-se de uma associação entre o trabalho científico e ficcional, que se assemelha às passagens que retomamos de *Nova Atlântida*, em que Bacon não só descreve um experimento, como também constrói um laboratório irreal. Além disso, Diderot retoma uma discussão que, de certo modo, antecipa a teoria da evolução das espécies a partir dessa conjectura, isto é, da combinação de ideias imaginadas.

Em seguida, o filósofo discorre sobre a ideia de combinar e aproximar os fatos: trata-se do conhecimento obtido a partir da observação que é interpretado pelo gênio. Para que isso seja feito, é necessária uma “imaginação forte, uma grande eloquência” (Diderot, [1753] 2010a, p. 11)⁶⁶. Visto que a atividade de organização dos fatos, interna ao sujeito, foi chamada anteriormente por Diderot de “reflexão”, que combina o que é experimentado e o que é observado, podemos identificar a importância do gênio e da imaginação no trabalho de compreensão da natureza.

Dentre esses gênios que sistematizam a natureza e que dispõem das habilidades de reflexão, de eloquência e de imaginação desenvolvidas, o autor cita Lucrécio, Aristóteles e Platão, que são peritos na “arte de apresentar suas ideias por meio de imagens impressionantes e sublimes” (Diderot, [1753] 2010a, p. 11)⁶⁷. A reunião dessas aptidões do gênio para apresentar imagens e imaginar não é senão um exercício ligado à meditação poética. Essa interpretação que propomos condiz com a relação entre a imaginação e a Poesia com a qual nos deparamos em nossa leitura do *Discurso preliminar da Enciclopédia*, que reconhece essa faculdade como uma maneira de acessar o conhecimento. Desse modo, o pensar poético – reflexivo e imaginativo – é uma peça primordial para o processo de iluminação e para a expressão do conhecimento recolhido a partir da observação e da experimentação.

formes, des qualités et des fonctions de l'un, et revêtus des formes, des qualités, des fonctions de l'autre, qui ne se sentirait porté à croire qu'il n'y a jamais eu qu'un premier être prototype de tous les êtres ? Mais, que cette conjecture philosophique soit admise avec le docteur Baumann, comme vraie, ou rejetée avec M. de Billion comme fausse, on ne niera pas qu'il ne faille l'embrasser comme une hypothèse essentielle au progrès de la physique expérimentale, à celui de la philosophie rationnelle, à la découverte et à l'explication des phénomènes qui dépendent de l'organisation. Car il est évident que la nature n'a pu conserver tant de ressemblance dans les parties, et affecter tant de variété dans les formes, sans avoir souvent rendu sensible dans un être organisé ce qu'elle a dérobé dans un autre.

⁶⁶ Une imagination forte, une grande éloquence.

⁶⁷ [L]’art de présenter ses idées sous des images frappantes et sublimes.

Mitia Rioux-Beaulne, em *Imagination et invention chez Diderot* (2006), argumenta que os iluministas recorrem à imaginação em diferentes discursos, como na “filosofia do conhecimento, filosofia da moral (pela teoria das paixões), retórica, poética, teoria da pintura, fisiologia, e assim por diante” (2006, p. 1)⁶⁸. O autor ainda nota que o significado atribuído a esse conceito, em virtude de a ideia de “imaginação” mudar constantemente nas obras de Diderot, é tão diverso quanto a variedade de discursos que se servem dela. Retomando os debates propostos por Margaret Gilman, Rioux-Beaulne (2006) argumenta que essa variação se dá pela tentativa de moldar o conceito para responder diferentes questões com as quais o iluminista lida na sua trajetória filosófica⁶⁹.

Uma das concepções discutidas pelo estudioso diderotiano é a relação que o filósofo propõe com a imagem. Partindo desse ponto de vista, a imaginação reconstitui os objetos percebidos anteriormente pelos sentidos (Rioux-Beaulne, 2006, p. 1); ideia que condiz com o que propusemos até aqui.

Ampliando o debate para o contexto geral da Ilustração, há, também nos ciclos filosóficos franceses, divergências no que cerne ao entendimento do termo “imaginação”, motivadas pelo seu aspecto polissêmico. Os intelectuais concordam, pelo menos, que a imaginação tem características *mnemônicas*⁷⁰ que retomam as “propriedades sensíveis dos objetos” (Rioux-Beaulne, 2006, p. 1)⁷¹.

Além disso, Rioux-Beaulne nota um outro sentido ao termo: “[a]lém disso, atribui-se comumente à imaginação o poder de combinar propriedades sensoriais para criar objetos que nunca foram percebidos *como tais* na experiência.” (Rioux-Beaulne, 2006, p. 1)⁷². Dessa maneira, além do reducionismo da imaginação à atividade de recriar, discute-se também a possibilidade de ela ir além do que é percebido no real, produzindo imagens que ultrapassam as informações fornecidas pelos sentidos. Esse “poder” da imaginação é associado pelo estudioso diderotiano à “produtividade do espírito.” (Rioux-Beaulne, 2006, p. 1)⁷³.

⁶⁸ [P]hilosophie de la connaissance, philosophie morale (par la théorie des passions), rhétorique, poétique, théorie de la peinture, physiologie, et j'en passe.

⁶⁹ Vimos anteriormente, por exemplo, que a ideia de imaginação muda diversas vezes no curso da Enciclopédia, de acordo com o problema filosófico com o qual os autores se deparam.

⁷⁰ Esse conceito também condiz com a compreensão que estabelecemos até aqui sobre a imaginação em Diderot. Por mais que, na árvore do conhecimento, o enciclopedista separe a imaginação e a memória, relacionando-as a diferentes faculdades do saber, podemos lembrar que, enquanto a História é responsável pela memória dos seres reais, a Poesia é a imitação desses seres, que se tornam irrealis. Desse modo, a memória é a base do processo imaginativo.

⁷¹ *Les propriétés sensibles des objets.*

⁷² *De plus, on attribue couramment à l'imagination le pouvoir de combiner des propriétés sensibles pour constituer des objets qui n'ont jamais été perçus comme tels dans l'expérience.*

⁷³ *Productivité de l'esprit.*

Por último, Rioux-Beaulne ainda nota outro entendimento do termo “imaginação” que convém ao estudo ao qual nos dedicamos. Retomando as discussões teóricas sobre a linguagem, o estudioso argumenta:

[O]s filósofos atribuem frequentemente à imaginação o papel de construção ou de apresentação do objeto significado pelos elementos discursivos (palavra, frase, discurso etc.), propondo, na ordem de um nominalismo que confere realidade aos indivíduos, o suporte do sentido das palavras, mesmo das mais abstratas, reside sempre a imagem mental singular. (Rioux-Beaulne, 2006, p. 1-2).⁷⁴

Assim, no domínio da escrita, a imaginação está relacionada à reconstrução linguística das imagens. Entretanto, por mais que haja certos consensos entre os iluministas, ainda existem discordâncias. De maneira geral, elas estão relacionadas, seguindo ainda os argumentos de Rioux-Beaulne (2006), à função gnosiológica da faculdade imaginativa. Os filósofos, no que compete a esse debate, dividem-se em três grupos.

O primeiro deles, liderado por Voltaire, é composto pelos herdeiros do Classicismo que retomam concepções cartesianas, duvidando da validade do que é produzido pela imaginação, salvo se “acompanhada de vontade e de entendimento”⁷⁵. Essas duas faculdades conduzem o sujeito à liberdade. A imaginação, assim, é submetida à razão para não ser relegada à relação com os sonhos e paixões, considerados como fonte dos erros (Rioux-Beaulne, 2006, p. 2).

Liderada por La Mettrie, a oposição, cujas concepções se aproximam do materialismo hobbesiano, é tão radical quanto a primeira turma (Rioux-Beaulne, 2006, p. 2). Esse grupo defende que a imaginação se manifesta em todas as operações do espírito, de modo que tudo o que é relativo à alma pode ser reduzido a essa ideia.

A terceira via se situa entre essas duas propostas extremas. Esse grupo, cuja maior referência é Condillac, é o das concepções mais complexas, que consideram que a “imaginação é a alavanca fundamental no desenvolvimento das faculdades cognitivas” (Rioux-Beaulne, 2006, p. 2)⁷⁶. É nesse grupo que Rioux-Beaulne inclui Diderot. A partir da compreensão das divergências que separam os três grupos de letrados, Rioux-Beaulne (2006) nota que o Século das Luzes atribuiu a função heurística e epistemológica à imaginação, que se liga ao “exercício

⁷⁴ [L]es philosophes donnent souvent à l'imagination le rôle de construction ou de présentation de l'objet signifié par les éléments discursifs (mot, phrase, discours, etc.), présupposant, dans l'ordre d'un nominalisme qui ne confère de réalité qu'aux individus, que le support du sens des mots, même des plus abstraits, demeure toujours une image mentale singulière.

⁷⁵ Elle est accompagnée de volonté et d'entendement.

⁷⁶ [L]'imagination un levier au rôle fondamental dans le développement des facultés cognitives.

do julgamento através da manutenção de múltiplas percepções presentes no espírito ou imaginando o discurso para facilitar a sua apreensão.” (Rioux-Beaulne, 2006, p. 2)⁷⁷.

Em outro escrito, intitulado *Mettre en mouvement: conjecturalité et dialogisme chez Diderot* (2004), Mitia Rioux-Beaulne retoma a questão da imaginação diderotiana. No início do artigo, introduz a ideia de que os conceitos mais complexos da filosofia de Diderot são explorados nos escritos que se abeiram do literário, o que dificulta a compreensão clara da sua posição diante dos problemas filosóficos abordados. O estudioso diderotiano nota que, mesmo nos textos filosóficos, o iluminista parece usar a escrita para desorientar a leitura:

A coexistência de teses contraditórias, um dialogismo radical frequentemente aporético, uma escrita fragmentária ou alusiva, interrogativa ou irônica formam um estilo que às vezes parece confinar o leitor na obscuridade. A discursividade diderotiana deixa entrever uma concepção da prática filosófica cujo significado ainda não foi completamente esgotado. (Rioux-Beaulne, 2004, p. 1).

Assim, por mais que seja um mecanismo usado para esclarecer um debate, o discurso poético diderotiano, em contrapartida, dificulta o profundo entendimento e o esgotamento dos conceitos. Isso acontece porque a reflexão diderotiana, rejeitando o radicalismo, herda de Descartes o método da dúvida para escapar do dogmatismo (Rioux-Beaulne, 2004, p. 1).

É apenas em *Pensées sur l'interprétation de la nature*, como nota Rioux-Beaulne (2004, p. 2) que o iluminista desenvolve, *ipsis litteris*, um método e uma epistemologia, coisa que ele não havia feito anteriormente. O articulista ainda nota que é nesse texto diderotiano, cujas ideias trabalhamos anteriormente, que o filósofo explora um termo verdadeiramente original. Trata-se da ideia de *conjectura*⁷⁸. Rioux-Beaulne se dedica à compreensão desse termo, porque ele “confirma que Diderot concede à imaginação um lugar importante, até mesmo no trabalho da ciência” (2004, p. 2). O autor define, de maneira precisa, o vocábulo:

A função heurística da conjectura advém do fato de permitir transcender a imediatez da experiência presente ao relacioná-la com experiências passadas ou possíveis. [...] Ela substitui as conexões das quais não podemos ter experiência. Sua construção não é arbitrária, pois deve sempre resultar de uma combinação de materiais experimentados. [...] Portanto, é uma simples reconstrução imaginária do que não é dado na experiência (Rioux-Beaulne, 2004, p. 7).⁷⁹

⁷⁷ [L]’exercice du jugement par le maintien de plusieurs perceptions présentes à l’esprit ou en imageant le discours pour en faciliter la saisie.

⁷⁸ Mitia Rioux-Beaulne (2004) nota que esse termo substitui, na segunda edição da obra, o termo *rêverie*.

⁷⁹ La fonction heuristique de la conjecture vient donc de ce qu’elle permet de transcender l’immédiateté de l’expérience présente en la mettant en rapport avec des expériences passées ou possible. [...] [E]lle se substitue aux liaisons dont on ne peut faire l’expérience. Sa construction n’a rien d’arbitraire, puisqu’elle doit toujours être

As conjecturas, como a Poesia, chegam aonde o trabalho científico não alcança. No movimento de ir ao exterior e vir ao interior do indivíduo, as conjecturas se manifestam no movimento interno. Podemos entendê-las retomando o debate que fizemos no capítulo anterior, em que lemos, diretamente, o texto que agora está sendo estudado por Rioux-Beaulne. Esse termo se assemelha à ideia de “reflexão”, atividade responsável por ligar os conhecimentos adquiridos pela experimentação e pela observação. Desse modo, o estudioso reforça a tese que defendemos sobre a importância da imaginação no pensamento científico, que é responsável pela articulação das experiências e experimentações.

Rioux-Beaulne (2004, p. 14) liga a conjectura aos conceitos de genialidade e inspiração, caros tanto à epistemologia quanto à estética diderotianas, relacionando os dois termos à capacidade de combinar fenômenos distantes. O gênio seria então aquele que é hábil, prudente e criativo ao compreender e interpretar os fenômenos fornecidos pela experimentação, confrontando-os com o mundo exterior: “o verdadeiro gênio não está apenas em ver longe na natureza, mas em sua capacidade de nos fazer enxergar além de nós mesmos, na região dos possíveis” (Rioux-Beaulne, 2004, p. 22)⁸⁰.

Retornando à leitura do artigo, o autor salienta também o papel das conjecturas como um recurso que o texto adota para colocar em movimento o pensamento do leitor (Rioux-Beaulne, 2004, p. 2). O pensamento poético e imaginativo das conjecturas, que liga conceitos díspares, dinamiza o exercício de leitura, permitindo, também, que o leitor veja o que o escritor está a imaginar (Rioux-Beaulne, 2004, p. 16). Trata-se do verdadeiro trabalho do gênio, que não é aquele que se admite como detentor da verdade, mas que consegue ver e fazer com que o outro também enxergue para além do que pode ser percebido no real, experienciando o mundo dos possíveis.

le résultat d'une combinaison de matériaux expérimentés [...] [E]lle est donc une simple reconstruction imaginaire de ce qui n'est pas donné dans l'expérience.

⁸⁰ *[L]e véritable génie n'est pas simplement le fait de voir loin dans la nature, mais sa capacité à nous faire voir au-delà de nous-mêmes, dans la région des possibles.*

CAPÍTULO II

Experiência sensível transposta

Há leitores, repito, que não quero nem quereria jamais ter: escrevo para aqueles com que estimaria conversar. Dirijo minhas obras aos filósofos; para mim, não há quase outros homens no mundo. Quanto a esses leitores que procuram um objeto que eles têm debaixo dos olhos, eis o que eu lhes digo pela primeira e última vez o que eu tenho para lhes falar. (DIDEROT, [1751] 2000a, p. 149)

3. O mundo escondido

Nesta subseção, daremos atenção especial à introdução de *Promenades de Cléobule*. No *Discours préliminaire*⁸¹, uma espécie de “narrador”, já que Diderot nunca se revela, apresenta a origem da sua obra e o método do estudo a ser desenvolvido. Desde as primeiras linhas, o escritor original se esconde: “[o]s supostos conhecedores de estilo procurarão em vão me decifrar.” (Diderot, [1747] 2010b, p. 11)⁸². A partir dessa citação, somos avisados que o autor deve permanecer oculto. Por mais que quiséssemos, a partir do estilo, descobrir a autoria⁸³, ele mesmo nos desilude.

Enquanto *Jacques le fataliste* se abre prontamente para a narrativa – como veremos melhor nos capítulos seguintes –, *Promenades* se fecha. Logo em seguida, o autor-narrador⁸⁴ estabelece outra barreira para se distanciar da autoria: “[o] acaso colocou a pena na minha mão” (Diderot, [1747] 2010b, p. 49)⁸⁵. Essa produção não é algo que partiu da sua escolha, mas é obra do acaso, de modo que não é expressão da sua reflexão e da sua experiência adquirida, mas sim, de outrem. “[E] muitas desilusões acompanham a condição de autor, para que em seguida eu faça dela um hábito de escrever” (Diderot, [1747] 2010b, p. 49)⁸⁶, continua o autor-narrador (ou Diderot), como se lamentasse o fato de ter que escrever. Além de ser uma atividade que ele não escolheu, ele não gostaria de estar nessa condição. O narrador prossegue a sua explicação do porquê começou a exercer sua escrita no presente ensaio. Em seguida, ele começa a fazer um relato sobre seu passado:

⁸¹ Tanto a Enciclopédia, quanto *Promenades* têm um *Discours préliminaire*. Devemos ter em mente que se tratam de textos diferentes.

⁸² *Les prétendus connaisseurs en fait de style chercheront vainement à me déchiffrer.*

⁸³ A autoria de Diderot é óbvia para nós, leitores do século XXI, mas, dadas as condições de publicação do ensaio, não era a mesma coisa para um leitor do século XVIII.

⁸⁴ Esse autor-narrador é aquele que seria o autor do texto, mas, na verdade, ele é a criação ficcional do verdadeiro escritor do texto, Denis Diderot. Desse modo, tanto Ariste quanto Cléobule são desdobramentos, no sentido benjaminiano, do autor empírico, isto é, a extensão dele para o mundo ficcional.

⁸⁵ *Le hasard m'a mis la plume à ma main.*

⁸⁶ *[E]t trop de dégoûts accompagnent la condition d'auteur, pour que dans la suite je me fasse une habitude d'écrire.*

Chamado pela minha posição e pela minha origem para a profissão militar, segui-a apesar do meu gosto natural que me puxava para o estudo da filosofia e das belas-artes. Participei da campanha de 1745 e me orgulho disso. Fui gravemente ferido no dia de Fontenoy, mas vi a guerra, vi meu irmão aumentar o fervor de seu general com sua presença, o general transmitir seu espírito ao oficial, o oficial sustentar a intrepidez do soldado, o holandês ser contido, o austríaco ser repellido, o inglês ser dispersado e minha nação sair vitoriosa. (Diderot, [1747] 2010b, p. 49).⁸⁷

Nada do que é dito por esse narrador condiz com a história de vida do autor. Diderot, por exemplo, não foi a Fontenoy, muito menos foi atingido. Ele nunca viu a guerra. O iluminista veste uma espécie de máscara, se fantasiando de uma figura que não condiz com ele. Por mais que haja uma possível relação entre Cléobule e Diderot, trata-se de uma performance fictícia. No quarto parágrafo, o narrador anuncia: “[a]penas você, meu caro Cléobule, meu digno e respeitável amigo, não apareceu”. (Diderot, [1747] 2010b, p. 49)⁸⁸. Temos, então, um autor-narrador que se dirige a alguém, a uma terceira pessoa.

No entanto, em seguida, o narrador deixa de dialogar com Cléobule e começa a se referir a ele utilizando a terceira pessoa, como se, agora, se dirigisse diretamente ao seu narratário: “Cléobule viu o mundo e se desiludiu com ele.” (Diderot, [1747] 2010b, p. 50)⁸⁹. Ou seja, Cléobule passou por um processo de compreensão do universo que o cerca a partir da sua percepção visual. É como se ele tivesse interagido e, conseqüentemente, absorvido a experiência fornecida pela natureza. Ao compreender o mundo, ele se enfastiou. Por conta do seu profundo conhecimento, Cléobule se ausentou da vida em sociedade, como o eremita Rousseau ao se “autoexilar”, preterindo ao retorno ao cenário bucólico do seu jardim natural.

Nesse novo espaço, ele não só encontrou a felicidade, como também, e devemos sublinhar essa palavra, tornou-se *sábio*: “[é] lá que ele é sábio e vive feliz” (Diderot, [1747] 2010b, p. 50)⁹⁰. A partir das suas novas afecções com o universo concreto que o cerca, fora das disposições aceleradas de imagens e de informações fornecidas pela sociedade, Cleóbule pôde não apenas desenvolver seu intelecto, mas se tornar algo que ele não era antes, elevando-se intelectualmente.

⁸⁷ *Appelé par mon rang et par ma naissance à la profession des armes, je l'ai suivie malgré le goût naturel qui m'entraînait à l'étude de la philosophie et des belles-lettres. J'ai fait la campagne de 1745 et je m'en glorifie. J'ai été dangereusement blessé à la journée de Fontenoy ; mais j'ai vu la guerre, j'ai vu mon froi augmenter l'ardeur de son général para sa présence, le général transmettre à l'officier son esprit, l'officier soutenir l'intrépidité du soldat, le Hollandais contenu, l'Autrichien repoussé, l'Anglais dispersé et ma nation victorieuse.*

⁸⁸ *Il n'y eut que vous, mon cher Cléobule, mon digne et respectable ami, qui ne parûtes point.*

⁸⁹ *Cleóbule a vu le monde et s'en est dégouté.*

⁹⁰ *C'est là qu'il est sage et qu'il vit heureux.*

Em um primeiro momento, poderíamos inferir que a distância da vida pública foi o que transformou o sábio. O isolamento permitiria que ele pudesse se concentrar na compreensão da sua existência, mas não é apenas isso que o levou a essa condição. O que causou a verdadeira mudança não foi sair de uma sociedade, mas sim pertencer ao ambiente natural, o que possibilitou uma nova interação física com um novo universo que desperta suas reflexões⁹¹. Outros traços de Cleóbule são apresentados, descrevendo-o como uma figura excêntrica:

Se algum dia uma feliz coincidência o levar ao deserto de Cléobule, você verá lá um homem de maneira séria, porém cortês. Ele não se alongará em longos elogios, mas conte com a sinceridade daqueles que ele fará; sua conversa é animada, sem ser frívola. Ele fala prontamente sobre a virtude, mas pelo tom com que o faz, sente-se que ele está em harmonia com ela. Seu caráter é o próprio da divindade; pois ele pratica o bem, diz a verdade, ama os bons e é suficiente para si mesmo. (Diderot, [1747] 2010b, p. 50).⁹²

Dois pontos nessa passagem nos interessam. O primeiro deles é a descrição do caráter de Cleóbule: um homem sério, sincero, virtuoso e polido. Fabre (2021) o considera como um “filósofo entusiasta”, que retorna à tradição platônica, relacionando-o à figura do pensador inspirado. A autora compara Sócrates a Cléobule (Fabre, 2021, p. 38): enquanto o primeiro escuta o seu *daimon*, o segundo é estimulado pelo espaço e pela natureza. Por isso, Fabre intitula Cléobule como “o gênio do lugar”⁹³ (Fabre, 2021, p. 38)⁹⁴. Diferente dos racionalistas, o exercício do pensamento não está mais apartado mundo, mas depende ativamente dele. Em seguida, somos apresentados a esse espaço, tão caro ao Cleóbule:

Chega-se à sua retirada por uma avenida de árvores antigas que nunca experimentaram os cuidados ou a tesoura do jardineiro. Sua casa é construída com mais gosto do que magnificência. Os quartos são menos espaçosos do que confortáveis; sua mobília é simples, mas limpa. Ele possui poucos livros. (Diderot, [1747] 2010b, p. 50)⁹⁵

Por mais que as descrições não sejam tão demoradas, como viriam a ser nos movimentos literários subsequentes, o mundo que cerca os personagens é crucial para a construção do

⁹¹ Essa discussão, introduzida aqui, será verificada ao longo desse capítulo.

⁹² *Si quelque jour un heureux hasard vous conduit dans le désert de Cléobule, vous y verrez un homme d'un abord sérieux, mais poli. Il ne se répandra point en longs compliments, mais comptez sur la sincérité de ceux qu'il vous fera ; sa conversation est enjouée, sans être frivole. Il parle volontiers de la vertu, mais du ton dont il en parle, on sent qu'il est bien avec elle. Son caractère est celui même de la divinité ; car il fait le bien, il dit la vérité, il aime les bons et il se suffit à lui-même.*

⁹³ Fabre compara Cléobule a Dorval, argumentando que ambos são afetados pela natureza e pelo mundo exterior (FABRE, 2021, p. 39).

⁹⁴ *Le génie du lieu.*

⁹⁵ *On arrive dans sa retraite par une avenue de vieux arbres qui n'ont jamais éprouvé les soins ni le ciseau du jardinier. Sa maison est construite avec plus de goût que de magnificence. Les appartements en sont moins spacieux que commodes ; son ameublement est simple, mais propre. Il a des livres en petit nombre.*

sentido. Todos os objetos estão ali porque precisam estar, porque cada um deles carrega uma simbologia que, como um quebra-cabeça, constrói a alegoria do texto, que, por sua vez, guia as discussões filosóficas. Nessa imagem de fora da casa, percorremos quase pelo ponto de vista de alguém que chega no estabelecimento. Com os olhos do narrador, em um procedimento de *dolly in*⁹⁶ imaginário, tomamos a rota de uma avenida, passamos pelas árvores selvagens, depois, chegando mais perto da casa, cruzamos o jardim, até de fato chegarmos lá. Ainda não entramos, mas reparamos na sua construção bela. Apenas depois disso é que adentramos, de fato, na casa. Já no seu interior, contemplamos a distribuição espacial e encaramos a sua mobília. O lugar é simples, mas é cômodo. Também fazem parte do ambiente as leituras do sábio eremita.

É quase como se a casa existisse, diante de nós. Por mais que se trate de um ensaio filosófico, o autor ainda tem o compromisso de transmitir uma certa impressão do real para que possamos concordar com o raciocínio proposto. Essa casa, em sua distribuição física, representa metonimicamente o próprio Cléobule:

Um vestibulo, adornado com os bustos de Sócrates, Platão, Ático e Cícero, leva a um recinto que não é nem floresta, nem prado, nem jardim; é uma mistura de tudo isso. Ele preferiu uma desordem sempre nova à simetria que se apreende em um instante; ele quis que a natureza se mostrasse por toda parte em seu parque; e, de fato, a arte só é percebida ali quando é um jogo da natureza. (Diderot, [1747] 2010b, p. 50).⁹⁷

Ao mesmo tempo que entramos na casa, entramos também na própria cabeça de Cléobule. O espaço e o sujeito são os mesmos. Quando vemos os bustos, por exemplo, passamos por suas leituras que contribuíram para a sua formação intelectual. Da mesma forma, ao cruzarmos o jardim desordenado, verificamos a personalidade caótica do pensador.

É nesse jardim que ocorrem os encontros entre o autor e Cléobule: “[f]oi lá que desfrutei cem vezes das deliciosas conversas com Cléobule e do pequeno grupo de amigos que ele reúne; pois ele os possui e não tem medo de perdê-los.” (Diderot, [1747] 2010b, p. 50)⁹⁸. Quando Diderot acessa a casa do seu companheiro, ele acessa os seus pensamentos, o que segue a

⁹⁶ Longe de existir no século XVIII, o *dolly in* é um procedimento do cinema que caracteriza o movimento para frente que se aproxima do objeto. Não queremos aplicar a teoria do cinema ao romance do século XVIII, o que cairia facilmente em um anacronismo. A partir dessa identificação, possamos, talvez, notar na poética diderotiana técnicas avançadas e modernas.

⁹⁷ *Un vestibule, orné des bustes de Socrate, de Platon, d'Atticus, de Cicéron, conduit dans un enclos qui n'est ni bois, ni prairie, ni jardin ; c'est un assemblage de tout cela. Il a préféré un désordre toujours nouveau à la symétrie qu'on sait en un moment ; il a voulu que la nature se montrât partout dans son parc ; et, en effet, l'art ne s'y aperçoit que quand il est un jeu de la nature.*

⁹⁸ *C'est là que j'ai joui cent fois de l'entretien délicieux de Cléobule et du petit nombre d'amis qu'il y rassemble ; car il en a, et ne craint pas de les perdre.*

premissa do ensaio, que nada mais é do que a partilha das opiniões do eremita. É aí que surgem as discussões plurais provenientes de diversas perspectivas filosóficas. Seus amigos, aos quais o narrador faz referência, como veremos melhor quando tratarmos da *L'Allée des marronniers* a seguir, não são senão personificação de ideias discordantes. Esse jardim, ao longo da obra, é ampliado, tornando-se, na alegoria de Cléobule, um cenário infindo na qual se constrói um grande universo irreal.

Essa paisagem do jardim de Cléobule, cuja experiência sensível é reduzida a essas fronteiras dos seus espaços, é percebida dentro do campo do horizonte da sua visão. Esse campo se opõe à vastidão das cidades. Entretanto, a partir da sua imaginação (por mais que ele seja fruto da imaginação de Diderot), o horizonte pode ser ampliado para um ambiente recriado, conseqüentemente, ilimitado, que ultrapassa o espaço que afeta.

O autor-narrador, em seguida, mostra como compreendeu o método argumentativo de Cléobule: “[e]ncantado com a simplicidade dos discursos de Cléobule e com uma certa ordem que percebia neles, comecei a estudá-lo mais profundamente e logo notei que os assuntos que ele abordava eram quase sempre análogos aos objetos que tinha diante dos olhos” (Diderot, [1747] 2010b, p. 51)⁹⁹. A epistemologia de Cléobule é ligada àquilo que ele compreende, literalmente, pela visão. Por isso, damos atenção aos aspectos físicos até agora, a percepção deles é crucial para a expressão formal do ensaio, visto que o desenvolvimento argumentativo é feito a partir de uma leitura sensualista, de uma compreensão a partir dos sentidos da visão. Trata-se do fazer filosófico do sábio Cléobule, que Diderot vai reproduzir nos capítulos seguintes da introdução.

Da mesma maneira que Diderot, em *Pensées sur l'interprétation de la nature*, se deixa afetar pela natureza enquanto compõe o seu ensaio, Cléobule se serve do conhecimento fornecido através do contato com ela. Devemos notar que ainda estamos na justificativa de Ariste, que apresenta o método de uma reflexão que não é sua. É como se estivéssemos diante de uma apresentação de Platão, introdutória aos diálogos filosóficos, na qual apresenta, critica e representa o método ao qual seu mestre, Sócrates, recorre. Por mais que Platão não tenha se dedicado a tal atividade, ele reproduziu formalmente, por meio do diálogo, o fazer filosófico do homem mais sábio do seu tempo, construído para reproduzir seus debates e seus últimos discursos.

⁹⁹ *Ravi de la naïveté des discours de Cléobule, et d'un certain ordre que j'y voyais régner, je me plus à l'étudier, et je remarquai bientôt que les matières qu'il entamait étaient presque toujours analogues aux objets qu'il avait sous les yeux.*

Por mais que Ariste qualifique o método como “ingênuo”, esse escritor do ensaio se mantém fiel à expressão de Cléobule. Essa atividade é curiosa principalmente se levarmos em conta que nem Cléobule existiu, nem suas palestras foram ministradas. Diderot ainda caracteriza a doutrina do sábio como uma “filosofia local” (Diderot, [1747] 2010b, p. 51)¹⁰⁰. Não se trata de um pensamento típico de uma região ou de um povo, que o adjetivo “local” poderia figurar, mas sim de um ser introduzido em um espaço físico, cujos objetos lhe transmitem informações. Toda a matéria que compõe o universo do eremita “fala” com ele e lhe fornece pensamentos: “Eu entendi que Cléobule tinha desenvolvido uma espécie de filosofia local; que toda a sua paisagem estava viva e falando por ele.”¹⁰¹ (Diderot, [1747] 2010b, p. 51).

Continuando a leitura das impressões do redator sobre a filosofia de Cléobule, ele diz: “cada objeto lhe fornecia pensamentos de um tipo particular, e que as obras da natureza eram, aos seus olhos, um livro alegórico no qual ele lia mil verdades que escapavam ao resto dos homens” (Diderot, [1747] 2010b, p. 52)¹⁰². Nessa citação, Diderot nos adverte sobre o caráter alegórico da narrativa, convidando-nos a pensar nos objetos não como eles são, mas em seu significado subjetivo. Ao mesmo tempo, o autor explicita a maneira pela qual o ensaio se organizará nos capítulos seguintes e o caráter moral das suas objeções.

Essa ideia do “livro alegórico no qual ele lia mil verdades” se repete em outras produções de Diderot. Trata-se de uma figura de linguagem que retoma debates deterministas, de acordo com os quais a verdade e os acontecimentos são detalhados em uma espécie de livro metafísico, que só pode ser acessado ou interpretado por pessoas privilegiadas intelectualmente. Devemos, também, notar, nessa citação, que a compreensão da natureza de Cléobule é reconhecida como um conhecimento excepcional, que só ele – visto o seu intelecto, imaginação e percepção apurados – pode acessar.

O autor-narrador não só se serve da expressão figurada do sábio como base para o estilo do seu texto, como também copia a sua maneira de estruturar as ideias. A seguir, Ariste conta e descreve a caminhada que fez com Cléobule, cujo trajeto se assemelha com o percurso do texto. Novamente, para a transmissão de uma ideia ao leitor, é construída uma cena:

Em menos de duas horas que passamos passeando da alameda das espinheiras para a alameda das castanheiras, e da alameda das castanheiras para o seu jardim, ele esgotou a extravagância das religiões, a incerteza dos sistemas filosóficos e a futilidade dos prazeres do mundo. Eu me separei dele,

¹⁰⁰ [P]hilosophie locale.

¹⁰¹ Je compris que Cléobule s'était fait une sorte de philosophie locale ; que toute sa campagne était animée et parlant pour lui.

¹⁰² [C]haque objet lui fournissait des pensées d'un genre particulier, et que les ouvrages de la nature étaient à ses yeux un livre allégorique où il lisait mille vérités qui échappaient au reste des hommes.

impregnado da precisão de suas ideias, da clareza de seu julgamento e da amplitude de seus conhecimentos; e, de volta em casa, não tive nada mais urgente a fazer do que redigir seu discurso, o que me foi ainda mais fácil, já que, para se adequar ao meu nível, Cléobule havia escolhido emprestar termos e comparações do meu campo. (Diderot, [1747] 2010b, p. 12).¹⁰³

Imaginamos, nessa situação, o próprio trajeto feito pela dupla: seu passeio pelo caminho que cruza o jardim com castanheiros, onde discutiram sobre a religião, sobre a imprecisão dos sistemas filosóficos – será por isso que ele não se serve de um sistema? – e sobre a vaidade dos prazeres. Os sistemas, como é comentado no verbete *Filósofo* (Dumarsais; Diderot; Voltaire, [1751] 2015, p. 292), não devem limitar o trabalho de reflexão, a ponto de não considerar ideias contrapostas às suas argumentações¹⁰⁴. O verbete ainda propõe que a organização lógica de um sistema não deve sobrepor à verdade e não ser deve organizado em vista de um debate que não seja verdadeiro, que tenha como objetivo apenas convencer o seu leitor. Essa mesma discussão enciclopédica é antecipada por *Promenades* e traduzida para o seu universo transposto.

Na introdução escrita por Michel Delon, diretor da coleção de obras filosóficas da coleção publicada pela Gallimard, o reconhecido estudioso de Diderot estabelece uma relação entre a caminhada feita por Cléobule e o trajeto pelas paisagens de Vernet nos *Salons de 1769*: “O caminhar ilustra o percurso do pensamento através das ideias e das coisas que a filosofia moderna reencontra na atitude peripatética” (Delon, 2010, p. 23)¹⁰⁵. De fato, o passeio é um mecanismo utilizado para a representação de pensamentos abstratos, que, durante o percurso, podem ser reconstruídos e representados nos objetos que compõem o espaço. A reflexão se dá por meio da interação do sujeito, protagonista, com elementos que são desdobrados para dentro do universo imitado.

Se, ao analisar o *Passeio Vernet*, Flávia Falleiros considera que a natureza está “impregnada de cultura, arte e civilização” (2021, p. 114), podemos propor que a paisagem de *Promenades* é preenchida por temas filosóficos ligados à matéria sensorial. Falleiros (2021)

¹⁰³ *En moins de deux heures que nous passâmes à nous promener de l'allée des épines dans celle des marronniers, et de l'allée des marronniers dans son parterre, il épuisa l'extravagance des religions, l'incertitude des systèmes de la philosophie et la vanité des plaisirs du monde. Je me séparai de lui, pénétré de la justesse de ses notions, de la netteté de son jugement et de l'étendue de ses connaissances ; et, de retour chez moi, je n'eus rien de plus pressé que de rédiger son discours, ce qui me fut d'autant plus facile que, pour se mettre à ma portée, Cléobule avait affecté d'emprunter des termes et des comparaisons de mon art.*

¹⁰⁴ “O filósofo não se apega a um sistema, a ponto de não sentir a força das objeções. A maioria dos homens se entrega de tal modo a suas próprias opiniões que não se dá ao trabalho de compreender as dos outros. O filósofo compreende o sentimento que ele rejeita com a mesma abrangência e a mesma nitidez que o sentimento que ele mesmo adota. O espírito filosófico é assim um espírito de observação e de justeza que tudo refere a princípios verdadeiros.” (DUMARSAIS, [1751] 2015, p. 292)

¹⁰⁵ *[L]a marche illustre le cheminement de la pensée à travers les idées et les choses que la philosophie moderne retrouve l'attitude péripatéticienne.*

ainda propõe que a natureza, no salão literário, passa por um processo duplo de imaginação: o primeiro, ligado à imaginação da paisagem (pictórica); o segundo, conectado a um processo reflexivo (2021, p. 114). O mesmo acontece com *Promenades*, salvo que, ao invés de pensarmos sobre a sociedade e cultura, participamos de uma discussão eminentemente filosófica.

Desse modo, os objetos espaciais que compõem a alegoria são essenciais, porque seu aspecto físico participa da construção de um sentido e da reflexão. Enquanto Cléobule anda, ele é influenciado pelo ambiente transposto. Ao passar por um vale, ele interage com paisagens, de modo que elas parecem quase ser palpáveis, a ponto de lhe despertarem uma compreensão moral ou metafísica. O leitor é introduzido na mesma cena por meio do labor imaginativo, a partir do qual ele pode sentir os sentidos sinteticamente.

Ainda na introdução, Delon (2010) fornece outra chave interpretativa que convém a nossa investigação: “As *Promenades de Cléobule* ainda se envolviam em uma alegoria em que cada objeto teria uma tradução abstrata, onde uma equivalência permaneceria possível entre os elementos concretos e as ideias” (Delon, 2010, p. 23)¹⁰⁶. Isto é, os elementos do texto apresentam, na ficção, certa “concretude”¹⁰⁷ a partir do caráter simbólico que figuram a ideia do seu autor. Diderot representa com maestria a percepção, resultado da assimilação da experiência do mundo real, recriando-a em um novo mundo irreal. Nessa ilustração simbólica de ideias por meio de objetos, cada detalhe da narrativa contribui para a construção de um sentido.

No estudo, *De l'espace au mouvement : la promenade comme dynamique intellectuelle* dans *La Promenade du sceptique* de Diderot, Juliette Fabre (2021) argumenta que o procedimento da caminhada, no ensaio, é capaz de associar a percepção do espaço, assimilada como uma experiência, que se desenvolve em um eixo temporal. Retomando a discussão de Lessing, em *Le Laocoon*, que distinguia as artes do espaço, pintura e escultura, das do tempo, literatura e música, Fabre associa o movimento da caminhada a união entre o espaço e o tempo na narrativa. Esse modelo é responsável por incorporar a experiência da percepção à extensão do encadeamento temporal. Isso acontece porque, na poética diderotiana, há uma comunicação entre os procedimentos pictóricos e poéticos.

¹⁰⁶ *Les Promenades de Cléobule s'enfermaient encore dans une allégorie où chaque objet aurait une traduction abstraite, où une équivalence resterait possible entre les éléments concrets et les idées.*

¹⁰⁷ Não devemos deixar salientar que se trata de uma alegoria, então, os elementos e lugares aos quais o ensaio faz referência não necessariamente existem na nossa realidade. Ou seja, quando nos referirmos ao longo de todo o texto a esses elementos como algo físicos e concretos, não queremos dizer que há uma referência direta entre o que é descrito no texto à realidade empírica, mas sim que são concretizados dentro do universo ficcional, isto é, são concretos para os personagens e para a realidade da alegoria.

Esse espaço é dinamizado pelo passeio, de modo que não se trata de um quadro estático, mas sim, em movimento contínuo, criando uma cadeia de paisagens e, consequentemente, de diferentes ideias que são espelhadas por elas. Segundo Fabre (2021), as mudanças de cenários simbolizam, também, a mudança de ponto de vista (2021, p. 33). A partir da relação do sujeito com contínuo movimento do espaço, Fabre (2021) defende que o olhar de Cléobule dá significado para a natureza, porque ela deixa de ser uma cena vazia e muda e passa a ser animada.

O espaço ainda, de acordo com Fabre (2021), se torna uma representação do interior do personagem, do que é percebido e das suas emoções. Desse modo, o mundo que o contorna se interrelaciona com o “mundo interior” daquele que o percebe. O mundo se dissolve na consciência do indivíduo, enquanto a sua consciência é espelhada pelo mundo. O espaço, então, se torna um “suporte das análises e das experimentações sobre a natureza” (Fabre, 2021, p. 33)¹⁰⁸. A autora ainda nota aspectos sensualistas, justamente na interação do sujeito com o mundo e na maneira que Cléobule associa o conhecimento à natureza. O sujeito está estreitamente ligado à matéria, que se manifesta tanto no processo de reflexão como de criação filosófica e poética. Fabre também argumenta que, na fábula criada, “o corpo e o espírito estão ligados” (Fabre, 2021, p. 38)¹⁰⁹. Pela relação entre “o eu e o mundo”, o espaço se torna algo que fornece um conhecimento e que propõe um exercício de pensamento; assim, o leitor compartilha e acessa numa “experiência do espaço” (Fabre, 2021, p. 33) de outrem.

Nessa relação próxima inerente entre o espaço e o sujeito, a articulista ainda argumenta sobre a experiência não pertencer mais ao domínio “geométrico”, mas sim ao domínio da estética, conciliável ao exercício da razão (Fabre, 2021, p. 39). Trata-se de uma atividade que pode ser comparada a do poeta, mas que não renega o trabalho reflexivo. Por meio da ficção, a filosofia local de Cléobule, descrita no *Discours préliminaire*, quebra as fronteiras dos jardins e da casa do filósofo, abrindo-se a infindáveis cenários (Fabre, 2021, p. 42) que ultrapassam o real. A tese da experiência do espaço, então, é produzida poeticamente, ganhando forma e conteúdo.

¹⁰⁸ [S]upport des analyses et des expérimentations portant sur la nature.

¹⁰⁹ [L]e corps et l'esprit sont liés.

3.1. A paisagem das palavras

Ariste vai ser fiel ao que ele percebeu do método de Cléobule durante todo o texto e, por isso, o pupilo (e/ou Diderot) vai narrar pela perspectiva do mestre. É curioso, inclusive, como ele se refere a si mesmo quando toma o lado do enunciador, como se ele tivesse, de fato, reproduzindo com a maior fidelidade possível a alegoria de Cleóbule. A descrição do trajeto dos espinheiros se inicia com apresentação do narrador. O homem que se fixou nos jardins selvagens, antes, era um viajante:

O invejoso não me acusará de ter dissipado milhões do Estado para ir ao Peru recolher pó de ouro ou procurar martas-zibelinas na Lapônia. Aqueles a quem Louis ordenou verificar os cálculos do grande Newton e determinar com uma craveira a figura do nosso globo, subiram sem mim, e eu não descí com eles o rio Amazonas. (Diderot, [1747] 2010b, p. 59)¹¹⁰

Cléobule atravessou o globo, interagindo com diversos objetos da natureza, como ouro e zibelinas, acompanhando uma comitiva que realizou experimentações sobre os cálculos de Newton. Trata-se, então, de um trabalho que envolve tanto uma experiência adquirida pelo sujeito quanto pelo desempenho de uma atividade científica. Essa mesma atividade experimental visa descobrir a forma do globo, de modo que ambas as experiências, por meios diferentes, recuperam entendimentos sobre a natureza.

Em sua travessia pelo mundo, o conhecimento foi obtido principalmente a partir do olhar, visto que, para o sábio “[t]udo o que nos rodeia é objeto de observação [...] tudo depende da maneira do olhar. Se é distraído, engana-nos: se é penetrante e refletida, aproxima-nos da verdade” (Diderot, [1747] 2010b, p. 59). A contemplação da matéria é o caminho para o trabalho filosófico, como um método; de modo que a natureza apresenta uma relação estreita com a verdade. Cléobule, antes de ser filósofo, era um geógrafo, ofício que possibilitou as suas viagens. Desse modo, o filósofo é aquele que difere do sujeito comum por ao meditar e extrair a verdade da natureza. Antes, ocupava-se em mesurá-la e em mapeá-la, agora, Cléobule a contempla e rememora suas interações. Essa mesma natureza observada pelo filósofo é o modelo do artista. Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, o poeta, tanto o escritor quanto o pintor, deve imitar a percepção adquirida pela imaginação. É pela observação, percepção e experimentação da natureza que aflui o trabalho do poeta e do filósofo.

¹¹⁰ *L'envie ne m'accusera pas d'avoir dissipé des millions à l'État pour aller au Pérou ramasser de la poudre d'or, ou chercher des martres zibelines en Laponie. Ceux à qui Louis commanda de vérifier les calculs du grand Newton, et de déterminer avec une toise la figure de notre globe, remontaient sans moi le fleuve de Tornéo, et je ne descendais point avec eux la rivière des Amazones.*

Nessa relação entre pintura e poesia, leituras como *Cartas sobre os surdos e mudos* (Diderot, [1751] 2000a) são incontornáveis. O ensaio abarca diversas questões materialistas e sensualistas, sustentáculos das discussões estéticas que tangem o texto literário. No início desse caminho, são discutidas questões sobre a linguagem, atreladas à expressão direta de ideias e sentimentos (Portich, 2023, p. 44).

A partir de relações sensoriais com os sujeitos, os objetos, na filosofia diderotiana, dão origem aos signos: por meio da percepção, os indivíduos os sentem em conjunto com as suas qualidades para nomeá-los. Por meio da visão e do tato, por exemplo, um homem pode ver um corpo, diferenciá-lo dos outros e distinguir sua cor, extensão, profundidade e impenetrabilidade. A partir disso, atribuiu-se nome aos “principais objetos dos sentidos, às frutas, à água, às árvores, aos animais, às serpentes etc., às paixões, aos lugares, às pessoas etc. às qualidades, às quantidades, aos tempos etc.” (Diderot, [1751] 2000a, p. 105). Desse modo, a linguagem pode representar os seres reais quanto estiverem ausentes. Vale também retomar a leitura proposta por Portich (2023, p. 21), que constata que Diderot não reduz a linguagem apenas ao status de representação das “ideias inatas”, mas sim que ela retorna às sensações que se articulam ao pensamento.

Além de representar acusticamente o objeto, o encadeamento de signos, conseqüentemente, de ideias, constituem uma frase. Ainda na sua origem, no entanto, a linguagem, desprovida ainda de “percepções finas e sutis do espírito” (Diderot, [1751] 2000a, p. 108), representava, também, discursivamente os estados da alma do indivíduo. Desse modo, a partir da linguagem, a alma pode retornar à natureza, visto que o objeto, que dela faz parte, foi internalizado pelo espírito do sujeito, que, agora, pode nomeá-lo. Diderot trata essa interação com a natureza como uma “experiência” (Diderot, [1751] 2000a, p. 109). A percepção do sujeito, adquirida a partir da contemplação do objeto, cujo resultado é um entendimento sobre ele e sobre suas qualidades é tratado como experimento. Portanto, o texto pode abranger as sensações, estado de alma e a experiência do sujeito, que se tornam partilháveis e acessíveis ao interlocutor ou leitor.

Entretanto, o discurso não pode senão representar uma ideia por vez, visto que a ordem sintática depende da expressão de cada uma das palavras em determinado tempo, criando uma fila de significados. A língua, por conta dessa limitação, não consegue acompanhar o movimento dos sentidos, visto que o objeto ativa o trabalho dos diversos deles. Cada um dos sentidos fornece, também, informações diferentes aos sujeitos. É justamente a pluralidade de dados que faz com que o sujeito realize um movimento dialético de comparar e refletir (Portich,

2023, p. 48). Para que houvesse uma harmonia entre a sensação e o discurso, seriam necessárias diversas bocas:

[A] sensação não tem de nenhuma maneira na alma esse desenvolvimento sucessivo do discurso; e se ela pudesse comandar vinte e cinco bocas, cada boca dizendo sua palavra, todas as ideias precedentes seriam expressas ao mesmo tempo. (Diderot, [1751] 2000a, p. 109).

As sensações são distinguidas por meio de recursos linguísticos. Esses signos servem ao pensamento no desempenho do trabalho reflexivo: “[d]os signos é que se originam ideias, e não vice-versa. Os signos dão diretrizes para o pensamento, de modo sequencial ou de modo simultâneo, segundo a diferença de suporte” (Portich, 2023, p. 52). Os signos ocupam um lugar central não só na representação e na experimentação dos afetos fornecidos aos sentidos, mas, também, na expressão das ideias.

Vale notar que Diderot não propõe uma cisão entre a sensação e o pensamento (Portich, 2023, p. 48), por mais que o sujeito seja afetado antes de poder distinguir as percepções racionalmente. Há então, nas discussões sobre a linguagem de Diderot, uma relação entre os sentidos e as ideias, visto que eles são responsáveis por fornecer os dados que fecundam o trabalho da razão.

Por conta de as palavras serem enunciadas sucessivamente, pensou-se que, segundo Diderot, “as afeções da alma que [os signos] representavam tinham a mesma sucessão; mas não é nada disso”. Entretanto, o estado de alma é diferente da “conta que nos damos dele” (Diderot, [1751] 2000a, p. 111), isto é, as sensações, em seu todo, são diferentes daquilo que analisamos e manifestamos sobre elas. Os signos são a dissolução da nossa percepção e da nossa experiência, que representa nosso estado de alma, mas eles não representam plenamente.

O entendimento tem que, então, se amoldar às limitações do discurso, cuja expressão é apenas uma “fria cópia do que se passa” (Diderot, [1751] 2000a, p. 112). Ainda assim, as palavras podem não exprimir com exatidão aquilo que é imaginado. Todas as limitações sobre as quais discorremos até aqui são relativas ao discurso do púlpito, isto é, à oratória que visa comunicar o pensamento com clareza. Em oposição a ele, e que talvez solucione certas limitações da linguagem prosaica, há o discurso do poeta. Enquanto a oratória do púlpito e da conversação familiar se limitam ao encadeamento das ideias, ditas no curso do tempo, o poeta

faz com que as coisas sejam ditas e representadas todas ao mesmo tempo; que, no mesmo instante em que o entendimento as apreende, a alma é comovida por elas, a imaginação as vê, e o ouvido as escuta; e que o discurso não mais é somente um encadeamento de termos enérgicos que expõe o pensamento

com força e nobreza, mas que é ainda um tecido de hieroglifos amontoados uns sobre os outros que o pintam. (Diderot, [1751] 2000a, p. 116)

O discurso poético, que inclui o gênero romanesco, é um aparente recurso para o problema limitante da linguagem, pois ele possibilita a assimilação dela no movimento de percepção do espírito. Ao mesmo tempo em que diversas sensações atingem o sujeito, agora, ele pode representá-las com mais fidelidade. A expressão artística se aproxima da diversidade de informações representadas pelas sensações, contrapondo o desenvolvimento unívoco do discurso. A linguagem se apropria dos sentidos, pois o poeta evoca, em uma só palavra, a visão (por meio da imaginação, a partir da qual o sujeito “vê” o cenário), o tato (relativo às sensações sintéticas) e o ouvido que escuta. Uma ideia não é representada por vez, seguindo as limitações do eixo sintagmático, mas sim, em conjunto. Esse é o trabalho feito pelo hieroglifo, que, segundo a nota 27 de Jacó Guinsburg, vai além do procedimento da metáfora “sugerindo uma tessitura de símbolos que suscitam correspondência e transferência de sensações quase em termos sinestésicos” (Guinsburg, 2000, p. 116). Assim, os signos representam o real, a natureza, por meio das sensações adquiridas pelo sujeito.

Portich define o hieroglifo poético como o desempenho da linguagem que assimila aspectos imagéticos para potencializar a sua performance (Portich, 2023, p. 44) que retomam aspectos da pintura. Devemos ter em mente, também, que Diderot não propôs uma separação entre poesia e pintura, ou entre signo e imagem, de modo que os hieroglifos poéticos são elementos do discurso capazes de “compota[r] elementos imagéticos” (2023, p. 43). À imagem, desempenhada imaginativamente, são atrelados aspectos sonoros e musicais, os quais se referem a características da natureza do próprio objeto. Portich propõe que a poesia só se concretiza quando constrói o tecido de hieroglifos (2023, p. 52). Assim, podemos inferir que há, em Diderot, uma relação entre o desempenho da expressão literária e a representação dos sentidos.

Promenades de Cléobule associa a atividade de julgar e de sentir, a partir de um exercício especulativo do pensar poético, e não necessariamente seguindo uma série de preceitos e silogismos, geometricamente encadeados para a construção lógica de uma ideia. Trata-se de uma convocação dos nossos afetos, para que eles trabalhem, por meio de uma identificação com o que está sendo descrito, no nosso imaginário. Diderot evoca e convoca as duas faculdades do seu leitor, de modo que o processo de afecção e de contemplação nos encaminham ao entendimento. Grosso modo, em literatura, confabulamos, espontaneamente, um mundo irreal, cuja percepção é simbólica. Trata-se de uma reprodução do empírico dentro do imaginário, realizada alegoricamente, que se comunica com real do leitor. Diderot retoma

símbolos do real, abstraindo-os, construindo, como Cléobule, paisagens pelas quais o locutor transita como espectador. Desse modo, as paisagens, baseadas naquilo que é apreendido do real e, em seguida, transformado em linguagem, são utilizadas como estados da alma, a partir da qual o locutor realiza sua meditação.

As paisagens criadas pelo romance funcionam como teoria, como ferramenta do processo de entendimento, para pintar estados de alma. Elas representam posicionamentos de Diderot diante da sociedade francesa iluminista e pensamentos filosóficos, assim, o panorama natural tem uma função teórica, em que o real transita do texto para o espírito. Assim, temos o estado da alma traduzido, sensorialista, metaforizado, a partir do qual criamos, em nosso íntimo, essa paisagem.

Temos uma imagem inicial, fornecida pelo espetáculo do mundo, que, ao ser contemplada, é abstraída pelo autor e, depois, internalizada pelo leitor. Isso permite que o segundo sinta essa paisagem, que ele se insira dentro dela, que ele a veja como se fosse permeado por essa natureza. A palavra presentifica o objeto em sua ausência, guindo o espírito para a construção de uma imagem. A partir dessas propriedades do ensaio, a percepção da realidade é transpassada para o texto por meio de uma contemplação objetiva do mundo concreto, que passa pela meditação e gera uma nova contemplação, reproduzindo uma percepção sintética do leitor, mesmo que ele não possa sentir, ouvir e, muito menos, tocar.

Isso só é permitido pela forma do texto poético, que se torna, então, um lugar de conhecimento do mundo, configurado artisticamente, e da sua experimentação. A Poesia pode criar um novo plano e transpor o empírico. O mundo das coisas se torna o das palavras e o mundo das palavras se torna das coisas. Assim, a experimentação, na Poesia, ocorre de maneira transposta, a partir da de uma relação não-imediata, diferente da relação entre o sujeito e o mundo empírico. Diderot, no entanto, encontra, na performance da poesia, a reprodução da relação imediata com o mundo. Portanto, não só em Cléobule, a linguagem e o discurso partilham de uma relação de representação dos sentidos, sobretudo, o discurso poético. Os signos e a imaginação, quando estão em consubstancia, passam a exprimir pensamentos e sensações. Essa nova experiência recebe uma nova forma, que cria imagens que podem ser pensadas.

Jean-Claude Bourdin e Colas Duflo (2008) também desenvolvem o tema da imaginação em Diderot. A criação de imagens é considerada não só como um trabalho utilizado para desenvolver a reflexão, mas também como um exercício que ultrapassa a experiência sensível, por meio da criação fictícia de novas realidades. Além disso, ainda de acordo com os dois

estudiosos (2008), a imaginação, associada à forma artística, religa o exercício do pensamento ao prazer, rompendo com a circunscrição do exercício racional. Além de recriar demonstrações, caras aos empiristas, a imaginação possibilita uma nova reaproximação entre o sujeito e a descoberta.

Entretanto, no mundo da ficção, as ideias não são comprovadas, por mais que sejam experimentadas, mas são da ordem da especulação. Isso é, são da ordem do mundo das possibilidades. O discurso poético é o encontro entre o mundo e o olhar, pois é essa atividade da visão que possibilita que esse espaço se torne objeto artístico e pensamento. Para ser transformada em um quadro, por exemplo, a paisagem precisa atravessar a retina, ser percebida pelos sentidos, se apresentar ao espírito do autor, que lhe dá forma. Há, então, nas narrativas diderotianas, uma comunicação entre a experiência sensível e a estética, de modo que não há uma oposição e uma cisão entre o trabalho filosófico, conceitual, e o artístico.

Uma das passagens que podemos destacar esses aspectos relativos entre o saber e os sentidos, representados poeticamente, é um dos momentos do passeio do narrador autodiegético por entre as alamedas dos castanheiros. No primeiro momento do capítulo, há um debate acalorado entre um castanheiro e um espinho. O segundo grupo, dos crentes e intolerantes, cuja ignorância é simbolizada pela cegueira, caminha pela aleia dos espinhos. Por conta da falta de visão, eles são apartados da contemplação imagética da natureza, que, segundo Cléobule, é o que fornece os indícios sensoriais para o movimento do pensamento. Entretanto, trata-se de uma cegueira voluntária, visto que escolheram envolver os seus olhos com bandagens. Desse modo, os espinhos não são aqueles que nasceram com uma condição, mas sim aqueles que escolheram não enxergar. Além disso, os espinhos são aqueles que mantêm as vestimentas limpas, sem manchas, o que pode ser apenas compreendido como um certo símbolo da pureza religiosa. Uma outra interpretação também é possível: os cegos são aqueles que cultivam as vestes ilibadas pela recusa a uma relação tátil com o mundo. Graças a recusa da interação com o exterior, que seria justamente aquilo macularia e mancharia seriam os objetos que compõe a natureza, o sujeito consegue fazer com que as roupas não são atingidas. Desse modo, os espinhos recusam uma relação corporal e sensorial tanto no âmbito da visão como do tato. Visto que a lógica do ensaio é construída por uma relação, sobretudo pelos afetos adquiridos pelos olhos, os cegos são a antítese do método de Cléobule, portanto, são ignorantes, ao mesmo tempo que, de uma perspectiva narrativa, são os antagonistas. Nessa tentativa de cindir a relação com a natureza, os cegos se fecham no domínio espiritual e abstrato.

Novamente, *Promenades* antecipa discussões que marcam o pensamento diderotiano. A reflexão sobre os sentidos e sobre a interação entre os sujeitos e o mundo são temas centrais de *Carta sobre os cegos para o uso daqueles que veem* ([1749] 1988). Discute-se como um cego, desprovido do sentido da visão, isto é, na ausência de um sentido, desempenha o exercício de pensamento sem contemplar diretamente da natureza.

No curso da argumentação, Diderot retoma a narrativa de alguns cegos, como o “cego de Puisaux” ([1749] 1988). Outro notório exemplo é a narrativa do cego Saunderson, que, segundo o que é descrito na carta ([1749] 1988)¹¹¹, atuou como professor de matemática em Cambridge. Quando estava próximo da sua morte, o “filósofo cego”, como é caracterizado por Diderot ([1749] 1988, p. 240), discute com o ministro Gervásio Holmes sobre a existência de Deus. Quando questionado sobre sua relação com a natureza, Saunderson responde “Ah, senhor!, dizia-lhe o filósofo cego, deixai de lado todo esse belo espetáculo que nunca foi feito para mim! Fui condenado a passar a minha vida nas trevas [...]” ([1749] 1988, p. 240). Desse modo, Saunderson afirma, em tom de lamento, estar apartado da natureza ao ser desprovido da capacidade de vê-la. Entretanto, diferente do cego das alamedas, além de ter nascido com essa condição, o filósofo não era um ignorante, mas sim um indivíduo hábil em geometria, matéria para qual desenvolveu um complexo método, ultrapassando muitos videntes naquilo ao que concerne ao domínio da razão. Ao ser questionado sobre a existência de Deus, o cego anuncia a célebre sentença: “[s]e quereis que eu creia em Deus, cumpre que me façais tocá-lo” ([1749] 1988, p. 240). Desse modo, Saunderson recorre ao seu sentido que opera com mais maestria em seu debate metafísico; diferente dos cegos de *Promenades de Cléobule*, que recusam até mesmo a relação sensorial por meio do toque.

Retomando as discussões entre o espinho e o castanheiro, o resultado das discussões entre o cego e Ateus foi publicado no livro escrito pelos cegos: “*Teoria física e moral da existência e das propriedades da luz, por um cego espanhol, traduzida e ornada de comentários e escólio pelo guardião dos Quinze-Vingts*” (Diderot, [1747] 2010b, p. 96)¹¹². Enquanto os cegos publicam seu tratado, os castanheiros, verdadeiros filósofos, convocam uma assembleia, cujo objetivo é refletir sobre o debate anterior entre o crente e o ateu. No encontro, os castanheiros mudam de posição, por meio de uma encenação, o debate, para que dele se obtivesse a verdade, e nada mais. O próprio narrador representa as opiniões do cego, por mais

¹¹¹ Diversos especialistas, dentre eles, o próprio tradutor da edição, Jacó Guinsburg (2006), comenta o aspecto fictício dessa e de outras passagens do ensaio.

¹¹² *Théorie physique et morale de l'existence et des propriétés de la lumière, par un aveugle espagnol, traduite et ornée de commentaires et de scolies par le marguillier des Quinze-Vingts.*

absurdas que sejam as suas ideias. Dessa vez, os argumentos seriam defendidos por pessoas com mais conhecimento que o espinho.

O narrador caminha, em seguida, ao lado do seu opositor no debate encenado, Atheus, herói no diálogo com o cego. Com o pretexto de que não poderia caminhar calado, o primeiro propõe uma breve questão filosófica. O que devemos notar é que, como na filosofia de Cléobule, exposta no *Discours préliminaire*, o debate é inspirado pelo espaço e pela natureza. Vejamos a confluência entre o espaço na ideia:

[A marcha] começou numa dessas belas noites que um autor de romance não deixaria escapar sem tirar dela a vantagem de uma ampla descrição. [...] [A] lua estava no zênite, o céu sem nuvem e as estrelas muito brilhantes. (Diderot, [1747] 2010b, p. 97)¹¹³

Ao contemplar a natureza celeste, o narrador propõe uma discussão, adotando uma posição deísta, que destaca o movimento mecânico dos astros, dos quais Deus se ocupa. O narrador ainda reclama certa ingratidão daqueles que atribuem o movimento da matéria ao mero acaso, propondo que a compreensão da ordem nos leva ao entendimento da existência de Deus. Atheus, como o nome sugere, ateu convicto, encara a situação com mais ceticismo do que seu interlocutor, criticando que a ideia de que a natureza é arranjada em prol do bem do homem (Diderot, [1747] 2010b, p. 97). O ateu continua, dizendo que a dinâmica do universo é desconhecida, e que pode ser desordenada. Os homens, justamente por não conhecerem a mecânica do universo, imputam-na erroneamente a um Deus. A esse debate, juntam-se outras mentes pensantes, dentre elas, Alcméon e Oribaze, um espinosista, que assimila a natureza contemplada à imagem de Deus. O primeiro faz referência, satiricamente, às ideias do segundo, argumentando que, para o quarto interlocutor, a lua são seus olhos e “os outros pontos radiosos são diamantes de sua coroa ou então botões da sua roupa” (Diderot, [1747] 2010b, p. 97)¹¹⁴. Trata-se, no entanto de uma visão reducionista, até satírica, da filosofia espinosana, que se revela sobretudo na expressão de um dos argumentos centrais de Espinosa: “[f]azes parte de seu ser [Deus]; ele está em tu, tu estais nele. Sua substância é única, imensa, universal; somente ela existe: o resto são tão somente seus modos” (Diderot, [1747] 2010b, p. 97)¹¹⁵. Para a

¹¹³ [La marche] commence par une de ces belles nuits qu'un auteur de roman ne laisserait pas échapper sans en tirer le tribut d'une ample description. [La] lune était au zénith, le ciel sans nuage et les étoiles très-radieuses.

¹¹⁴ Alcméon : mon confrère Oribaze vous démontrera que le grand orbe lumineux, qui ne tardera pas à paraître, est l'œil de notre prince ; que ces autres points radieux sont ou des diamants de sa couronne, ou des boutons de son habit, qui ce soir est d'un bleu opaque.

¹¹⁵ Vous faites partie de son être ; il est en vous, vous êtes en lui. Sa substance est unique, immense, universelle ; elle seule est : le reste n'en est que des modes.

representação do ponto de vista espinosista, o próprio Oribaze busca referências na natureza para o seu argumento.

A discussão continua. Faz-se necessário ressaltar, nesse ponto, a harmonia entre o espaço e o pensamento. A natureza é o dínamo que anima o debate. Após acender o pávio do pensamento, os filósofos, como pistões da máquina do pensamento, executam o movimento reflexivo.

Em seguida, a lua, que para Oribaze representa os olhos do príncipe, cai e cede seu lugar ao dia. Muda-se a natureza, muda-se o cenário, mudam-se as discussões. A luz do dia enseja aos caminhantes a vista de um rio que, por azar, obstrui o caminho dos personagens-filósofos. A natureza é descrita:

Suas águas eram claras, mas profundas e rápidas, e nenhum de nós ousou de início tentar atravessá-lo. Determinou-se que Filoxenes e Dífilo iriam sondar seu leito não ficaria mais estreito em algum lugar e se não haveria algum vau. O resto da tropa sentou-se perto da margem, sobre um gramado sombreado por salgueiros e álamos. Tínhamos como perspectiva uma cadeia de montanhas escarpadas e cobertas de pinheiros (Diderot, [1747] 2010b, p. 98)¹¹⁶

O narrador descreve a paisagem, contemplada pelos seus olhos, como descreveria um quadro animado. Vemos um mar bravo, sem nenhum estreito que permita a passagem. Vemos a margem do rio, em cujo gramado estão sentados os filósofos, aproveitando a sombra das árvores. Esse instante bucólico, do *fugere urbem*, instiga o movimento do pensamento.

Atheus nota, na dificuldade da passagem, que a natureza, retomando o diálogo com o narrador, não está ao dispor do homem e que não há um encadeamento perfeitamente ordenado, porque, nesse caso, ela é um empecilho que dificulta a continuidade da atividade. No rio, inclusive, os filósofos podem se afogar e, caso eles não transponham os rochedos, podem morrer de fome. Atheus ainda argumenta que um Deus justo que apresentasse a natureza em sua perfeição, não disporia percursos tão perigosos e que “[o] universo é, dizes, obra de vosso monarca; concordas pelo menos que esses dois pedaços não fazem honra a seu gosto.” (Diderot, [1747] 2010b, p. 99)¹¹⁷. O narrador rebate que diversos eventos não devem ser imputados ao acaso, argumentando também que a organização dos objetos compreende a existência de outros seres e não apenas o bem-estar dele e do seu grupo.

¹¹⁶ *Ses eaux étaient claires, mais profondes et rapides, et nul de nous n'osa d'abord en tenter le passage. On députa Philoxène et Diphile pour reconnaître si leur lit ne s'aplatirait pas davantage dans quelque endroit, et s'il n'y aurait point de gué. Le reste de la troupe s'assit près du rivage, sur une pelouse ombragée de saules et de peupliers. Nous avions en perspective une chaîne de montagnes escarpées et couvertes de sapins.*

¹¹⁷ *L'univers est, dites-vous, l'ouvrage de votre monarque ; vous conviendrez du moins que ces deux morceaux ne font pas honneur à son goût.*

Zénonclès se intromete na discussão, propondo um terceiro ponto de vista. O filósofo discorre que a água do rio não é senão “um cristal sólido sobre o qual se pode andar sem perigo, e que vossos pretensos rochedos são tão-somente vapores espessos, mas fáceis de penetrar” (Diderot, [1747] 2010b, p. 100)¹¹⁸. Inverte-se a lógica física que constitui os objetos, admitindo a água que flui dos rios como algo sólido, enquanto a rocha é um objeto em estado gasoso, transponível. Desse modo, o problema da passagem deles seria resolvido, visto que ambas as matérias não impossibilitariam mais a continuação da caminhada.

Observando a natureza apenas com o olhar do ponto de vista da margem, distante, Zénonclès concebe ideias erradas a partir das percepções fornecidas pela natureza. Ele usou o olho para conceber as características de profundidade e penetrabilidade, o que, em *Cartas sobre os surdos e mudos* (Diderot, [1751] 2000a, p. 94) são qualidades percebidas pelo sentido do tato, enquanto os olhos se ocupam, em uma primeira interação, pela percepção do lugar que o objeto ocupa, da cor e da sua extensão. Zénonclès interpreta erroneamente a natureza comunicada aos seus sentidos. Entretanto, logo em seguida, o personagem se dispõe a realizar uma experiência para comprovar a sua proposta:

Vedes que falo a verdade, acrescentou. Imediatamente, lançou-se no rio e mergulhou mais de seis pés. Todos temíamos por sua vida, mas felizmente Oribaze, bom nadador, jogou-se na água, agarrou-o pelas roupas e o trouxe de volta à margem. Para nosso terror, sucederam-se alguns acessos de riso provocados pela cara que fazia. Mas ele, arregalando os olhos e todo encharcado, perguntava-nos por que parecíamos tão alegres e o que havia de novo. (Diderot, [1747] 2010b, p. 98)¹¹⁹

Dessa vez, ao desempenhar uma experimentação e se colocar em contato físico com o objeto, o filósofo percebe, pelo tato, que a água é líquida e transponível. Há de se ressaltar, também, o aspecto satírico dessa passagem, não só pelo riso dos personagens, como pelo cômico da própria demonstração.

Fabre (2021) considera Zénonclès como alguém que se opõe ao dispositivo filosófico de leitura do ensaio e, conseqüentemente, à “filosofia local”. Para a autora, o filósofo é aquele que questiona a alegoria proposta basilar da obra, apresentada no *Discours préliminaire*. O ponto de vista adotado por ele coloca em dúvida o fundamento primeiro, questionando a tese central

¹¹⁸ [U]n cristal solide sur lequel on peut marcher sans danger, et que vos prétendus rochers ne sont qu'une vapeur épaisse, mais facile à pénétrer.

¹¹⁹ Voyez, ajouta-t-il, si je dis vrai. » À l'instant il s'élance dans le fleuve et plonge plus de six pieds par-dessus la tête. Nous tremblions tous pour sa vie ; mais heureusement Oribaze bon nageur, se mit à l'eau, le rattrappa par ses habits et le ramena vers rivage. À notre frayeur succédèrent quelques éclats de rire que sa figure ne pouvait manquer d'exciter. Mais lui, ouvrant de grands yeux et tout dégouttant d'eau, nous demandait à quel propos nous paraissions si gais et ce qu'il y avait de nouveau.

de que o conhecimento é instigado pelo espaço natural, cujas fronteiras com o eu são dissolvidas, criando uma associação entre aquilo que é interior e aquilo que é exterior ao sujeito. Para Fabre, Zénoclès nega o espaço que o contorna como fonte de conhecimento, argumentando que a água não era senão uma ilusão (Fabre, 2021, p. 35).

Mesmo vendo a branda correnteza do rio, o filósofo a associa a um cristal que, além de ser sólido, é estático. Portanto, Zénoclès não só confunde os dados fornecidos pelos sentidos, como também os interpreta erroneamente ou mesmo duvida deles. Ao ver a rocha, estagnada e sólida como um cristal, tão dura quanto o chão pelo qual ele caminha, Zénoclès ignora, ou melhor, duvida das impressões fornecidas aos seus sentidos. Até mesmo depois de quase se afogar, ele não parece estar convencido do seu erro. Zénoclès então, em oposição, ao narrador e à tese de Cléobule, adota uma posição imaterialista (FABRE, 2021, p. 36), que questiona a experiência fornecida pelo mundo. Trata-se de uma dúvida absoluta dos dados do real que é satirizada.

Por mais que o sentido mais ativo nessa percepção da paisagem seja a visão, diversos outros participam da experimentação do espaço a partir de uma relação subjetiva, de modo que todas as impressões, emoções, sentimentos, que constroem paisagem, tornam-se, assim, exterior e interior. Ao mesmo tempo, essa experiência de paisagem se torna o lugar em que o sujeito se abre para o mundo. Em seguida, esse mundo é metaforizado, traduzido em palavras que desdobram o material para o imaginário, tornando-se um mundo pensado e do pensamento. A imaginação conduz o leitor à confabulação dessa interação, como se ele estivesse nesse espaço e o olhasse, permitindo que se organize um processo de construção espacial que se alia ao processo de reflexão. Logo, o espaço reconstruído em prosa é metafórico, cujo sentido é desenvolvido a partir da interação do corpo do sujeito com ele. Em *Promenades*, não se trata de uma mimeses apenas da realidade, mas sim, da *poesis* ou seja, da absorção de traços da realidade que são poetizados.

Rimos daqueles que duvidam e questionam o conhecimento adquirido pela natureza. Nessa oposição ao próprio método, na qual o autor dispõe de outros personagens que o renegam ou o questionam, como os cegos dos espinhos e Zénoclès, Diderot estrutura dialética e dialogicamente a reflexão e verificação das hipóteses e argumentos. O autor projeta, por meio da ficção, no lugar de um outrem discordante, apresentando e verificando a diversidade de pontos de vista para abordar uma mesma questão.

Veremos, ao longo deste texto, que Diderot reproduz, em diversos momentos, uma imitação da natureza, muitas vezes, também, ele se serve do seu talento e criatividade para

atribuir aos elementos naturais sentidos subjetivos, metafóricos e poéticos. O caráter simbólico do texto faz com que cada elemento seja retomado alegoricamente. Os símbolos são justamente aqueles responsáveis por representar a natureza, simulando a relação afetiva entre ela e o sujeito e a comunicação. Visto que os signos poéticos atingem seu ápice quando conseguem adquirir traços sinestésicos de diferentes sentidos de uma só vez, a arte se efetiva quando consegue representar, por meio de signos e hieroglifos, a maneira que o real afeta o sujeito. Assim, diferente de *Nova Atlântida*, os objetos retomados dentro do ensaio representam os que existem na realidade, mas, por meio da imaginação poética, performada por meio do discurso e da linguagem. Em *Promenades*, são atribuídos valores que ultrapassam tanto o valor semântico puro, tornando-os polissêmicos, quanto o significado literal no mundo empírico.

Diderot imita a natureza, defendendo sua observação como base do exercício filosófico e simulando a percepção do sujeito. Com o trabalho imaginativo, ele atribui um valor simbólico que ultrapassa o sentido exclusivo da metáfora, associando aspectos imagéticos e sensoriais aos signos. Esse movimento representa não só o que contemplamos da experiência da natureza a partir da visão, mas também diversos afetos que se apresentam aos diferentes sentidos de uma só vez. Assim, a produção literária não só está atrelada à epistemologia do método experimental, como também (e nisso se inclui a sua crítica) ao seu materialismo. Desse modo, o gênio do autor consegue criar procedimentos artísticos que dialogam com o seu método no *Discours préliminaire* e no *Cartas sobre os surdos e mudos* ([1751] 2000a). Há, portanto, uma concórdia e consubstancia não só entre a epistemologia, o materialismo e a crítica estética diderotiana, mas também com a própria criação narrativa, que não deixa de ser artística.

3.2. O gênio do lugar

Por sua relação estreita com o espaço, que discutimos ao longo do presente estudo, Fabre compreende Cléobule como o “gênio do lugar”, que simboliza um ideal de liberdade e de entusiasmo (Fabre, 2021). Essa figura é inspirada pelo seu local harmonioso, que anima suas reflexões filosóficas por meio dos seus sentidos. O sujeito se situa no centro de uma relação com o mundo, de modo que o universo ficcional é animado por um pensamento materialista e sensualista de Diderot.

Uma das principais referências sobre o assunto, o verbete “Gênio”, de Saint-Lambert ([1755] 2015)¹²⁰, trata primeiramente do gênio no domínio da arte, mais precisamente, no da poesia, e no da filosofia. Desde o início do texto, são destacadas as habilidades que diferem o gênio do homem comum: “[a] amplidão do espírito, a força da imaginação e a atividade criativa da alma, eis aí o gênio. Da maneira com que se recebe suas ideias depende aquela com a qual se lembra delas.” (Saint-Lambert, [1755] 2015, p. 323). Podemos notar, então, que o homem de gênio manifesta diversas habilidades, dentre elas: potente imaginação, memória e sentidos apurados. As ideias lhe atingem a partir da sua lembrança delas, isto é, a produtividade do seu processo imaginativo depende de como recupera as ideias, como os afetos, consolidados em sua memória.

O homem comum, ao ser “lançado ao universo”, experimenta as sensações de maneira rasa, nutrindo-se das informações fornecidas por elas apenas por necessidade e gosto; isso se muitas das afecções não passaram despercebidas por ele, “sem sequer ser[em] notad[as] e para sempre ser[em] esquecidas.” (Saint-Lambert, [1755] 2015, p. 323). O gênio, pelo contrário, pela grandiosidade do seu espírito, está em intensa e constante interação com as sensações fornecidas pela natureza. A sensibilidade apurada preserva, com facilidade, o conhecimento oferecido no contato espontâneo com o real.

Babiuki comenta que o gênio tem os sentidos mais bem desenvolvidos e aguçados do que os das pessoas comuns. Sobre essa passagem do verbete escrito por Saint-Lambert, a estudiosa argumenta que todas as pessoas interagem com os objetos que os contornam, cujos produtos são apenas guardados na memória e na imaginação, ou, muitas vezes, são esquecidas (Babiuki, 2022). De acordo com a autora, “[o] gênio, por outro lado, é afetado de modo muito

¹²⁰ Os leitores poderão notar que, nessa seção, estabeleceremos uma discussão sobre o gênio a partir das ideias de Saint-Lambert, Voltaire e da leitura que Babiuki (2022) propõe dos dois. Kamila Babiuki segue um percurso semelhante ao propomos, por isso, a comentadora é uma referência que nos guiará pelo árduo debate sobre o gênio. Sobre as suas referências, além de se servir de Voltaire, Saint-Lambert e, claro, Diderot para abordar o problema, ela ainda retoma diversos autores para construir o um panorama sobre essa questão. Para aqueles que desejam se aprofundar ainda mais no debate sobre o gênio, o estudo de Babiuki é incontornável.

diverso por tudo ao seu redor.” (Babiuki, 2022, p. 35). Desse modo, o gênio põe a imaginação e a memória em movimento para produzir novos sentimentos. Por rememorar de maneira incomum, visto que é dotado de uma sensibilidade excepcional, ele dispõe um grande arsenal de sentimentos.

Esses afetos são conservados pelo gênio em sua memória: “ainda que afetada pelo próprio objeto, a alma ainda o é pela lembrança” (Saint-Lambert, [1755] 2015, p. 323). Desse modo, o gênio está em contínuo processo de rememoração e de interação com a natureza. Ele, em oposição ao homem comum, tem um trabalho imaginativo apurado: “ele se lembra das ideias com um sentimento mais vívido do que quando as recebeu, pois a essas ideias ligam-se mil outras, mais apropriadas a fazer que surja o sentimento.” (Saint-Lambert, [1755] 2015, p. 323). O processo de rememoração e de imaginação, próximos entre si, resgata as sensações para o presente com tal precisão que elas são intensificadas porque são costuradas a diversas outras. Sobre essa questão, Babiuki (2022) comenta que essas capacidades do gênio fazem com que a sua experiência mental seja vivida de maneira semelhante às “experiências sensíveis” das pessoas normais. Desse modo, aquilo que o homem de gênio experimenta a partir de estímulos visuais, ainda de acordo com Babiuki, faz com que produza “imagens nítidas e claras” (2022, p. 35) que rivalizam com o real.

Por isso, por mais que a memória seja primordial para o gênio, ele “não recorda: ele vê. Não se limita a ver, é comovido.” (Saint-Lambert, [1755] 2015, p. 324). Tal é o a força da atividade da sua alma, que as memórias lhe atingem da mesma maneira, se não ainda mais complexa, como estivesse vivenciando a experiência. Essa experiência, por mais cotidiana que seja, lhe afeta de maneira aguda. Desse modo, mesmo que em um ambiente pouco fértil para o trabalho dos sentidos, ele consegue se fazer presente em um contato direto com a natureza, que lhe fornece profundas impressões. É exatamente o que Cléobule faz: sua capacidade de rememorar as afecções absorvidas em seu jardim possibilita que ele crie um novo universo, que não só reproduz sua interação inicial com o sujeito, como também a transmite ao seu leitor.

Durante o processo imaginativo, ou de pintura do quadro, como propõe Saint-Lambert ([1755] 2015)¹²¹, o gênio criador não está, literalmente, diante da natureza, mas ele se

¹²¹ Não fica claro se, no trecho a seguir, Saint-Lambert está falando ainda do processo de rememoração do gênio, ou do seu trabalho criativo, ou de ambos, ou mesmo de uma passagem do primeiro para o segundo. Isso acontece porque, diversas vezes, inclusive em Diderot, o trabalho imaginativo é descrito por meio de processos e procedimentos da pintura: “A alma frequentemente se apraz com tais afecções momentâneas, que oferecem um prazer que lhe é precioso. Ela se entrega a tudo que pode ampliá-la, com cores verdadeiras e com traços inapagáveis, ela deseja dar corpo aos fantasmas que são obra sua, que a transportam ou que a entretêm. Deseja pontar alguns desses objetos que acabaram de agitá-la? Por vezes, os seres se despem de suas imperfeições e em seus quadros não se apresenta senão o sublime, o agradável, e então o gênio pinta de modo belo” (Saint-Lambert,

transporta, a partir da sua força mental, para as cenas que ele cria, tornando-se os próprios personagens, experimentando, virtualmente, os sentimentos que eles próprios sentem. Nesse momento de entusiasmo¹²², ele produz algo sublime.

Essa habilidade de entusiasmo, que manifesta a imaginação e a memória, é essencial ao trabalho do gênio. Nesse caso, o autor trata do poeta, fazendo referência a Horácio, e sua habilidade de criar cenas. Em seguida, Saint-Lambert opõe o gênio ao gosto:

O gênio é o puro dom da natureza, o que ele produz é obra de um momento. O gosto é obra do estudo e do tempo, diz respeito a uma multidão de regras estabelecidas ou supostas, e permite a produção de belezas que apenas são convencionais. Para que uma coisa seja bela segundo as regras do gosto, é preciso que seja elegante, refinada e trabalhada sem que o pareça. (Saint-Lambert, [1755] 2015, p. 325).

O gênio é oferecido pela natureza. É algo com o qual se nasce, não se desenvolve, independente do esforço. O gosto, no entanto, que permite uma progressão por meio do estudo e do tempo. Além disso, o gosto também se comunica com convenções, que podem ser padrões e regras estabelecidas para a arte pelas tradições. Não são produzidas, no entanto, obras sublimes a partir dessas convenções; isso só pode ser feito por aqueles que são agraciados com o gênio.

Partindo para o gênio na filosofia, ele deve recuperar o “hábito de refletir” e o “calor da imaginação” (Saint-Lambert, [1755] 2015, p. 325). Para Saint-Lambert, a reflexão, associada à razão, não corresponde perfeitamente com a imaginação¹²³. No trabalho do gênio filósofo, é necessária que elas se comuniquem. Para esse gênio, a habilidade de experimentação é colocada de lado, pois, antes, é necessário dar espaço para o trabalho racional, visto que “não existem tais qualidades nem no tumulto das paixões, nem com os ímpetos da imaginação.” (Saint-Lambert, [1755] 2015, p. 326). Se para o poeta é permitida a imaginação jovial, imperfeições e tolices, o filósofo deve ser “senhor de si” (Saint-Lambert, [1755] 2015, p. 326). Para eles, a experimentação necessária é aquela que recolhe as percepções, aproxima-as de outras ideias cuidadosamente,

2015, p. 324). É interessante notar que Saint-Lambert não está falando apenas da pintura, essa metáfora das artes visuais é usada para descrever o trabalho de Horácio.

¹²² Babiuki propõe o “entusiasmo” como uma “energia propulsora” (2022, p. 54), “germe de todas as coisas”, “o calor das ações” (2022, p. 56) do gênio criador. O verbete *Poesia*, cujo autor resta em anonimato, propõe a compreensão do termo como uma imitação da bela natureza, a qual é atribuído “graça” e “energia que encantam e surpreendem”, isto é, para o poeta, é necessário entusiasmo e um olhar clínico sobre os objetos.

¹²³ A razão e a imaginação (entusiasmo) são essenciais para o trabalho do gênio. Essa tese é de Babiuki (2022), com a qual dialogaremos em nossa leitura.

[...] dispor o microscópio sobre um ponto imperceptível e não acreditar ter visto bem até ter olhado por um longo tempo. São esses homens que vão de observação em observação até consequências precisas, e não encontram senão analogias naturais. [...] Neles, o desejo pela descoberta é uma vontade permanente que os anima sem os inflar e que conduz seu desenvolvimento, que a experiência deve garantir. (Saint-Lambert, [1755] 2015, p. 326)

Se para o gênio-poeta a experimentação deve ser no âmbito da inventividade formal, a experimentação do filósofo retoma ao sentido que dialoga com o empírico, isto é, do exercício experimental. Trata-se da garantia dada pela experiência e pelo longo processo de reflexão. O trabalho do filósofo é o da observação, da meditação, do trabalho do cientista diante do microscópio. O gênio-filósofo deve domar a sua imaginação e seu entusiasmo:

O gênio é tocado por tudo e, desde que não esteja entregue aos seus pensamentos ou subjugado pelo entusiasmo, ele estuda, por assim dizer, sem que dê conta disso. Pelas impressões que os objetos têm sobre ele, é compelido a enriquecer-se sem impedir conhecimentos que nada lhe custaram (Saint-Lambert, [1755] 2015, p. 326).

Esse indivíduo “estuda sem perceber” (2015, 326) visto que ele se comunica de maneira intensa com a natureza, aprendendo espontaneamente nessa interação. Assim, ele é mais livre para criar produtos a partir da interação com o que foi absolvido, aprendendo com mais facilidade. Dele, não são exigidos empenho e exaustiva dedicação, porque sua interação profunda com a natureza já lhe fornece bons frutos. Em seu estudo do gênio, Babiuki argumenta que é importante entender seu processo de aprendizagem para distingui-lo.

Mesmo que tenha que domar a razão, o trabalho de experimentação do gênio ainda manifesta a imaginação e os sentidos:

Sobre a natureza lança olhares gerais atravessa seus abismos. Em seu seio, colhe as sementes que aí adentram imperceptivelmente e que, no tempo certo, produzem efeitos tão surpreendentes que ele mesmo é levado a crer-se inspirado. Ele possui o gosto pela observação, mas observa com rapidez uma grande extensão, uma multidão de seres. (Saint-Lambert, [1755] 2015, p. 326)

Do mesmo jeito que Saint-Lambert descreve o processo criativo do poeta, ele pinta o processo imaginativo e reflexivo do filósofo. Ambos, pela recuperação de sentidos consolidados na memória feita pela imaginação, conseguem se fazer presente e ver cenários que não os cercam.

Mesmo que cerceie a imaginação, porque não tem a mesma necessidade de criar ficções como o poeta, trabalhando no real, o filósofo manifesta ainda o entusiasmo no “movimento que suscita tempestades”, “carregado por uma torrente de ideias” (Saint-Lambert, [1755] 2015, p.

326). Isto é, baseando-nos na leitura de Babiuki (2022) que propõe que o gênio é a disposição equilibrada entre a razão e o entusiasmo, o gênio-poeta pode se render mais ao entusiasmo no seu processo de experimentação, podemos concluir que o gênio-filósofo deve ponderar suas ideias abstratas. Enquanto o escritor dispõe do entusiasmo para alavancar a sua experimentação artística, o cientista o manifesta para novas conjecturas e combinação de ideias.

A análise desse verbete nos interessa por diversos motivos. O primeiro¹²⁴ deles é destacar, mais uma vez, o trabalho uniforme da imaginação, da razão e da memória. Por mais que sejam separadas na *Encyclopédie*, no trabalho intelectual, seja filosófico ou poético, as três habilidades são evocadas pelo gênio. O segundo é a estreita relação entre o que é argumentado sobre a figura do gênio e o personagem Cléobule, visto que ele compreende todos os atributos até aqui destacados.

Tendo em mente o exercício do gênio filósofo e do poeta. Tentaremos, a partir dessa argumentação, apresentar o trabalho do gênio em *Promenades de Cléobule*. O texto, em si, não se dedica diretamente ao debate estético sobre o termo, entretanto, podemos identificar certos aspectos que serão desenvolvidos sobre esse assunto em outros textos do autor.

Cléobule partilha de aspectos tanto do gênio filosófico quanto poeta. Há, nele, a natureza inventiva e experimental, isto é, tanto o trabalho criativo quanto o trabalho científico. O “gênio do lugar”, interage e observa o seu espaço, evocado posteriormente em um trabalho de rememoração e de imaginação, cujo resultado é a criação de um universo ficcional que espelha o real. O desempenho das suas faculdades é tão agudo que ele produz uma alegoria que reproduz suas afecções presenciadas no seu jardim. A tudo isso, ele ainda consegue atribuir um trabalho racional e filosófico. Por meio da evocação das três faculdades do conhecimento, o gênio de Cléobule consegue criar um universo com o qual tanto ele, quanto Ariste, quanto o leitor conseguem ser incluídos e com o qual eles podem interagir.

Para desenvolver essa ideia, podemos retornar à leitura de Babiuki (2022). Ao investigar aquela que seria a primeira apresentação do gênio em *O filho natural*, a autora compara brevemente, na nota 30, a introdução do gênio dorvaliano à *Promenades de Cléobule*, argumentando que, no *Discours préliminaire*, é possível identificar o “o gênio sob o transporte da natureza” (Babiuki, 2022, p. 52).

Entretanto, *Promenades* não é um dos textos centrais de Babiuki. Ela se dedica a entender a primeira expressão do gênio no texto que Diderot escreveu apenas 10 anos depois desse ensaio. Tentaremos, então, a partir da argumentação dos comentadores, identificar alguns

¹²⁴ Retomaremos esse verbete no próximo capítulo do texto para falar do caráter inventivo do gênio.

aspectos do gênio de Cléobule, discussão a qual Diderot se dedicará nos anos seguinte e que se tornou central nos debates propostos por ele. Para isso, realizaremos uma breve leitura d’*O filho natural* (Diderot [1757] 2008), e, em seguida, compararemos Cléobule ao que Babiuki (2022) identifica no gênio dorvaliano.

No dia seguinte, fui até o sopé da colina. O lugar era solitário e selvagem. Havia em minha perspectiva algumas casas espalhadas pela planície; um pouco além, uma cadeia de montanhas desiguais e recortadas que arrematavam, em parte, o horizonte. Estávamos à sombra dos carvalhos e escutávamos o ruído de uma água subterrânea que corria nas redondezas. Era a estação em que a terra está coberta dos bens que concede ao trabalho e suor dos homens. Dorval foi o primeiro a chegar. Aproximei-me dele sem que ele percebesse. Ele estava entregue ao espetáculo da natureza. (Diderot [1757] 2008, p. 118).

Novamente, como o jardim de Cléobule, o espaço natural e solitário é retomado. Trata-se de um lugar assimétrico. Tanto o espaço manipulado pelo homem quanto o intocado têm uma engenharia irregular. Ao mesmo tempo que contemplava esse quadro, o narrador se senta na terra, no pé de um carvalho, e escuta corrente da água. Não só o narrador, Dorval também foi atingido pela natureza.

Babiuki (2022) associa essa passagem em que o clima é mencionado como um procedimento diderotiano em que a conversa é conduzida pela atmosfera. Além disso, a autora nota uma comunicação entre esse ambiente e o estado de espírito de Dorval. Isso se assemelha ao que argumentamos na relação entre o espaço e Cléobule, cujas conversas são guiadas e impulsionadas pela natureza que o cerca. Isso também está em completo acordo com aquilo que verificamos sobre o gênio de Saint-Lambert e na leitura da comentadora. Ambos propõem que a “atividade da alma” (SAINT-LAMBERT, [1755] 2015, p. 323) faz com que o gênio interaja com os objetos e com o espaço de maneira profunda¹²⁵.

Fabre também comenta essa passagem, argumentando que o gênio do artista é aquele que recebe ideias a partir das mudanças provocadas em seus sentidos pelo contato com a natureza. Como Cléobule, é possível ser identificada uma relação, no momento do entusiasmo, entre o “mundo exterior e a natureza interior do homem” (Fabre, 2021, p. 30)¹²⁶.

Dorval é alguém que interage com a natureza, experimentando-a com o instinto dos seus olhos. Nesse momento, ele recebe o gênio. Babiuki o classifica com o *gênio escritor*, descrevendo esse estado como um encontro com a natureza em que “percebe as possibilidades quase infinitas apresentadas diante dos seus olhos” (Babiuki, 2022, p. 52). Não podemos nos

¹²⁵ Em certos momentos, o espaço também pode ser uma tradução da personalidade do personagem.

¹²⁶ [L]e monde extérieur et la nature intérieure de l’homme.

furtar à comparação com o método de Cléobule, que está justamente pautado na observação e na interação com a natureza a partir do sentido da visão. Entretanto, o narrador, na cena citada, está presenciando a manifestação do entusiasmo de Dorval.

Seu peito se elevava, ele respirava forte. Seus olhos atentos passeavam sobre todos os objetos. Eu seguia em seu rosto as diversas impressões que ele experimentada; e começava a partilhar o seu arrebatamento quando gritei, quase involuntariamente: ‘Ele está sob o encantamento’. Ele me ouviu e respondeu com voz alterada: ‘É verdade. É aqui que se vê a natureza. Esta é a morada sagrada do entusiasmo. Um homem dotado de gênio? Ele deixa a cidade e seus habitantes. (Diderot, [1757] 2008, p. 118-119)

Cléobule não manifesta um estado de epifania das suas paixões como Dorval, pelo menos dentro daquilo que é narrado. Os personagens se assemelham na maneira com a qual recolhem as afecções que escapam aos outros homens, resguardando-as em sua memória para, com sua imaginação, criar uma ficção que traduza os seus pensamentos. Podemos dizer que Cléobule cultivava mais “sangue frio” do que Dorval.

Babiuki (2022) se detém no aspecto melancólico do gênio dorvaliano, “escritor”, como ela denomina. Esse aspecto, um tanto romântico, pode ser verificado em Cléobule nas descrições de Ariste. Por mais que não seja relatado, como n’*O filho natural* (Diderot, [1757] 2008), o momento de entusiasmo de Cléobule, o personagem é descrito como um sábio que vive recluso, apartado da sociedade, e se serve das sensações fornecidas pela natureza para criar o seu método e sua alegoria. Acaso essa imagem não se assemelharia à do gênio Dorval? Não seriam a opção pela distância e a rejeição da sociedade traços do gênio melancólico? Por mais que vocábulo “gênio” não é evocado, mas não seria semelhante à ideia de “sábio”?

Cléobule é um “gênio bucólico” (Babiuki, 2022) como Dorval. Ambos se retornam à natureza, que é, sobretudo, importante para o cético, visto que as interações com ela lhe fornecem material para sua reflexão filosófica. A natureza, como vimos anteriormente¹²⁷, é crucial para o trabalho do gênio, Babiuki reforça essa questão argumentando que a natureza é o que desperta a sua atividade (2022, p. 66), pois é nela que ele, com sua alma sensível, interage com os sentimentos, absorvendo os dados oferecidos pelo mundo. Outra semelhança entre Cléobule e o “gênio escritor”:

Dorval se afasta da cidade e das pessoas para buscar inspiração – ação do entusiasmo –, atividade que ganha protagonismo paralelamente ao momento de tranquilidade e reflexão. Para alcançar a inspiração não basta retirar-se da cidade. Se a pessoa é dotada de gênio, ela deixa a cidade *e seus habitantes*. Chamamos especial atenção aqui para o papel desempenhado pela solidão no

¹²⁷ O tema foi discutido em “O gênio experimental”.

processo criativo do gênio representado por Dorval, o gênio escritor. É em meio a essa solidão que o entusiasmo tomará conta do indivíduo e proporcionará obras geniais. (Babiuki, 2022, p. 66)

O isolamento da sociedade é o que fornece inspiração para o gênio. Por isso, talvez, Cléobule se fechou no seu jardim bucólico, no qual ele pôde desenvolver seu processo criativo e produzir uma obra genial. Cléobule também se ausentou do convívio da sociedade, inclusive do seu amigo Ariste; o que possibilitou que ele pudesse meditar melhor sobre ela sem ser interrompido, pois é no recolhimento que os gênios conseguem pôr seu intelecto em movimento. A solidão proporcionou o conhecimento que o permitiu ditar para o seu pupilo “*O passeio do céptico, ou o Diálogo sobre a religião, a filosofia e o mundo*” (Diderot, [1747] 2010b, p. 53)¹²⁸.

Babiuki (2022) ainda adiciona que a vida em sociedade atrapalha o processo criativo. É na natureza que o gênio consegue executar o seu trabalho de rememoração dos sentidos, combinados pela memória. Quando ele se afasta dos outros, de acordo com a autora, o processo de reflexão criativa acontece, produzindo imagens tão nítidas quanto as que são fornecidas diretamente aos homens comuns (Babiuki, 2022). Na natureza, o gênio pode imitá-la e recriá-la com mais facilidade.

Pelos motivos até aqui elencados, Cléobule pode ser compreendido como “o gênio do lugar”. Fabre propõe esse título a Cléobule, enquanto Dorval seria o “gênio criador” (Fabre, 2021, p. 30). Ambos seriam instigados pela contemplação estética da paisagem, da qual ambos se servem em seus processos criativos. A natureza permite, em ambos, que as ideias surjam. As incidências das características do gênio encontradas no sábio podem ser compreendidas justamente por que Cléobule figura o intelectual Iluminista e o trabalho ideal do filósofo.

Portanto, é na reclusão que o gênio consegue desempenhar sua memória, imaginação e razão. Por mais que não tenhamos nenhuma descrição de um momento de entusiasmo, pelo menos não da mesma maneira que Dorval é atingido, podemos notar certas similitudes entre o sábio Cléobule e o gênio Dorval. Os dois textos são escritos em um hiato de 10 anos, entretanto, podemos ver em *Promenades de Cléobule* o germe do debate que será desenvolvido n’*O filho natural*.

Tanto através de Dorval quanto de Cléobule, Diderot veste suas hipóteses com os trajes da ficção. Diderot cria vozes para as suas ideias, o que permite despersonalizá-las e dialogá-las. Se ao gênio é necessário o trabalho de reviver, que recupera modelos na natureza, colocando-

¹²⁸ [L]a Promenade du Sceptique, ou de l’Entretien sur la Religion, la Philosophie et le Monde.

os em movimento a memória a partir da imaginação, trabalho realizado pelos dois personagens, Diderot, por trás deles, é quem, de fato, os realiza.

CAPÍTULO III

Experiência lúdica e experimentação artística

Se queres ser filósofo, prepara-te para ser exposto ao ridículo. Que bela máxima, senhor, e ela seria bem capaz de colocar acima dos discursos dos homens e de todas as considerações frívolas almas ainda menos corajosas que as nossas! (DIDEROT, [1751] 2000a, p. 96)

[...] furou os olhos, dizendo que não mais veriam os males que sofrera e as desgraças que tinha causado; imerso nas trevas, não mais veriam os que ele não devia ver, nem reconheceriam os que ele ainda queria vez; no meio das imprecações, feria uma e outra vez os olhos, em sangue, escorriam-lhe pelas faces. (SÓFOCLES, [427 a.C.] 2004, p. 84)

4. A experiência romanesca

Émile Zola, em *O romance experimental e o Naturalismo no Teatro* ([1881] 1982), propõe que a narrativa seja tomada como um tipo de laboratório, onde se reproduziriam experimentações a serem observadas pelos seus leitores, semelhante àquilo que estudamos no ensaio diderotiano. O romance seria um espaço não só de obtenção de conhecimento, mas, também, de certo modo, um local propício para o julgamento dos atos dos homens.

Uma das maiores referências para esse projeto erigido por esse cientista da literatura é Denis Diderot, intitulado por Zola como “pai do Naturalismo” ([1881] 1982, p. 51). Isso acontece porque, em muitas das suas criações ficcionais, o iluminista privilegia e defende, como pudemos ver, que a natureza seja o modelo do poeta; enquanto o filósofo deve demonstrá-la e observá-la¹²⁹. No caso de *Promenades de Cléobule*, essa premissa é aplicada. O universo material é um elemento central não só do conteúdo do texto, mas também da própria forma.

Como vimos na leitura do *Discurso preliminar* da *Enciclopédia*, a Poesia é formada pela imitação e pelo talento do autor, ligado à sua imaginação. Por mais que o iluminista e o naturalista defendam o método experimental e o retorno à observação da natureza, Diderot, na criação romanesca, muitas vezes, deixa de lado a pura imitação da natureza e deixa fluir o seu talento. Veremos que, no romance que compõe nosso *corpus*, não há uma imitação ou um retorno à natureza física (apenas humana). O modelo é deixado de lado, enquanto novas técnicas são desempenhadas. A segunda narrativa que compõe o nosso *corpus*¹³⁰ se preocupa mais com a experimentação formal e com a representação lúdica e parodiada do conhecimento.

¹²⁹ Ambas as atividades são necessárias para os Letrados.

¹³⁰ Na presente investigação, não abarcamos as obras e estudos de Diderot no domínio do teatro. Qualquer divergência entre a sua criação teatral e a romanesca deve ser objeto de uma nova investigação.

Retomando as discussões sobre a experiência que desenvolvemos ao longo da dissertação¹³¹, partiremos da prerrogativa de que o romance se assemelha a uma espécie de “sistema”¹³², em que o autor pode aplicar as suas ideias, reproduzindo-as ludicamente. Isso acontece porque, durante o Século das Luzes, o texto narrativo abarcou diversas discussões filosóficas, articulando-as à forma artística. Esse processo de incorporação dos discursos vinculados, essencialmente, ao domínio da razão é, também, uma experimentação (no sentido artístico), visto que, para a assimilação do conteúdo filosófico, é necessário reestruturar a forma do texto narrativo.

Além disso, esse novo gênero, próspero, transmite experiências, semelhantes às que foram destacadas por nós nos ensaios *Nova Atlântida* e *Promenades de Clébule*, nos quais a ficção é uma ferramenta para a construção de um universo que representa uma ideologia. Entretanto, os romances como *Jacques le fataliste et son maître* estão, predominantemente, vinculados à ludicidade e à inventividade do gênio do autor, de modo que a mimesis não é sua prioridade.

Para adquirir uma experiência, o leitor deve entender de maneira completamente diferente. Trata-se do exercício lúdico de contemplação da natureza humana, reproduzida, por vezes comicadamente. Como nota Roberto Romano, *Jacques le fataliste* retoma “a experiência do saber, da prudência, da ignorância, e da loucura humanas, não apenas nas ‘ideias mas no corpo literário, no estilo’” (2006, p. 50). O leitor, depois de ser destacado da realidade, reflete inclusive sobre diversos debates que permearam o Século das Luzes, elevados ao domínio da imaginação pela ficcionalização da realidade.

A questão da experiência literária é estudada por Luc Ruiz em *Diderot : le roman comme expérience* (2013). O estudioso nota que a palavra “expérience” aparece 6 vezes em *Jacques le fataliste*. A primeira aparição se dá num diálogo entre Jacques e seu amo, no qual o protagonista argumenta: “[m]eu capitão acreditava que a prudência é uma suposição na qual a experiência nos permite considerar as circunstâncias em que nos encontramos como causa de certos efeitos a serem esperados ou temidos para o futuro.” (Diderot, [1785] 1962b, p. 503)¹³³. Nesse caso, por exemplo, a experiência é um saber adquirido a partir da vivência de certas situações, que nos auxilia a julgar e compreender circunstâncias similares.

¹³¹ Referimo-nos, sobretudo, à seção 1.2.

¹³² Não se trata de um sistema no sentido que foi justamente criticado por Diderot, mas sim, de um espaço em que é exposta uma ideia.

¹³³ *Mon capitaine croyait que la prudence est une supposition, dans laquelle l'expérience nous autorise à regarder les circonstances où nous nous trouvons comme cause de certains effets à espérer ou à craindre pour l'avenir.*

Outra ocorrência da palavra é: “[s]into pena daqueles que torcem os braços, arrancam os cabelos e gritam, porque sei por experiência.” (Diderot, [1785] 1962b, p. 510)¹³⁴. Nesse caso, a experiência está ligada a um conhecimento que se comunica com o sentimento de empatia. O conhecimento acumulado na memória se torna um mecanismo de julgar o contexto em que o outro é obrigado a enfrentar um problema.

Essa experiência também está ligada ao julgamento moral de outros grupos: “Contem com os benefícios e a proteção do rei. Os monges! Os monges! Eu fui um, e conheci por experiência do que são capazes.” (Diderot, [1785] 1962b, p. 560)¹³⁵. Essa experiência, no entanto, não está ligada a uma concepção científica do termo. Trata-se de um trabalho imaginário. Mesmo que seja uma experiência de um outro, refere-se a uma situação virtual, reproduzida pelo autor e pelo exercício de leitura.

A questão da experiência na filosofia diderotiana pode ser, como nota Starobinski ao estudar *Jacques le fataliste*, um “problema irritante” (2012, p. 138), por ser uma questão extremamente delicada, cujo fio atravessa todo o tecido do pensamento diderotiano. Na verdade, Starobinski se propõe a estudar a demonstração no universo literário, questão que se aproxima estreitamente da experiência.

Por isso, no presente estudo sobre *Jacques le fataliste*, dedicar-nos-emos à compreensão das inovações literárias de Diderot, às quais ele recorre para transmitir uma experiência ao seu leitor. Em suma, interessamo-nos mais pelos aspectos literários do texto do que pelas discussões filosóficas¹³⁶. Starobinski (2012) determina que entender como é apresentada uma demonstração é decifrar os meios que possibilitam a obtenção do conhecimento e os procedimentos que viabilizam essa atividade. Ainda de acordo com Starobinski, a demonstração força o filósofo a sair do seu interior, impedindo-o de se fechar em si mesmo, para ir provar e experimentar os seus argumentos no exterior:

A questão da demonstração obriga o filósofo a examinar até onde o pensamento pode chegar por suas próprias forças e, em seguida, considerar o que o impede de se fechar em si mesmo, de não se ater apenas à interioridade intelectual. Em seguida, é necessário recorrer à experiência. Demonstrar é sempre buscar uma prova que será seguida de assentimento. O problema,

¹³⁴ – *Je plains ceux ou celles qui se tordent les bras, qui s'arrachent les cheveux, qui poussent des cris, parce que je sais par expérience.*

¹³⁵ *Comptez sur les bienfaits et la protection du roi. Les moines ! les moines ! je l'ai été, et j'ai connu par expérience ce dont ils sont capables.*

¹³⁶ Para aqueles que buscam identificar o caráter filosófico do texto literário, recomendamos a leitura de *La critique de la métaphysique dans Les Bijoux indiscrets et Jacques le Fataliste de Diderot, Jacques le fataliste: une ontologie spinoziste de l'écriture pluraliste* e a *Introdução* escrita por Roberto Romano (2006)

portanto, diz respeito ao desenvolvimento de proposições certas e à transição para o exterior, para a exterioridade. (Starobinski, 2012, p. 138)¹³⁷

Starobinski continua seu texto, propondo três abordagens para a compreensão do tema da demonstração. A primeira delas concerne ao sentido do termo de mostrar ou indicar algo no exterior, está ligada ao desejo de ver, de expor e de descrever. Starobinski atribui esses desejos a Diderot, argumentando que, no pensamento do iluminista, há sempre uma tentativa de desvendar os segredos e de os divulgar; sentido que aproxima o filósofo do naturalismo (Starobinski, 2012, p. 139).

O segundo sentido da palavra está relacionado ainda a uma percepção de algo exterior, mas não se refere a uma experimentação física, mas sim, moral. Trata-se da atividade de testemunhar a manifestação de um sentimento de outrem. Nesse caso, a demonstração tem menos relação com o objeto e mais com o sujeito. Como na arte da comédia, em que os atores exteriorizam seus sentimentos aos expectadores, tornando a atuação uma técnica de demonstração (Starobinski, 2012, p. 139-140).

O terceiro sentido sublinhado por Starobinski (2012) é relativo ao trabalho interno de reflexão, que dialoga com o pensamento geométrico. Nessa demonstração, recorre-se ao silogismo, que propõe um argumento convincente e invencível que encaminha a uma conclusão que, aparentemente, não falha. Essa última acepção é a menos explorada por Diderot, visto que o autor “não quer dar confiança senão à demonstração” (Starobinski, 2012, p. 140)

Essas acepções da palavra “demonstração” se comunicam com o que propomos sobre a “experiência”. Nossa argumentação, no entanto, difere em alguns aspectos. Starobinski se dedica à compreensão da prova de um argumento que é realizada apenas exteriormente, seja moral ou fisicamente. O que propomos, no presente estudo, sobretudo nesse capítulo, é entender como essa observação pode se tornar *experienciável* ao leitor. Trata-se de compreender como as demonstrações, reproduzidas pela ficção, se tornam experiências estéticas, passíveis de serem absorvidas pelo leitor.

¹³⁷ *La question de la démonstration oblige le philosophe à examiner jusqu'où la pensée peut aller par ses seules forces, puis à considérer ce qui l'oblige à ne pas s'enfermer en lui-même, à ne pas s'en tenir à la seule intériorité intellectuelle. Puis à faire appel à l'expérience. Démontrer, c'est toujours chercher une preuve qui sera suivie d'assentiment. Le problème concerne donc le développement des propositions certaines, et le passage vers le dehors, vers l'extériorité.*

4.1. A experiência de Diderot

Tentaremos entender, nesse capítulo, como Diderot visa guiar o seu leitor a uma experiência, da mesma maneira que se tornou mais experiente ao ler Richardson. Essa questão, no domínio da Poesia, isto é, literária, é debatida por Diderot em *Elogio a Richardson* ([1766] 2000b). Após a morte do autor inglês, o filósofo louva, em um curto texto, a forma e os seus romances, destacando, dentre eles, *Clarissa*. Richardson seria, para Diderot, o grande autor que marcaria a posteridade. O enciclopedista destaca a complexidade formal do romance inglês e a habilidade de conduzir seu leitor a uma experiência, da mesma maneira que o iluminista foi guiado a ela.

Enquanto os filósofos trabalham para elaborar sentenças e encaixá-las em uma organização sistemática, Richardson as “pôs em ação” (Diderot, [1766] 2000b, p. 16). O romancista consegue conduzir o seu leitor, em um mundo irreal, às mesmas reflexões que “Montaigne, Charron, La Rochefoucauld e Nicole puseram em suas máximas” ([1766] 2000b, p. 16). Desta vez, no entanto, não há “máximas”, mas sim ideias que são postas em movimento e dinamizadas por meio da imaginação.

Enquanto os filósofos organizam sua argumentação a partir de “regra[s] abstrata[s] e gerais de conduta cuja aplicação é deixada ao nosso fazer”, os romancistas constroem uma “imagem sensível em nosso espírito” (Diderot, [1766] 2000b, p. 16), atividade que o primeiro grupo não consegue realizar. Desse modo, a imaginação romanesca, essência dos gêneros do ramo da Poesia, promove que as ideias, mesmo as de cunho filosófico, sejam projetadas no espírito do leitor. Trata-se de um trabalho interno do sujeito que reproduz questões relativas ao mundo e à sociedade, quer dizer, ao exterior.

A aplicação de um conceito não depende da admissão das ideias, mas sim, da sua encenação no imaginário. A partir disso, podemos contemplar, por meio da ação da narrativa, o desdobramento do problema como se estivéssemos dentro dela. Observamos a realização do argumento filosófico, de maneira semelhante à execução de uma ideia diante dos nossos olhos: “aquele que age, nós o vemos, colocamo-nos em seu lugar ou a seu lado, apaixonamo-nos por ou contra ele; nós nos unimos a seu papel, se é virtuoso; nós nos afastamos dele com indignação, se é injusto e vicioso.” (Diderot, [1766] 2000b, p. 16). Desse modo, partilhamos dos mesmos sentimentos e das mesmas virtudes.

Os leitores, não podemos esquecer que Diderot também faz parte desse grupo, acompanham os personagens nas situações que exigem ou que o conduzem para uma questão filosófica, sobretudo moral, como o próprio filósofo nota: “Ó Richardson!, a gente assume, a

despeito do que se é, um papel nas suas obras, a gente se intromete na conversação, aprova, culpa, admira, irrita-se, indigna-se” (Diderot, [1766] 2000b, p. 17). O leitor, então, é incluído no mesmo mundo que afeta os personagens.

O ser experimenta cenas fornecidas pela ficção de maneira similar às interações oferecidas pela vida, salvo que, no romance, trata-se de um maior número de provas para uma menor duração. Desse modo, durante a leitura de Richardson, Diderot se tornou mais experiente do que no contato que teria com a realidade em si:

Eu havia percorrido, no intercalo de algumas horas, um grande número de situações que a vida mais longa mal oferece em toda a sua duração. [...] [E]u havia me tornado um espectador de uma multidão de incidentes, *eu sentia que tinha adquirido experiência* (Diderot, [1766] 2000b, p. 17, grifos nossos)

A questão da “experiência” não é apenas uma palavra-chave para a leitura do ensaio. É o tema central da leitura proposta por Diderot. O mundo ficcional de Richardson pode lhe fornecer conhecimento e experiência de maneira semelhante a uma experimentação empírica. Uma das diferenças é que a Poesia fornece conhecimento em maior quantidade e em um menor tempo. Isso é possível porque o romance está em contínuo debate com a realidade: “o mundo em que vivemos é o lugar da cena; o fundo de seu drama é verdadeiro; suas personagens têm toda a realidade possível” (Diderot, [1766] 2000b, p. 17). Desse modo, o leitor, como Diderot, pode experimentar as sensações como se elas se apresentassem para ele: “as paixões que [Richardson] pinta são tais como eu as experimento em mim” (Diderot, [1766] 2000b, p. 17).

Experimentamos não só os sentidos transpostos para o meio literário, como no caso de *Promenades de Cléobule*, mas, também, os sentimentos com os quais os personagens têm que lidar no curso da narrativa, como advoga Diderot:

Experimentamos, com o aspecto da justiça, uma revolta que não poderíamos explicar a nós mesmos [...] Quão deliciosamente me afetou essa leitura! A cada instante, eu via a minha felicidade se abreviar de uma página. Logo eu estava experimentando a mesma sensação que experimentaram homens de trato excelente que tivessem vivido juntos durante muito tempo e que estivessem a ponto de separar-se. Ao fim, me pareceu de repente que eu ficara só. (Diderot, [1766] 2000b, p. 18)

O romance expõe o sujeito a questões sobre justiça, ao mesmo tempo que a sentimentos, de revolta, de felicidade, de solidão etc. Além disso, o universo de leitura, como a natureza, afeta o sujeito. O romance, a partir dessa forma ideal que Diderot identifica em Richardson, ensina os seus leitores (Diderot, [1766] 2000b, p. 18), de modo que, para além de um trabalho

de esclarecimento, de maneira mais fundamental, há um trabalho de educar os homens por meio dessas experiências que eles adquirem.

O trabalho filosófico, realizado de maneira lúdica, é feito por meio do sentir. O sujeito lida tanto com os vícios quanto com as virtudes, sentindo-as enquanto compõe, como um espectador, o universo romanesco. A ficção não é mais um laboratório, como em *Nova Atlântida*, que representa um ideal baconiano, isto é, não exerce um trabalho científico, pois não se trata de uma demonstração empírica, mas sim de um “fazer sentir” (DIDEROT, [1766] 2000b, p. 18).

No curso do texto, Diderot revela, inclusive, o efeito que o trabalho filosófico e moral de Richardson teve sobre ele. Pela leitura, ele se tornou mais virtuoso e justo, a ponto de rogar para os seus leitores que se reconciliem “com os males da vida” e que ambos chorem “juntos sobre as personagens infelizes das suas ficções” (Diderot, [1766] 2000b, p. 19). O romance fez com que Diderot se tornasse um homem melhor:

[G]raças a esse autor, eu amei mais meus semelhantes, amei mais meus deveres; se eu não tive para com os maus senão piedade; se concebi mais comiseração para com os infelizes, mais veneração para com os bons, mais circunspecção no uso das coisas presentes, mais indiferença acerca das coisas futuras, mais menosprezo para com a vida, e mais amor para com a virtude (Diderot, [1766] 2000b, p. 22)

Portanto, Diderot, cujo trabalho de pensamento foi evocado, se tornou mais instruído e virtuoso. Além disso, o autor de *Jacques* passou por um processo de reflexão, atividade realizada por meio de imagens. Inclusive, já vimos o próprio autor, mesmo em textos de outra natureza, convocar o trabalho imaginário do leitor para o encaminhar a problemas filosóficos. Nesse ensaio, nós temos a oportunidade de notar como o trabalho da ficção esclarece aquele que foi um dos homens mais brilhantes do seu tempo. Há também no ensaio, as confissões de como se dá o trabalho imaginativo de Diderot em seu processo como leitor. Não se trata mais do que ele defende que a Poesia deve fazer, como ela deve ser performada, ou como ele próprio cria suas ficções, mas sim, agora, como ele põe em movimento o seu próprio pensamento:

Conheço a casa do Harlowe como a minha; a morada de meu pai não me é mais familiar do que a de Grandisson. Elaborei uma imagem das personagens que o autor pôs em cena; suas fisionomias estão aí: eu as reconheço nas ruas, nas praças públicas, nas casas, [...] subsiste sem cessar sob meus olhos alguma porção de seu quadro (Diderot, [1766] 2000b, p. 22)

Diderot se torna tão íntimo e tão envolvido pelo universo romanesco, que, além de fazer parte dele, a ficção começa a adquirir traços reais. O ambiente, construído por imagens de

personagens dispostas pelo autor em forma de uma cena, são mais verdadeiros que os quadros da sua infância. Trata-se de um trabalho visual e afetivo.

Isso acontece porque Richardson é um grande imitador do “coração humano”. “Ó pintor da natureza!” (Diderot, [1766] 2000b, p. 23), exclama Diderot. É um retrato da vida humana que é pintada pelo autor inglês, de modo que, nos seus romances, há a mais pura verdade.

Portanto, Richardson, ou o romancista ideal, na perspectiva de Diderot, pinta a natureza e o homem, percorrendo sobre histórias que revelam a verdade e instruem os homens. Tudo isso é feito por meio de uma criação de um mundo imaginário, no qual o leitor pode se inserir e contemplar a execução dos mesmos valores expressados por máximas e por tratados filosóficos. Não se trata de um experimento, no sentido científico, como é apresentado em *Nova Atlântida*, mas sim de uma experiência adquirida por meio da interação com um novo mundo, que pode ser percebido e que nos conduz a uma reflexão sobre o próprio real. É assim que o romance instrui. Portanto, a experimentação não condiz unicamente com empírico, trata-se de uma atividade lúdica e imaginária.

São poucos os homens de gosto, como Diderot, capazes de apreciar os romances de Richardson. Por isso, mesmo poucos anos depois da morte do autor, o francês alega que, na posterioridade, o inglês encontrará o verdadeiro reconhecimento. Somente o tempo trará a glória, visto que Richardson é muito avançado para o seu período:

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, [1766] 2000b, p. 19-20)

Mesmo que alcance o triunfo como artista num futuro incerto, Richardson agradará todos os homens, mas poucos deles reconhecerão verdadeiramente os seus méritos (Diderot, [1766] 2000b, p. 23). De qualquer maneira, o tempo guardará os louros ao grande escritor, recompensando a injustiça que o autor sofreu em vida, visto que ele nunca desfrutou da glória merecida. Então, o romancista inglês será visto como Homero (Diderot, [1766] 2000b, p. 28).

A figura de Richardson encarna o gênio, que é aquele indivíduo incompreendido pelos seus pares, cujo gosto e agudeza artística não são capazes de encará-lo corretamente. No preâmbulo do ensaio, escrito por Arnaud, são reveladas muitas outras características que afirmam o caráter genial do autor:

Caiu em nossas mãos um exemplar inglês de *Clarisse*, acompanhado de reflexões manuscritas, cujo autor, seja quem for, só pode ser um *homem de muito espírito*; mas das quais um homem que não tivesse espírito não poderia

ser jamais autor. Essas reflexões apresentam sobretudo uma *imaginação muito forte* e de um coração *muito sensível*; elas não poderiam nascer somente nesses momentos de *entusiasmo* em que uma alma terna e profundamente comovida cede à necessidade premente de *extravasar* os sentimentos que a oprimem, por assim dizer. Uma tal situação, sem dúvida não admite de modo algum os *procedimentos frios e austeros do método*; por isso, o autor deixa *errar sua pena ao capricho da imaginação*. [...] *A flama do gênio brilhava sobre sua fronte* (Diderot, [1766] 2000b, p. 15-16, grifos nossos)

Por mais que seja apreciado como um gênio, podemos notar, nessa citação, outros atributos são conferidos ao escritor, que faz com que ele mereça a alcunha de homem genial. Richardson tem amplidão de espírito, imaginação forte, sensibilidade intensa e entusiasmo. Por mais que Diderot proponha um modelo, estabelecendo Richardson como uma referência, veremos como, na sua criação romanesca, os modelos são deixados de lado e a sua criação segue o fluxo do seu talento.

4.2. O movimento do pensamento no romance

Nossa intenção seja a de dar ênfase às discussões e aos aspectos literários em *Jacques le fataliste*, de qualquer maneira, uma leitura que considere os aspectos filosóficos do romance é incontornável, visto que o debate fatalista é articulado a toda a atmosfera da narrativa. Entretanto, ao mesmo tempo em que devemos considerar os aspectos filosóficos de *Jacques le fataliste*, abrindo-nos às interpretações propostas pela narrativa, devemos também ter em mente que se trata de um romance satírico. Por conta desse aspecto, deve-se sempre ser repensado o que é dito, analisando o tom e duvidando do que está sendo exposto.

Além disso, é necessário ter em mente que a filosofia se manifesta, muitas vezes, em um movimento natural nas produções artísticas de Diderot, de modo que o processo de reflexão é natural da sua escrita. Isto é, a reflexão sobre a natureza humana e sobre a sociedade faz parte do labor intelectual e artístico do autor. Para Ruiz, o romance diderotiano é um “vetor de experiência” (Ruiz, 2013, p. 14)¹³⁸, isto é, configura-se como um espaço utilizado pelo autor para transmitir experiências várias ao seu leitor. Por isso, sua produção romanesca é “inseparável da atividade filosófica, como se ele não pudesse se impedir de retomá-la para colocá-la em debate, discuti-la, matizá-la, a própria matéria de sua filosofia.” (Ruiz, 2013, p. 23)¹³⁹. Assim, é no romance em que também desagua a inquietude enciclopédica de Diderot, que visa retomar todo o conhecimento ao seu alcance. Semelhante ao seu grande registro do conhecimento humano, o romance não se abstém das “preocupações intelectuais do autor [...] e ele se diverte em integrar seu pensamento teórico, como se estivesse confrontando-o com as situações ficcionais mais leves ou triviais” (Ruiz, 2013, p. 23)¹⁴⁰.

As questões filosóficas podem, de fato, ser identificadas na narrativa, mas apenas se levarmos em conta a construção e o processo de desenvolvimento da diegese. De qualquer maneira, o percurso filosófico que percorreremos será breve. Neste capítulo, nosso foco é, mais especificamente, compreender como a experiência é apresentada ao leitor durante o processo de imaginação, em que a atividade reflexiva é unida à leitura.

Para a elucidação do que foi argumentado por nós até aqui, podemos realizar a leitura de uma das primeiras cenas do romance. Na “cena da mulher jogada ao chão” (Diderot, [1785] 1962b, p. 495), enquanto Jacques argumenta que a pior dor que uma pessoa pode sentir é a dor

¹³⁸ [V]ecteur d'expérience.

¹³⁹ [I]nséparable de l'activité philosophique, comme s'il ne pouvait s'empêcher d'y reprendre, pour la mettre en débat, la discuter, la nuancer, la matière même de sa philosophie.

¹⁴⁰ [P]réoccupations intellectuelles [do autor] [...] et il prend un malin plaisir à intégrer sa pensée théorique, comme pour l'y confronter, aux situations fictionnelles les plus légères ou les plus triviales

no joelho, temos uma prova empírica dessa tese. O fatalista está descrevendo a dor de receber uma bala, a mesma que foi responsável por uni-lo amorosamente à Denise:

JACQUES

[...] Ah! Senhor! Eu não creio que haja ferimento mais cruel do que aqueles no joelho.

O AMO

Vamos, Jacques, você está brincando.

JACQUES

Não, por deus, senhor, não estou. Há no joelho não sei quantos ossos, tendões e outras coisas que se chamam não sei como.... » (Diderot, [1785] 1962b, p. 495)¹⁴¹

O amo, como o leitor, duvida, e não leva a sério a fala de Jacques. Coincidentemente, um médico surge para provar o seu argumento:

Não sabíamos a quem esse senhor se dirigia, mas o homem foi mal-entendido por Jacques e por seu amo; e Jacques disse a esse interlocutor indiscreto: « Por que te metes?

– Eu me meto por meu ofício; eu sou cirurgião, ao vosso dispor, e eu vou vos demonstrar... ». (Diderot, [1785] 1962b, p. 496).¹⁴²

Um cirurgião interrompe a discussão da dupla, argumentando ser uma autoridade no assunto. Sua exposição, surpreendentemente, não retoma elementos da fisiologia humana ou de qualquer área das ciências naturais, como é de se esperar de um médico, mas sim a experimentação.

– Não, respondeu-lhes o cirurgião, eu quero *demonstrar*-lhes, e eu lhes demonstrarei... »

E, voltando-se para *demonstrar*, ele empurra sua companhia, a faz perder o equilíbrio e a joga no chão, com um pé preso na aba do casaco e os saiotes de baixo revirados sobre a cabeça. Jacques desce, desprende o pé dessa pobre criatura e abaixa-lhe as saias. Não sei se ele começou por abaixar as saias ou por desprender o pé; mas a julgar pelo estado dessa mulher e por seus gritos, ela se ferira gravemente. E o amo de Jacques dizia ao cirurgião: « Eis o que é demonstrar. »

E o cirurgião: « Eis o que é não querer que se demonstre!... ». (Diderot, [1785] 1962b, p. 496).¹⁴³

¹⁴¹ JACQUES [...] Ah ! monsieur, je ne crois pas qu'il y ait de blessures plus cruelles que celle du genou. LE MAÎTRE Allons donc, Jacques, tu te moques. JACQUES Non, pardieu, monsieur, je ne me moque pas ! Il y a là je ne sais combien d'os, de tendons, et bien d'autres choses qu'ils appellent je ne sais comment... ».

¹⁴² On ne savait à qui ce monsieur était adressé, mais il fut mal pris par Jacques et par son maître ; et Jacques dit à cet interlocuteur indiscret : « De quoi te mêles-tu ? – Je me mêle de mon métier ; je suis chirurgien à votre service, et je vais vous démontrer... ».

¹⁴³ – Non, lui répondit le chirurgien, je veux leur démontrer, et je leur démontrerai... » Et, tout en se retournant pour démontrer, il pousse sa compagne, lui fait perdre l'équilibre et la jette à terre, un pied pris dans la basque de son habit et les cotillons renversés sur sa tête. Jacques descend, dégage le pied de cette pauvre créature et lui

A experiência realizada pelo médico é a mais absurda possível: lesionar sua companhia para provar seu argumento. Mesmo que esse método tivesse algum tipo de veracidade, é impossível tomar essa passagem como a expressão de uma ideia. Não se pode considerá-la como um exercício que reproduz seriamente a experimentação empírica, e, tampouco, apreender nenhuma discussão dessa passagem se não se levar em conta o aspecto satírico. Mesmo que Diderot tenha se interessado pelas ciências naturais, pelo sensualismo e pela epistemologia, consideramos como sérias as ideias expostas nessa passagem pode ser um trabalho leviano. Ao considerarmos o tom risível dessa cena, podemos identificar justamente uma sátira do empirismo.

Seguindo o desenvolvimento da questão da demonstração, Starobinski comenta essa passagem, intitulando-a como “demonstração falha” (2012, p. 142)¹⁴⁴. A cena recebe essa denominação por ser uma tentativa malsucedida de uma demonstração física e objetiva, portanto externa, de algo que foi anteriormente argumentado, no caso, a afirmação de Jacques sobre a sensibilidade do joelho (Starobinski, 2012, p. 142). Os principais motivos do insucesso são a interrupção do acidente e o fato de uma experiência relacionada ao sentimento de dor não ser algo demonstrável.

Esse exercício é inútil, porque não há nenhuma maneira de convencer o amo de uma experiência puramente subjetiva e individual; ao passo que Jacques não precisa ser convencido pelo médico do seu próprio argumento (Starobinski, 2012, p. 142). Além disso, a demonstração é um método utilizado para a verificação de fenômenos físicos e não para a verificação de uma ideia solipsista. Outra questão abordada por Starobinski é a inutilidade do exame de um argumento evidente. A sensibilidade do joelho e a sua formação anatômica com tendões e nervos não é algo que exige uma experiência, pois já é um fato; de modo que o exercício que busca a sua comprovação é dispensável (Starobinski, 2012, p. 143).

Do ponto de vista de uma demonstração moral, do segundo tipo que comentamos anteriormente, a mulher jogada ao chão não é tratada como um sujeito, mas sim como um objeto. De uma perspectiva moral, a queda e a dor causada deveriam gerar piedade nos espectadores. Trata-se de um debate, retomado por diversos iluministas, sobre uma reflexão que gera compaixão e bondade no sujeito (Starobinski, 2012, p. 143). É justamente o oposto que ocorre em Jacques, visto que ele ignora a dor da viajante e imputa todas as causas do infortúnio

rabaisse ses jupons. Je ne sais s'il commença par rabaisser les jupons ou par dégager le pied ; mais à juger de l'état de cette femme par ses cris, elle s'était grièvement blessée. Et le maître de Jacques disait au chirurgien : « Voilà ce que c'est que de démontrer. » Et le chirurgien : « Voilà ce que c'est de ne vouloir pas qu'on démontre !... ».
¹⁴⁴ [D]émonstration manquée.

ao grande rolo. Inclusive, nas páginas seguintes, quando o amo cai e experimenta a dor no joelho, o seu servo não se apieda dele também, mesmo quando ele grita “[e]u estou morto ! Eu quebrei o joelho!”, Jacques zomba do seu senhor.

Outro argumento de Starobinski explora a classificação que Jacques dá à palavra “dor”, considerando-a como uma “palavra sem ideia” (Diderot, [1785] 1962b, p. 501)¹⁴⁵. Recuperando o sentido que os lógicos atribuem ao termo, a dor é um sentido que não tem um “correlato intelectual” (Starobinski, 2012, p. 143), isto é, trata-se de um fato interno, completamente afetivo, ligado a uma experiência interna, que não pode ser demonstrado. Para os outros, a dor é algo incompreensível caso não tenham experimentado a mesma situação.

Por isso, Starobinski intitula a cena como “demonstração falha”, pois o método adotado encaminha ao erro e porque sua execução é inválida. Partindo dessa interpretação, o estudioso classifica a cena como “metademonstrativa”:

O relato da tentativa do cirurgião e da queda da camponesa deve ser considerado como metademonstrativo. Ele apresenta, por meio de habilidades literárias hábeis, um personagem que se envolveu desajeitadamente na tentativa de demonstrar. Percebemos muito bem algo importante: Diderot, fingindo todo o distanciamento necessário, gostou de relacionar a empreitada de demonstração com o contexto vivido em que se supõe que ela intervenha. A lição dada é a seguinte: quando nos envolvemos em uma empreitada de demonstração, sempre o fazemos em uma situação determinada. E há situações em que a tentativa é inadequada. (Starobinski, 2012, p. 144)¹⁴⁶

O exercício da experiência nessa cena não é senão uma argumentação fictícia que visa, justamente, explorar o tema, criando um momento em que uma *anti-demonstração*, isto é, como um exame não deve ser realizado. Apesar de Starobinski, no ensaio em questão, não ter se dedicado ao aspecto risível do romance, podemos identificar, como fizemos anteriormente, justamente a partir do raciocínio desenvolvido pelo estudioso, uma experimentação às avessas, desempenhada satiricamente. Com esse recurso, Diderot coloca em evidência as adversidades do trabalho experimental.

Devemos ressaltar, nessa cena, que não há uma reprodução de uma experimentação, como vimos que é realizado desde *Nova Atlântida*, mas sim, ocorre uma satirização dela e da obtenção do conhecimento. No caso, o exercício feito pelo médico não é nada produtivo, não

¹⁴⁵ [M]ot sans idées.

¹⁴⁶ *Le récit de la tentative du chirurgien et de la chute de la paysanne doit être tenu pour métadémonstratif. Il donne à voir; par des moyens d'une grande dextérité littéraire, un personnage qui s'est mêlé maladroitement de démontrer. Et l'on perçoit fort bien quelque chose d'important : Diderot, feignant tout le recul nécessaire, s'est plu à mettre en relation l'entreprise de démonstration et le contexte vécu dans lequel elle est censée intervenir. La leçon donnée est celle-ci : quand on s'embarque dans une entreprise de démonstration, on le fait toujours dans une situation déterminée. Et il y a des situations où la tentative est inadéquate.*

gera nenhum conhecimento que melhora a qualidade de vida do homem, na verdade, uma pessoa, nesse caso, é ferida. Entretanto, o discurso satírico conduz o leitor ao exercício reflexivo. Mesmo que se trate de uma sátira e não de um debate conceitual, são expostos falhas e contextos que prejudicam o desempenho da atividade experimental, que pode ser experienciada pelo leitor.

Dito isso, podemos compreender que justamente aquilo que levou a Zola a considerar Diderot como “pai do naturalismo” – isto é, o caráter experimental das suas narrativas – é satirizado. Além disso, o romance diderotiano quebra com a convenção literária da reprodução da natureza e do gênero como uma representação de um experimento, assim, Diderot, com o seu talento inventor, rompe com os padrões estabelecidos pelas convenções literárias. Desse modo, Diderot deixa de lado aquilo que era defendido em seus ensaios, reproduzido por *Promenades* e exaltado em *Elogio a Richardson*.

O médico da passagem anterior, que se assemelha à figura de um cientista, recorre ao meio mais cômico para elucidar seu argumento. Trata-se de um trabalho que utiliza o meio mais absurdo, levando uma ideia ao extremo, para criticar e mostrar as falhas do seu objeto. Esse objeto pode ser, justamente, a experimentação empírica¹⁴⁷, o que convém em se tratando de um romance, cuja capacidade argumentativa é criada não em um laboratório, mas sim por meio do trabalho imaginativo.

Existem ainda outras passagens em que o tom satírico não é tão evidente. Podemos ver maneiras de se organizar discussões filosóficas:

« Qualqueer que seja a soma dos elementos de que sou composto, eu sou um; ora, uma causa tem apenas um efeito; sempre fui causa única, jamais tive senão um efeito a produzir, minha duração é, portanto, apenas uma série de efeitos necessários » É assim que Jacques raciocinava de conformidade com o seu capitão. A distinção entre um mundo físico e um mundo moral parecia-lhe vazia de sentido. Seu capitão que havia metido na cabeça todas essas opiniões que ele, por sua vez, bebera de Spinoza, que sabia de cor. (Diderot, [1785] 1962b, p. 670).¹⁴⁸

¹⁴⁷ Além de o romance ser quase uma antítese da experimentação empírica, podemos retomar, para tentarmos identificar o motivo de esse tema ser satirizado, as críticas que Diderot fazia aos empiristas em *Pensées sur l'interprétation de la nature* ([1753] 2010a). Nesse ensaio, o filósofo reprova a experimentação empírica quando não é pautada em um método e não é capaz de recolher e organizar o conhecimento que foi posto à prova. Bacon partilha da mesma opinião. O chanceler critica os empiristas que recolhem material ao acaso. Para a verificação dessas questões, sugerimos que o leitor retorne ao capítulo I.

¹⁴⁸ « *Quelle que soit la somme des éléments dont je suis composé, je suis un ; or, une cause n'a qu'un effet ; j'ai toujours été une cause une ; je n'ai donc jamais eu qu'un effet à produire ; ma durée n'est donc qu'une suite d'effets nécessaires.* » *C'est ainsi que Jacques raisonnait d'après son capitaine. La distinction d'un monde physique et d'un monde moral lui semblait vide de sens. Son capitaine lui avait fourré dans la tête toutes ces opinions qu'il avait puisées, lui, dans son Spinoza qu'il savait par cœur.*

Em uma primeira leitura, essa citação nos interessa porque comporta dois aspectos determinantes para o nosso debate: a) Jacques é assumidamente espinosano; b) Ele aceita as proposições materialistas de Espinosa. Podemos perceber que o personagem partilha da ideia de unidade da matéria, da qual ele faz inclusive parte (“eu sou composto, eu sou um”). O servo, como *modo*¹⁴⁹ finito da *Natureza Naturada* (Espinosa, [1677] 1979), também admite a ideia materialista de estar sujeito ao encadeamento da matéria (“minha duração não é senão uma sucessão de eventos necessários”), incluindo-se nos fenômenos das relações materiais que compõem o universo. A partir dessa citação, podemos propor algo que será ainda confirmado: Jacques, adepto assumido do fatalismo, é também um espinosista. Não devemos nos esquecer que se trata de uma sátira filosófica, na qual o discurso espinosano é parodiado, de modo que não podemos confiar nas afirmações dos personagens sem verificar outros indícios fornecidos pela narrativa e sem realizarmos uma cuidadosa investigação.

É curioso como podemos perceber certas manifestações das ideias materialistas em *Jacques* não apenas pelas argumentações filosóficas do herói, mas, também, por meio de outras instâncias da narrativa. Jacques, personagem filosófico e herói, alega que seu destino fora escrito previamente em um “grande rolo”¹⁵⁰, que seria algum escrito em que alguma espécie de Deus descreveu tudo o que acontece no mundo. Essa ideia remete diretamente à interpretação fatalista da filosofia espinosana que entende, a partir da modificação do argumento da *perfeição divina* (Espinosa, [1677] 1979), que o mundo é determinado por um Ser superior. No nível da forma, essa ideia é representada pelo narrador que controla o universo ficcional como um Deus despótico.

Para além do conteúdo filosófico da obra, devemos inquirir sobre como essas discussões filosóficas ou satíricas são construídas no imaginário do leitor. Após criar um mundo irreal no seu espírito, o leitor pode se aproximar das situações e das ações dos personagens e julgá-las. Podemos tomar como exemplo uma das primeiras cenas do romance, na qual podemos refletir sobre as decisões de Jacques em “o conflito contra os malfeitores” (Diderot, [1796] 1962, p.

¹⁴⁹ Charles Ramond define o termo modo como “‘uma coisa em outra coisa’ na medida em que deve sua existência a outra coisa: ele não se produz, não é ‘causa em si’ (I 7 e dem), mas causado ou produzido ‘por outra coisa’. O modo, numa palavra, ‘é em outra coisa’ no sentido de que ele tem seu ser ou sua existência em outra coisa que não ele mesmo: sua existência é contingente, não pode ser deduzida de sua definição” (RAMOND, [2010] 2019, p. 56). De qualquer maneira, devemos entender pela própria definição de Espinosa: “Por modo entendo as afecções da substância, isto é, o que existe noutra coisa pela qual é também concebido” (ESPINOSA, 1979, p. 78). Em outras palavras, modo é uma coisa “particular” cuja existência faz parte e é concebida pela matéria única de Deus.

¹⁵⁰ *Grand rouleau*.

499-503). Ao começar a noite, Jacques e seu amo chegam “no mais miserável dos albergues” (Diderot, [1796] 1962, p. 499)¹⁵¹. A narrativa adota um tom levemente assustador:

[A] noite se aproximava. Eles atravessavam uma região pouco segura em qualquer época, e ainda menos segura naquele momento em que a má administração e a pobreza tinham multiplicado infinitamente o número de malfeitores. Eles pararam na pior das pousadas. Foram providenciadas duas camas de lona em um quarto fechado por divisórias abertas em todos os lados. Pediram algo para comer. Trouxeram água do pântano, pão preto e vinho azedo. O dono da pousada, a dona da pousada, as crianças, os servos, tudo parecia sinistro. Eles ouviam ao lado deles as risadas imoderadas e a alegria tumultuosa de uma dúzia de bandidos que os haviam precedido e que haviam tomado todas as provisões (Diderot, [1796] 1962, p. 499)¹⁵²

Há uma atmosfera um pouco ameaçadora nessa passagem. A noite, o albergue miserável, os malfeitores, a comida podre e todo o “ar sinistro” contribuem para criar a tensão, semelhante a uma trama de terror. Entretanto, Jacques, surpreendentemente, “estava tranquilo demais” (DIDEROT, [1796] 1962, p. 499)¹⁵³, isto é, não sentia desconforto e “devorava alguns pedaços de pão preto e engolia alguns copos de vinho ruim com caretas” (Diderot, [1796] 1962, p. 499)¹⁵⁴. A tensão aumenta quando os malfeitores entram no quarto de Jacques:

Eles estavam lá quando ouviram bater à sua porta; era um criado que os vizinhos insolentes e perigosos haviam forçado a trazer aos nossos dois viajantes, em um dos seus pratos, todos os ossos de uma ave que tinham comido. Jacques, indignado, pegou as pistolas de seu amo (Diderot, [1796] 1962, p. 500)¹⁵⁵.

No quarto vizinho, o grupo de malfeitores planejava amedrontar os protagonistas. Jacques, de repente, “pega as pistolas do amo”, entra no quarto deles e os obriga a tirar a roupa e a dormir. Jacques rende os seus numerosos inimigos — o que pode soar até inverossímil. Os leitores podem, então, julgar a decisão de Jacques de se colocar em risco, de ser irresponsável e de cumprir a sua missão.

¹⁵¹ [D]ans la plus misérable des auberges.

¹⁵² [L]a nuit s'approchait. Ils traversaient une contrée peu sûre en tout temps, et qui l'était bien moins encore alors que la mauvaise administration et la misère avaient multiplié sans fin le nombre des malfaiteurs. Ils s'arrêtèrent dans la plus misérable des auberges. On leur dressa deux lits de sangle dans une chambre fermée de cloisons entrouvertes de tous les côtés. Ils demandèrent à souper. On leur apporta de l'eau de mare, du pain noir et du vin tourné. L'hôte, l'hôtesse, les enfants, les valets, tout avait l'air sinistre. Ils entendaient à côté d'eux les ris immodérés et la joie tumultueuse d'une douzaine de brigands qui les avaient précédés et qui s'étaient emparés de toutes les provisions.

¹⁵³ [É]tait assez tranquille.

¹⁵⁴ [D]évorait quelques morceaux de pain noir, et avalait en grimaçant quelques verres de mauvais vin.

¹⁵⁵ Ils en étaient là, lorsqu'ils entendirent frapper à leur porte ; c'était un valet que ces insolents et dangereux voisins avaient contraint d'apporter à nos deux voyageurs, sur une de leurs assiettes, tous les os d'une volaille qu'ils avaient mangée. Jacques, indigné, prend les pistolets de son maître.

O amo questiona seu companheiro se há a possibilidade de os malfeitores não terem obedecido às suas ordens. O companheiro responde, de maneira enfática, que isso seria impossível. O amo, então, lhe pergunta o que aconteceria caso os malfeitores não tivessem aceitado as suas ordens. Ele repete que isso seria impossível, “porque eles não fizeram”:

O AMO

Jacques, que diabo de homem és tu! Crês, então...

JACQUES

Não creio nem descreio.

O AMO

Se eles tivessem se recusado a dormir?

JACQUES

Isto seria impossível.

O AMO

Por quê?

JACQUES

Porque eles não o fizeram.

O AMO

E se eles se levantassem?

JACQUES

Tanto pior ou tanto melhor.

O AMO

Se... se... se... e...

JACQUES

Se, se o mar fervesse, haveria, como se diz, peixes cozidos. Que diabo, há pouco, senhor, acreditais estar em grande perigo, e nada era talvez mais falso; agora, acreditais estar em grande perigo, e não é talvez mais falso. (Diderot, [1796] 1962, p. 500)¹⁵⁶

Em conformidade com o seu raciocínio fatalista, Jacques ignora as consequências dos seus atos, porque todas as suas ações são previamente estabelecidas. O leitor, nessa parte, deve trabalhar intelectualmente para compreender a lógica desse universo fictício. Jacques crê ser desprovido de livre-arbítrio, ao mesmo tempo que a decisão de entrar no quarto não foi senão tomada por ele. Ao longo do romance, vemos que ele é livre e responsável pelos seus atos.

Jacques aparenta estar confiante após a sua vitória na noite anterior. Na manhã, antes de sair do albergue, ele guarda as chaves na tentativa de tornar mais difícil a fuga dos seus adversários. Ao longo do romance, o leitor observa a relação entre os personagens e suas ações, considerando o universo determinado. Nessa cena, ele pode se perguntar o motivo da decisão do protagonista: se tudo é determinado, por qual razão ele teria medo de ser perseguido no dia

¹⁵⁶ *LE MAÎTRE Jacques, quel diable d'homme es-tu ! Tu crois donc... JACQUES Je ne crois ni ne décrois. LE MAÎTRE S'ils avaient refusé de se coucher ? JACQUES Cela était impossible. LE MAÎTRE Pourquoi ? JACQUES Parce qu'ils ne l'ont pas fait. LE MAÎTRE S'ils se relevaient ? JACQUES Tant pis ou tant mieux. Le maître : Si... si... si... et... LE MAÎTRE Si, si la mer bouillait, il y aurait, comme on dit, bien des poissons de cuits. Que diable, monsieur, tout à l'heure vous avez cru que je courais un grand danger et rien n'était plus faux ; à présent vous vous croyez en grand danger, et rien peut-être n'est encore plus faux.*

seguinte? O narrador-autor¹⁵⁷ obriga o leitor a fazer o trabalho intelectual de refletir sobre essa questão, criando uma relação de identificação entre ele, o personagem e o próprio leitor:

Por vezes, ele era inconsequente como vós e eu, e sujeito a esquecer os seus princípios, exceto em algumas circunstâncias em que a filosofia dominava de maneira mais evidente; era então que dizia: ‘Impunha-se que fosse assim, pois estava escrito lá em cima’. (Diderot, [1796] 1962, p. 670)¹⁵⁸.

O endereçamento faz com que o leitor se compare ao protagonista. Nessa cena, podemos observar algo recorrente em Diderot: a criação de uma situação fictícia que representa virtualmente uma discussão que se realiza no imaginário do leitor. Após se incluir dentro do universo da narrativa e realizar o trabalho de reflexão, o leitor pode adquirir experiência. Assim, a ficção diderotiana faz um trabalho similar àquilo que Rioux-Beaulne nota sobre a leitura de uma obra ficcional:

A ficção estabelece uma ordem epistêmica que garante o progresso do conhecimento, cujos termos remetem claramente ao procedimento condillaciano: ordenar livremente o dado empírico, substituir a atividade da razão filosófica em um dado imaginário à ação divina pela ação divina sobre a natureza real. (Rioux-Beaulne, 2022, p. 124)¹⁵⁹.

A partir da imaginação ficcional, ainda de acordo com Rioux-Beaulne (2022), o objeto e sua reflexão são projetados pelo leitor, fazendo com que ele siga o desenvolvimento de uma ideia.

Portanto, há uma experimentação formal no romance diderotiano: a procura de procedimentos e a representação do conteúdo para que o leitor acesse uma experiência. Trata-se de um jogo que extrapola a representação ou imitação da natureza. A transmissão da experiência pelo talento criador do autor, que guia o leitor à reflexão sobre as discussões apresentadas.

Somos expostos, durante a leitura da narrativa, às experiências, a partir das quais revisitamos ideias filosóficas. Não se trata de um tratado, em que devemos aceitar ou rejeitar as proposições construídas pelos filósofos, mas sim devemos, durante a leitura poética, refletir.

¹⁵⁷ Nós compreendemos o “narrador-autor” como uma entidade que, por essência, não só é responsável por narrar, mas também admite outras funções na narrativa, aproximando-se ficcionalmente das atividades legadas a um autor. Rouanet argumenta que o narrador é o único “personagem verdadeiramente livre da obra” (2007, p. 38), de modo que essa liberdade escoa pela forma do texto.

¹⁵⁸ *Souvent il était inconséquent comme vous et moi, et sujet à oublier ses principes, excepté dans quelques circonstances où sa philosophie le dominait évidemment ; c’était alors qu’il disait : “ Il fallait que cela, car cela était écrit là-haut”.*

¹⁵⁹ *La fiction institue un ordre épistémique qui assure le progrès des connaissances, dont les termes renvoient clairement à la procédure condillacienne : mettre en ordre librement le donné empirique, substituer l’activité de la raison philosophique sur un donnée imaginaire à l’action divine sur la nature réelle.*

Desse modo, retomando o que discutimos anteriormente sobre *Elogio a Richardson* ([1766] 2000b), Diderot conduz o leitor a uma experiência, da mesma maneira que foi conduzido na sua leitura das obras do leitor de *Clarissa*.

Enquanto Richardosn põe em ação as ideias de Montaigne, Charron, La Rocchegoucauld e Nicole, Diderot faz o mesmo, dinamizando as ideias de Spinoza e até mesmo o seu materialismo. Essas ideias são expressas no espírito do leitor, por meio da imaginação que projetada as cenas, de modo que *Jacques le fataliste* constrói imagens sensíveis ao invés de "regras abstratas" (Diderot, [1766] 2000b, p. 16).

Jacques se opõe à experimentação empírica e reproduz uma experiência estética, que conduz o seu leitor a um debate moral, convidando-o a refletir sobre as situações vivenciadas pelos personagens. Desse modo, o leitor pode ser introduzido, como Diderot se sentiu em *Clarisse*, dentro da trama romanesca, como se fizesse parte da cena e como se o novo universo o afetasse.

4.3. A experimentação

Malgrado não haja um verbete “Experimentação” na *Encyclopédie* e que não haja registros recorrentes dessa palavra no Setecentos, a questão da inventividade e da autonomia da criação artística já começam a ebulir de algumas discussões filosóficas centrais do pensamento diderotiano.

Ao longo dessa parte do texto, tentaremos destacar o aspecto experimental da criação romanesca de Diderot. Notaremos que, nos textos eminentemente literários do autor, o trabalho romanesco não se baseia, como vimos nas seções anteriores deste capítulo, apenas na reprodução de um exercício, em seu sentido empírico e científico que acompanhamos desde o início deste estudo, ligado às ciências naturais, mas sim de uma criação que se baseia primeiramente na quebra das convenções literárias. A esse exercício ligado à atividade de criação e inovação, chamaremos de *experimentação*. Utilizaremos esse termo, por mais que não haja ocorrências dessa palavra (*expérimentation*) no *Dictionnaire universel françois et latin* (*Dictionnaire de Trévoux*), para nos referirmos à criação literária diderotina, porque ele pode compreender diversas ideias que tangem produção artística.

Roberto Romano (2006), no ensaio introdutório da tradução publicada pela editora *Perspectiva*, retoma a questão da inovação de *Jacques le fataliste*. De acordo com o estudioso, ainda não há uma expressão do que seria a ideia romântica da originalidade absoluta, em que o autor “cria a partir do nada” (Romano, 2006, p. 29). Romano argumenta que, no século XVIII, os letrados não trabalhavam a partir da criação, do “delírio romântico da originalidade” (2006, p. 31), mas sim, da leitura de outras obras com as quais se era permitido dialogar. No caso de Diderot, a referência mais relevante é a do romance de Sterne. Aqueles que acusavam o Diderot de plágio, não entendiam a dinâmica do uso de modelos anteriores, como era feito no iluminismo, de acordo com Romano, cujos autores se serviam para a sua criação.

Para Romano, o conceito de originalidade é desconhecido no século das Luzes (2006, p. 37). Desse modo, o estudioso defende *Jacques le fataliste* das acusações de plágio sofridas. Para isso, ele retorna ao verbete *Invenção* ([1751] 2015), escrito por Jaucourt. Romano interpreta que as invenções, no contexto do Setecentos, estão relacionadas ao trabalho que é recebido e, em seguida aperfeiçoado, como Diderot fez com a forma de *Tristram Shandy*. Por conseguinte, Romano (2006) afasta a ideia de originalidade, pelo menos da mesma maneira que o conceito é figurado no Romantismo, do contexto da Ilustração. O estudioso argumenta que não há, nesse período, um desprezo total pela cópia. Romano, ao invés de invenção, fala de aperfeiçoamento da forma e da técnica: “Diderot inventa novos textos e sentidos a partir de

empréstimo aos textos e técnicas existentes.” (Romano, 2006, p. 51). Tentaremos, de certa maneira, contrapor essa tese do Romano. Ainda que, de fato, não haja uma inovação à maneira dos românticos, a rejeição à cópia e a exaltação da invenção começam a germinar em alguns debates da Ilustração. Por mais que haja o diálogo intelectual com outros autores, a criação está na inovação diante de uma nova forma estética; está na ruptura do gosto.

Assim, em Diderot, ainda que possamos identificar uma experimentação *avant la lettre*, não se trata ainda da invenção na concepção idealista romântica. O que pretendemos analisar como “experimentação”, é justamente como Diderot se serviu e criou mecanismos em cima dos modelos artísticos da sua época. O autor se serve das regras do gosto, quebrando-as e estabelecendo novos paradigmas formais. Não se trata de uma inovação absoluta, no sentido romântico, mas já pode ser identificado o germe da autonomia do autor, que não apenas copia a natureza ou os sentidos do sujeito, como melhor faz *Promenades du sceptique*, mas que, justamente, rompe com essas regras para achar um melhor modelo que transmita uma experiência ao seu leitor.

Contraporemos, também, a afirmação de Romano (2006), que defende que, no século XVIII, não há uma ideia de invenção e de gênio criador¹⁶⁰, exporemos como pode ser identificado expressões do debate sobre a experimentação e inovação não só na Ilustração, como também na produção diderotiana. Mesmo que esses conceitos ainda não sejam centrais no processo de produção poética, pelo menos como foi no Romantismo, a ideia de invenção já toma o foco de alguns debates no Setecentos, mesmo que a ideia de criação ainda esteja pautada no diálogo com outros modelos literários e não no culto da originalidade absoluta.

Podemos retornar ao verbete *Gênio*, escrito por Saint-Lambert ([1755] 2015), para identificar a experimentação no contexto do século XVIII. Trata-se da natureza inovadora e criadora do homem de gênio que excede as regras estabelecidas pelo gosto. Saint-Lambert continua o debate entre os dois temas:

Para que seja gênio, por vezes é preciso que [a obra] seja descuidada, que tenha um ar irregular, abrupto e selvagem. [...] As regras e leis do gosto causariam entraves no *gênio*, ele as quebra para lançar-se ao sublime, ao patético, ao que é grande. (Saint-Lambert, [1755] 2015, p. 325).

Outro atributo necessário para “ser gênio” é justamente quebrar as regras estabelecidas pelo gosto. É preciso que o gênio se lance à experimentação, criando modelos que rompam com as leis do estilo e da gramática para criar uma obra sublime. É esse ponto que nos interessa: a

¹⁶⁰ “[Diderot] opera como artesão da escrita, não como suposto gênio criador, mito por excelência do romantismo” (Romano, 2006, p. 46).

natureza do gênio, sobretudo do poeta, proposto por Saint-Lambert na *Encyclopédie*, é experimental. É a partir da inventividade e da experimentação que o gênio pode criar um modelo novo e grandioso.

A experimentação é necessária para o pensamento, principalmente para os sujeitos intelectualmente privilegiados. Ela é indispensável no processo de criação de obras sublimes do gênio-poeta, ao passo que é fundamental para que o filósofo faça novas descobertas. Uma opinião semelhante a essa é a de Voltaire nos seu verbete *Génie* ([1764] 2010a).

Entre os grandes talentosos, Voltaire ([1764] 2010a) compreende os gênios como aqueles que manifestam a capacidade de inventar. Enquanto Saint-Lambert ([1755] 2015) atribui esse dom à natureza, Voltaire ([1764] 2010a) o caracteriza como algo dado por deus. Não se trata do acaso da perfeita organização dos aspectos biológicos do indivíduo, mas sim de alguém abençoado. Talvez até com mais ênfase do que em Saint-Lambert, o aspecto da criação do gênio é central, pois é o que o constitui como tal. Se ele não inventa, não é um gênio.

Em seguida, Voltaire ([1764] 2010a) associa o gênio ao talento, o que lhe encaminha ao sucesso em uma arte. Outra capacidade inerente ao gênio voltairiano, como comenta Babiuki (2022), é a capacidade de imaginar, que não existe sem a memória. Para que ele projete quadros que não foram ainda executados no real, são necessárias essas duas habilidades. Trata-se do trabalho de criar objetos. Entretanto, diferente de Saint-Lambert ([1755] 2015), Voltaire ([1764] 2010a) não dissocia o gênio do gosto.

Em sua leitura do gênio voltairiano, Babiuki (2022) nota que a genialidade é diretamente ligada à capacidade de inventar. Assim, o gênio “é dotado de originalidade” (2022, p. 42). Influenciado por algo exterior, como coloca a autora, uma espécie de “sopro divino” (2022, p. 41), o gênio supera aquele que detém o gosto, isto é, o que tem o “talento técnico” (2022, 41). Entretanto, Babiuki nota que, em Voltaire, o gênio e o gosto não são habilidades que se excluem. A capacidade de experimentação e criação do gênio, se trabalharem em conjunto afastam os indivíduos do erro. Isto é, retomando o que comentamos sobre Saint-Lambert, na perspectiva voltairiana, o gosto auxilia o gênio a não cometer imperfeições. Apesar disso, Babiuki, ainda na leitura que faz de Voltaire, nota que as belas artes, na perspectiva do iluminista, “são submetidas ao gosto, e não ao gênio” (2022, p. 44), isto é, o julgamento da arte está sujeito às convenções e àqueles que se aperfeiçoaram nesse domínio pelo estudo. Ao gênio, cabe romper com essas convenções e, a partir dessa ruptura, estabelecer novas; dito de outro modo, compete a ele a experimentação.

Vale notar, partindo da análise do gênio inventor de Voltaire ([1764] 2010a) e do gênio do poeta descrito por Saint-Lambert ([1755] 2015), que o trabalho de experimentação, em seus dois âmbitos, é necessário para esse indivíduo presenteado pela natureza ou pela graça divina, dotado da habilidade de imaginar intensamente. Essa habilidade faz com que o gênio se transporte para um outro cenário, que ele reconstrói por meio das interações passadas que ele teve com a natureza, criando um ambiente imaginado e irreal, isto é, ficcional. Desse modo, o pensar poético, essencial à criação literária, é, também, uma das habilidades cruciais para que o gênio possa compor obras sublimes.

Diderot participou ativamente do debate sobre o gênio, retomando esse tema em diversas obras. Uma delas, no verbete *Encyclopédie*, o iluminista discrimina dois meios de se obter o conhecimento: “aumentar a massa dos conhecimentos por meio de descobertas” e “aproximar as descobertas e ordená-las entre si” ([1752] 2015a, p. 162). Ambas as atividades são louváveis, no entanto, apenas a primeira condiz com a habilidade do homem que possui gênio, o inventor. O primeiro cria os modelos que serão seguidos e reproduzidos pelo segundo.

O gênio diderotiano, como Voltaire, não se opõe ao gosto. Para ele, esse “homem extraordinário”, por mais que tenha qualidades diferentes (2015, p. 213), não é inimigo do gosto. Enquanto o gênio é algo dado pela natureza, o outro é concebido com o tempo. Os dois não se separam apenas pelo motivo de que ao gênio é necessário conhecer os bons modelos e as regras, mas também, porque é ele quem, por meio das suas criações e experimentações, concebe qual é o bom gosto¹⁶¹.

Para o autor, cuja concepção se assemelha à de Voltaire em certos aspectos, os homens de gênio são “os primeiros inventores”, os que vieram depois deles “não foram, na sua maioria, mas do que seus escravos” (2015, p. 212). O gênio criador é aquele que, a partir da experimentação, encaminha suas obras ao nível da perfeição, enquanto os outros autores, que reproduzem o seu modelo, mantêm-se na posição servil de imitadores (2015, p. 212). Podemos adiantar que, em *Jacques*, Diderot abandona a representação da natureza (pelo menos física, como foi desempenhada em *Promenades*).

Além disso, Diderot dá indícios, em diversos dos seus textos, que previa uma mudança na forma poética. Como as experiências são efêmeras e as ciências passam por revoluções, a Poesia não escapa à mudança. Voltando ao verbete “Encyclopédie”, o autor prevê que certos

¹⁶¹ “As obras desse homem seriam necessariamente monstruosas, porque o gênio e o bom gosto são qualidades muito diferentes. A natureza concede o primeiro num instante, o outro é produto dos séculos. Esses monstros se transformarão em modelos nacionais; decidirão o gosto do povo.” (Diderot, [1752] 2015a, p. 213).

modelos e gêneros literários mudarão a sua forma (Diderot, [1752] 2015a, p. 167-168)¹⁶². As únicas obras que sobreviverão às mudanças serão as sublimes obras do gênio, que “ultrapassam o seu século” (Diderot, [1752] 2015a, p. 167-168).

Como o gênio voltairiano, o diderotiano não se opõe ao gosto, mesmo que seja essencialmente experimental. Como propõe o enciclopedista:

O gênio não conhece regras; entretanto, nunca se afasta delas quanto tem êxito. A filosofia não conhece outras regras além das que se fundam na natureza dos seres, imutável e eterna. Ao século passado coube fornecer exemplos; ao nosso, cabe prescrever regras (Diderot, [1752] 2015a, p. 168)

O gênio cria obras atemporais por estar sempre voltado à natureza, enquanto um escritor compõe obras sobre temas em voga ou captura um momento histórico. O gênio reproduz a natureza humana e, assim, produz obras universais que atravessam o curso do tempo. Além disso, cabe aos homens de gênio prescrever as regras, que, no âmbito da Poesia, são estabelecidas pelo gosto. Desse modo, compete ao gênio, como propõe Diderot, romper as normas para estabelecer novas leis do gosto.

Enquanto as obras do homem comum cairão no esquecimento, as criações do gênio, que comunica a verdade aos outros, jamais perecerão. O gênio não é só é aquele que se desloca do seu período, justamente por pensar afrente dele, mas também é aquele cuja obra está destinada às próximas gerações. No caso de Diderot, a obra que denuncia o seu gênio não é apenas a *Encyclopédie*, mas diversos dos seus escritos.

Ao mesmo tempo que discute a efemeridade das experiências relatadas na *Encyclopédie*, Diderot propõe que a natureza deve ser imitada, porque a beleza retratada das coisas efêmeras se esvaia junto com o objeto. “Todos esses modelos são suscetíveis a mudanças” (Diderot, [1752] 2015a, p. 174). Por isso, deve-se recorrer à natureza, visto que os fenômenos dispostos pelo seu espetáculo, junto com as paixões humanas, são imutáveis (Diderot, [1752] 2015a, p. 174-175). Além disso, a verdade se esconde na natureza. É esse modelo ao qual o gênio se prende e, assim, concebe suas obras que atravessam os séculos. Assim, o gênio não deve ser submisso às regras, por mais que possa usar o gosto ao seu favor, mas deve sempre seguir a natureza.

¹⁶² [...] certos gêneros de literatura que, por falta de uma vida real e de costumes subsistentes que lhe sirvam de modelos, não podem ter uma poética invariável e sensata, serão negligenciados; e os que permanecerem, cujo valor intrínseco será mantido, tomarão uma forma inteiramente nova. Tudo isso é efeito do progresso da razão, que derruba todas as estátuas e reergue algumas das que foram derrubadas: aquelas dos homens raros, que ultrapassam o seu século. (Diderot, 2015, p. 167-168)

O gênio, ainda de acordo com aquilo que Diderot propõe no verbete *Encyclopédie*, é um homem “ousado e original, que, cansado do jugo herdado, ousou sacudi-lo, afastando-se do caminho comum e produzindo uma obra cujo nome e cujas leis prescritas não foram exatamente aplicáveis.” ([1752] 2015a, p. 212). Para o próprio autor foram necessárias essas habilidades para que ele pudesse criar o monumento do pensamento do século XVIII, que atravessou longos anos e que nos transmite, mesmo nos tempos atuais, os saberes e experiências da sua sociedade. Para que Diderot atingisse os seus objetivos com a *Encyclopédie* foi necessário que ele rompesse os padrões, arriscando-se na criação da sublime arca do conhecimento.

A experimentação é tão indissociável da experiência quanto a forma é do conteúdo. Dedicar-nos-emos, nesta seção do texto, ao estudo da inventividade poética de Diderot, de modo que a representação da razão filosófica e da memória histórica perderão espaço para a investigação da performance da imaginação. Por mais que o autor faça referência ou que retome, por vezes, elementos da realidade, não se trata de uma cópia, mas sim de uma criação de um novo universo, descolado e distante da realidade. Nem Jacques, nem seu amo são indivíduos históricos representados ficcionalmente.

A reflexão filosófica é construída a partir de um movimento que parte do exterior ao interior do sujeito, isto é, da experimentação e da observação à reflexão por meio de conjecturas. No domínio das belas-lettras, por mais que haja sempre uma relação com o contexto de escrita da obra, privilegia-se o movimento interior, tanto do escritor como do leitor. Trata-se de um exercício íntimo, ligado à performance dos sentimentos, do gênio e do gosto.

No processo de experimentação de *Jacques le fataliste et son maître*, Diderot põe em ação a sua própria genialidade. Como dissemos anteriormente, o enciclopedista submete as leis da belas-artes à criação do gênio. Isto é, as fronteiras e normas da Poesia são submetidas ao dom e ao “talento de criar” (Diderot; d’Alembert, [1751] 2015, p. 121) do autor. Portanto, a essência do romance é delimitada pela forte imaginação e pela eloquência, de modo que o processo de experimentação se torna indispensável à representação da natureza humana.

4.4. O mundo volúvel

Jacques le fataliste é um dos romances mais inovadores da sua geração, responsável por elevar a forma shandiana e por romper com os paradigmas do romance. A complexidade da escrita diderotiana é apresentada desde o *incipit*, ao passo que também se articula a questões existenciais:

Como foi que eles tinham se encontrado? – Por acaso, como todo mundo. – Como eles se chamavam? – O que vos importa? – De onde eles vinham? – Do lugar mais próximo. – Aonde eles iam? – Será que sabemos aonde vamos? – O que eles diziam? – O amo não dizia nada; e Jacques dizia que seu capitão dizia que tudo o que nos acontece de bom ou mal aqui embaixo estava escrito lá em cima. (Diderot, [1785] 1962b, p. 493)¹⁶³

Em uma primeira leitura, essas perguntas retóricas aparentam estar vazias de sentido e serem pouco úteis para o desenvolvimento da história que se seguirá nas centenas de páginas seguintes. Ainda é possível ocorrer um certo estranhamento por parte do leitor, pois ele lida, abruptamente, sem ao menos ser introduzido ao contexto da narrativa, com perguntas vagas cujas respostas são ainda mais nebulosas. Ao fim da leitura desse parágrafo, não se sabe muita coisa além de que existem dois personagens, Jacques e seu amo, que eles conversam entre si, que existe algo “escrito lá em cima” e que se trata de um universo absurdo.

Essas perguntas que começam o romance não podem ser respondidas; ou melhor, não estão ali para serem respondidas. Aqueles que se dedicarem à procura de soluções durante a leitura, o farão em vão. Caso o romance entregasse uma solução para todos esses questionamentos metafísicos, é, nesse momento, que *Jacques le fataliste* deixaria de cumprir com os compromissos que assumiu. Entretanto, ainda podemos compreender alguns aspectos que se escondem por trás dessa introdução e o objetivo do narrador por trás desse anúncio.

A partir das questões “[c]omo foi que eles se encontravam?”, “[d]e onde eles vinham?”, “[a]onde eles iam?” e “[o] que eles diziam?”; o narrador antecipa a expectativa dos leitores, aqueles mesmos que, ao iniciarem seus trabalhos de construção imaginária do mundo ficcional, já esperam prontamente descrições para poderem criar imagens. Esses leitores esperam por minuciosas descrições espaciais e temporais que os situem dentro do universo da narrativa. Não convém ao narrador, partindo da premissa de Jacques de que “estava escrito lá em cima”, descrever em detalhes o ambiente da narrativa ou responder a essas perguntas, pois nada do que

¹⁶³ *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.*

possa ser adicionado ao universo mudaria o fato de que todos estão fadados a seguir o que foi previamente determinado por um “grande rolo”. Além disso, a descrição pormenorizada, que corresponderia à expectativa do leitor, torna-se desinteressante quando tudo o que seria narrado já foi determinado previamente.

Seguindo esse *incipit* singular, podemos destacar alguns aspectos da narrativa, dentre eles, os filosóficos. Em “[p]or acaso, como todo mundo”, “[o] que vos importa?”, “[d]o lugar mais próximo”, “[s]erá que sabemos aonde vamos?”, “[o] amo não dizia nada”, lidamos com respostas genéricas. Paradoxalmente, essas respostas, que não parecem adicionar um conteúdo significativo, fornecem diversos indícios que serão úteis para a interpretação.

Esse *incipit* (Genette, 1972) introduz o leitor à confusão do universo de *Jacques le fataliste* e ao suposto descompromisso da narrativa com o esclarecimento¹⁶⁴. Desse modo, o romance expõe o leitor às questões aporéticas, introduzindo-o no mundo organizado em torno do fatalismo caótico de Jacques.

Propomos uma interpretação semelhante a de Starobinski no capítulo “Chaque balle a son billet” (2012), em que as respostas tautológicas são frustrantes para o leitor, visto que não jogam luz sobre nada. O texto inicial não revela nada ao leitor e não sacia a sua curiosidade, mesmo sobre as identidades ou sobre o destino, mesmo que ela se torne um tema central na obra (Starobinski, 2012, p.152).

O narrador poderia, simplesmente, se seu objetivo fosse não comunicar nada ao narratário, omitir essa parte da narrativa e iniciar diretamente a história, mas, ao escolher dizer algo, ele nos transmite uma mensagem. Talvez, além de mostrar ao leitor que o mundo de *Jacques* não é responsável por propor respostas e que o universo beira o inverossímil, Diderot explora as fronteiras da narrativa, jogando com os padrões da forma literária.

Essa recusa à descrição espacial e à precisão se estenderá por toda a narrativa. *Jacques* é o romance da incerteza: ele provoca a sensação de que o fio da narrativa é tecido por uma corda bamba. Nele, o leitor deve focar no presente, caminhando apenas para frente, visto que fica para trás está desmoronando. Por ser um universo que pode mudar a qualquer momento, o que acontece no presente da leitura pode alterar todo o rumo da história, de modo que tudo o que foi discutido e os eventos do passado podem se tornar, de repente, irrelevantes para o

¹⁶⁴ Trata-se apenas de algo performado. Ao longo da nossa análise, veremos que o romance deseja partilhar questionamentos filosóficos com aqueles que o leem.

desenvolvimento da diegese¹⁶⁵. Essa constante possibilidade de mudança faz com que o futuro seja totalmente inesperado aos leitores da narrativa.

Em oposição àquilo que é argumentado sobre o estilo homérico em *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental ([1946] 2019), de Erich Auerbach, podemos notar que *Jacques le fataliste* pretende deixar certas informações relativas ao que é contado no “nada [e] no escuro” (Auerbach, [1946] 2019, p. 2); dito de outro modo, o romance busca ocultar certas informações. O narrador omite certos fatos que estão, principalmente, ligados ao espaço e ao tempo da narrativa.

Notemos, nessa introdução, que há uma contínua recusa da descrição espacial e temporal do romance. Para além dos efeitos de confusão provocado e para além do jogo estabelecido com o leitor, podemos propor uma breve relação com *Promenades de Cléobule*. Enquanto o ensaio diderotiano propõe um mundo palpável, pautado no princípio da “filosofia local” de Cleóbule, a partir da qual o sujeito não só se comunica com o meio, mas sua individualidade se dissolve no seu exterior, o romance recusa ao máximo possível uma descrição espaço-temporal. Desse modo, não só o universo romanesco adquire um tom absurdo, como também incorpóreo.

Jacques le fataliste é a oposição do universo sólido e palpável de *Promenades*: ele é tão volátil quanto Zénoclès crê ser o seu mundo. Desse modo, enquanto em *Promenades* há uma reprodução da natureza e das afecções que atingem os sentidos dos sujeitos, que condiz com o que é proposto por Diderot em *Cartas sobre os surdos e mudos* ([1751] 2000a), os personagens do romance são apartados do seu mundo exterior. Não importa o caminho que a dupla segue durante a sua caminhada, não importa os elementos que os cercam, visto que nenhum deles mudam ou condicionam a existência dos personagens. Ao estarem apartados dos objetos que os cercam, eles também estão da natureza.

Essa natureza, também, não condiciona as reflexões filosóficas. Se as reflexões de Cléobule eram instigadas pela natureza que ele contemplava com o olhar, ela já não é o pávio que condiciona as reflexões de Jacques. O sentido da visão, inclusive, é pouco importante para Jacques. Provavelmente, se fosse cego, apenas repetiria o seu refrão, dizendo que tinha que ser assim, da mesma maneira que argumentou ao sofrer um tiro no joelho. Jacques, portanto, é indiferente para a natureza e para a sua trama.

¹⁶⁵ Trata-se de um efeito que o romance quer provocar no leitor de que o mundo pode mudar a qualquer momento. Em uma leitura interpretativa do romance, deve-se, de qualquer modo, considerar o romance como um todo, independente das suas contínuas mudanças.

3.5. A forma shandiana

É desta maneira que se abre a porta do universo de *Jacques le fataliste*: pronta e abruptamente, os leitores são arremessados para um mundo confuso, incerto, de perguntas irresolúveis. Ainda à sua entrada, olhamos para dentro, as engrenagens da aventura parecem já ter começado a rodar e o caos já estabeleceu o seu ritmo. A história de fato começa em *ex abrupto*, em meio de uma discussão filosófica:

O AMO
É uma grande expressão essa.
JACQUES
Meu capitão adicionava que cada bala que partia de um fuzil tinha um bilhete com endereço.
O AMO
E ele tinha razão (Diderot, [1785] 1962b, p. 493)¹⁶⁶

O termo “essa” (*cela*) não se refere a nada, já que não há nada além do *incipit* apresentado pelo narrador, exterior à conversa. Assim, podemos ver que estamos no meio de uma discussão já iniciada. Provavelmente, Jacques estava debatendo o fatalismo, que ele conheceu a partir do seu antigo capitão durante a guerra nos campos de Fontenoy.

A ideia de que cada bala tinha um alvo tem um sentido metafórico e outro literal. De fato, Jacques havia recebido uma bala em seu joelho na guerra. Esse acontecimento é usado como um argumento simbólico que representa a ideia de que toda a ação tem uma consequência que é determinada previamente. Por exemplo, foi unicamente graças a esse tiro que ele pôde conhecer Denise, sua amada (Diderot, [1785] 1962b, p. 494). Existe uma relação inerente entre a causa inicial e final: um acontecimento, aparentemente acidental, desencadeia uma série de incidentes na vida do personagem. Essa lógica determinista se opõe à recusa do narrador de situar o contexto e narrá-los, como vimos no *incipit*. O universo propõe uma determinação, enquanto o narrador recusa a determiná-lo.

Grande parte dos debates desse romance filosófico são propostos por Jacques. Aquele com quem ele discute é o seu amo, um personagem classificado como intelectualmente autômato, enquanto seu servo é visto como um livre pensador comparado a Sócrates. O amo age passivamente e parece ser apenas um espelho de Jacques, concordando e reproduzindo suas ideias e raramente as questionando. Isso pode ser na citação da página anterior, na qual o amo se manifesta apenas para elogiar e para concordar com o servo. Por mais que sua importância seja apagada, devemos notar que são as suas dúvidas que guiam a história (Starobinski, 2012,

¹⁶⁶ 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...

p. 154). A exemplo disso, podemos citar a história dos amores de Jacques, que é desenvolvida enquanto a curiosidade do amo estimula e exige que o servo sacie a sua curiosidade. Desse modo, “nos estramos em um jogo universal tecido de eventos necessários que pertencem à curiosidade de um locutor [...]” (Starobinski, 2012, p. 154).

Essa dupla se assemelha deveras com a dupla Trim e Toby, da obra *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* ([1767] 2022). No entanto, os viajantes do romance diderotiano são ainda mais complexos pela sua característica relação senhoril-servil que, muitas vezes, parece estar invertida.

Majoritariamente, os diálogos da narrativa se constroem a partir da oposição entre o senhor e o seu servo, como na última citação. Maria das Graças de Souza (2002) destaca a importância do diálogo no século XVIII, justamente pela sua possibilidade pedagógica de atingir o grande público:

O uso da forma do diálogo na literatura filosófica é muito comum durante o século XVIII, e se liga a uma longa tradição desde a Antiguidade Clássica. Uma das razões dessa escolha remete diretamente ao ideário iluminista e se funda na intenção de atingir um público maior, que seria menos afeito ao trabalho teórico de forma tradicional (Souza, 2002, p. 47)

Portanto, *Jacques* é um romance essencialmente dialógico. Para além da dupla, Jacques e seu amo encontram ainda outros interlocutores durante as suas viagens de nenhum lugar para lugar nenhum.

Além da narrativa principal da viagem da dupla, ainda existem diversas outras historietas que circundam, cruzam e interrompem a narrativa central das viagens de Jacques. As histórias como a dos amores do protagonista, as aventuras amorosas do amo e as aventuras sexuais de Jacques serão consideradas, seguindo os critérios narratológicos estabelecidos por Genette (1930), como narrativas secundárias ou metadiegeses. Tentaremos revisitar algumas delas ao longo da análise que desenvolveremos; no entanto, nosso foco será as viagens de Jacques e seu amo.

Para entendermos alguns aspectos formais que serão desenvolvidos ao longo desse texto, devemos ter em mente que *Jacques le fataliste* participa diretamente de uma tradição literária herdeira de *Tristram Shandy*. No estudo *Riso e melancolia* (2007), Sergio Paulo Rouanet investiga justamente os romances posteriores à publicação da obra supracitada que partilham de algumas semelhanças com o que fora escrito por Laurence Sterne. Segundo Rouanet (2007), essa forma é marcada pela presença de um narrador caprichoso, pelas constantes digressões, pela complexidade do tempo e do espaço e pela presença do riso e da

melancolia. De acordo com o estudioso brasileiro, Diderot e Sterne se conheceram em Paris em 1762. Na ocasião, “Diderot ficou profundamente seduzido pelo brilho de Sterne. Para o filósofo, Sterne era o ‘Rabelais inglês’” (Rouanet, 2007, p. 21). Durante a conversa, Diderot revelou sua admiração ao clérigo irlandês.

Jacques le fataliste é composto por diversas referências ao romance de Sterne, o que prejudicou a sua recepção. Diderot foi acusado de cometer plágio, assunto com o qual o próprio romance brinca. O narrador confessa repetidas vezes ser plagiário de Sterne, rindo do assunto. Mesmo assim, não se trata de uma cópia ou reprodução de *Tristram Shandy*, mas, sim, de uma de uma relação intertextual e de uma influência formal do romance inglês no francês, que levou seu estilo a um novo patamar. Portanto, o romance realiza uma experimentação com a própria “forma shandiana”, tornando-se com um novo anel da corrente que será composta por Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis.

O romance diderotiano retoma e aperfeiçoa o aspecto digressivo e a construção do espaço e do tempo do romance shandiano, a partir dos quais o filósofo iluminista projeta no leitor a mesma impressão que Jacques sente ao lidar com a confusão existencial causada pela ânsia de viver em uma realidade cujos acontecimentos fogem do seu controle. Nesse universo, Jacques acredita ser impotente no que concerne até mesmo às suas próprias escolhas, isto é, ele não considera a própria liberdade.

Por conta desse problema relativo à autonomia do sujeito, essas discussões fatalistas deságuam em um ceticismo absoluto, pois o apetite pela vida é retirado quando se nega o poder de conduzir a si mesmo. Entretanto, a situação do sujeito, de acordo com as regras da ideologia do protagonista, é paradoxal. O indivíduo se vê, ao mesmo tempo, totalmente fechado e aberto para a realidade: fechado porque se sente uma marionete fadada a desempenhar seu papel previamente determinado, e aberto porque todas as suas ações não são de sua responsabilidade, visto que não fora ele quem escolheu agir. O herói, então, vive as consequências de um mundo que perde o sentido por haver pouco espaço para a liberdade, mesmo sendo eternamente irresponsável.

4.6. O labirinto: o efeito retardador da narrativa

Nesta parte do texto, tentaremos analisar formalmente como o romance cria um labirinto, intercalando inúmeras metanarrativas, iniciadas e interrompidas abruptamente, que quebram o ritmo de leitura. Essa forma caótica é a tradução da confusão existencial e metafísica para o nível do discurso do texto. Começaremos essa análise a partir do estudo da entidade responsável por organizar a narrativa.

Proporemos, aqui, uma investigação minuciosa do efeito comentado por Franklin de Matos em *O filósofo e o comediante*, trata-se da “descontinuidade” e “interrupção” (2001, p. 206) no qual se estrutura o romance. Como Rouanet (2007), Matos atribui a origem dessa forma a *Tristram Shandy*, considerando-o, junto com romance diderotiano, uma das obras que marcou “a pré-história do romance realista (2001, p. 210). *Jacques*, no ponto de vista do autor, foi um dos textos responsáveis por mudar o status desse gênero literário, passando de um “subgênero maltratado” (2001, p. 210) para um dos modelos centrais das narrativas predecessoras. Notemos, por mais que Matos rejeite a alcunha atribuída a *Jacques le fataliste* de romance moderno *avant la lettre*, a narrativa ainda é ocupa um posto importantíssimo no curso da história da literatura.

A contribuição de Diderot para o realismo, no romance em questão, se dá na tentativa de romper constantemente com a “ilusão realista” (MATOS, 2001, p. 207), que o autor mesmo propôs em obras como *Elogio a Richardson* ([1766] 2000b), que estudamos anteriormente. Diderot defende, como propõe Matos, que arte deve introduzir o leitor numa ilusão, na qual imita-se um acontecimento com tal exatidão que espectador, no caso do teatro, “se imagina assistir à própria ação” (2001, p. 207). Essa proposta é aplicada no romance, que deve ser verossímil, como as obras de Richardson, que guia o leitor a acreditar que está diante de acontecimentos tão verdadeiros quanto o real (Mattos, 2001, p. 208).

Em tese, as rupturas do romance quebrariam justamente a ilusão da leitura, afastando o leitor do mundo ficcional, então, de que modo estaria ele contribuindo para o realismo? Para Matos, essa cisão da leitura é justamente uma “discussão dos procedimentos adequados ou inadequados para se obter uma ilusão duradoura” (2001, p. 209).

Desse modo, o caráter experimental da obra permite que sejam postas em prática ou “teorizadas” (2001, p. 209). *Jacques le fataliste* é um lugar de reação contra as tradições literárias que são incapazes de criar ilusões verdadeiras, por isso, propositalmente, o romance brinca com capacidade de imaginar e de se introduzir no espaço narrativo, aproximando-o e distanciando-o à sua vontade, ao mesmo tempo que proporciona ao “leitor maltratado”

pequenas migalhas, ao mesmo tempo que “obras primas” (MATOS, 2001, p. 209), do que seria a verdadeira literatura realista. É justamente esse jogo, estabelecido pelo “anti-romance” (2001, p. 209) que desbravou a nova forma de um romance verdadeiro.

Propomos, no subcapítulo em questão, compreender justamente a forma da descontinuidade e de interrupção. Rouanet (2007) comenta que o romance se estrutura em um método de digressões, estabelecidas ora pelo narrador, ora pelo protagonista, ora por outros personagens secundários. Servir-nos-emos da teoria literária para tentar compreender com mais rigor a estrutura desse romance que pode ser considerado com o precursor do realismo ou do romance moderno.

O narrador tenta nos fazer crer que a descrição dos pontos de partida e de chegada da viagem da dupla não é importante, outrossim, o trajeto que liga os dois extremos também não o é¹⁶⁷. A seguir, podemos ver um exemplo dessa performance do narrador, em que ele anuncia diretamente ao seu leitor que ele pode manipular a narrativa como lhe aprouver, mudando a qualquer momento o seu percurso ou introduzindo um intervalo temporal:

Vedes, leitor, que eu estou em um belo caminho, e que não dependeria senão de mim de vos fazer esperar um ano, dois anos, três anos, pela narrativa dos amores de Jacques, separando-o de seu amo e fazendo-os correr cada um todos os azares que me aprouvessem. O que me impediria de casar o amo e de fazê-lo corno? De embarcar Jacques para as ilhas? De conduzir para lá o seu amo? De reconduzir os dois à França no mesmo navio? Como é fácil fazer contos! Mas terão uma noite ruim, um e outro, por conta de um inconveniente, e vós por esse atraso. (Diderot, [1785] 1962b, p. 495).¹⁶⁸

Nessas interpelações, segundo Matos (2001), a ilusão da narrativa é interrompida, contrariando as expectativas do leitor. Além disso, quando se dirige ao narratário, o narrador desdenha e rompe suas expectativas sobre aquilo que ele espera do desenvolvimento do enredo (Matos, 2001).

Além de se endereçar – mesmo que ficcionalmente – ao seu leitor, o narrador tenta, também, transmitir a impressão de que ele é criador da diegese. Ele busca convencer o leitor de que é não só aquele que narra, mas também o autor do romance, de modo que qualquer mudança na história não dependeria senão da sua vontade. Com isso, caso ocupasse de fato o posto

¹⁶⁷ Todas as ações e passagens são importantes para uma leitura do romance, mas se trata de uma performance ficcional do narrador deveras importante para a narrativa.

¹⁶⁸ *Vous voyez, lecteur, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait. Qu'est-ce qui m'empêcherait de marier le maître et de le faire cocu ? D'embarquer Jacques pour les îles ? D'y conduire son maître ? De les ramener tous les deux en France sur le même vaisseau ? Qu'il est facile de faire des contes ! Mais ils en seront quittes l'un et l'autre pour une mauvaise nuit, et vous pour ce délai.*

daquele que transmite e daquele que escreve a narrativa, o narrador-autor teria uma potência demiúrgica¹⁶⁹ diante do universo de *Jacques le fataliste*. Entretanto, o que é afirmado por ele sobre sua potência entra em conflito direto com a lógica fatalista da narrativa, pois como ele poderia mudar o rumo da história sendo que tudo o que há no seu universo já foi previamente estabelecido? Tentaremos responder a essa pergunta no curso desta e das próximas seções.

Para isso, partiremos de uma análise da passagem que chamamos de “cena das estalagens”¹⁷⁰ (Diderot, [1785] 1962b, p. 577—612), na qual Jacques e seu amo passam a noite em uma hospedaria. Pouco antes de irem dormir, o narrador terminava a história do “homem de uma só camisa” (Diderot, [1785] 1962b, p. 575-576), que retomaremos na próxima subseção. Em seguida, ele retoma a narrativa central do romance:

Enquanto eu vos narrava essa história, que tomáveis por um conto... – E aquela do homem de libré que arranhava o rabecão? – Leitor, eu vos prometo; palavra de honra, não a perderei; mas permita que eu retorne a Jacques e ao seu amo. Jacques e seu amo tinham alcançado o albergue onde passariam a noite. Era tarde; a porta da cidade estava fechada, e eles tinham sido obrigados a parar no arrabalde. Lá, escuto uma algazarra... – Ouvistes! Não estáveis lá; não se trata de vós. – É verdade. Ah, bom! Jacques... seu amo... Ouve-se uma algazarra medonha. Vejo dois homens... – Não vedes nada; não se trata de vós, vós não estáveis lá. – É verdade. Havia dois homens à mesa, conversando assaz tranquilamente à porta do quarto que eles; uma mulher, com os dois punhos nos flancos. Vomitavam-lhes uma torrente de injúrias, e Jacques tentava acalmar a mulher, que escutava tampouco suas advertências pacíficas que os dois personagens a quem ela se dirigia não prestavam atenção às suas invectivas. « Vamos, minha querida, dizia-lhe Jacques, paciência, recomponha-se; vejamos, do que se trata? Esses senhores me parecem pessoas honestas.

– Eles, pessoas honestas! São dois brutamontes, pessoas sem piedade, sem humanidade, sem nenhum sentimento. Ah! que mal lhes fazia essa pobre Nicole por a maltratarem assim? Ela ficará, talvez, estropiada para o resto da sua vida.

– O mal não é, talvez, tão grande quanto vós credes.

– O golpe foi assustador, eu vos digo; ela ficou estropiada.

– É preciso ver; é preciso mandar procurar um cirurgião.

– Já foram lá.

– Coloquem-na na cama.

– Ela está lá, e lança grito de partir o coração. Minha pobre Nicole!... » (Diderot, [1785] 1962b, p. 577)¹⁷¹

¹⁶⁹ Não se trataria apenas de um narrador demiurgo. Além de saber e de acessar tudo e a todos os pensamentos dos personagens, esse narrador ainda poderia criar e manipular livremente a história.

¹⁷⁰ Como *Jacques le fataliste et son maître* não é um livro dividido por capítulos, trabalharemos as partes da narrativa que divimos por cenas. Os nomes como “cena da estalagem” são dados por nós. Aconselhamos que o leitor se guie pela numeração das páginas referenciadas.

¹⁷¹ *Tandis que je vous faisais cette histoire, que vous prendrez pour un conte... – Et celle de l'homme à la livrée qui raclait de la basse ? – Lecteur, je vous la promets ; d'honneur, vous ne la perdrez pas ; mais permettez que je revienne à Jacques et à son maître. Jacques et son maître avaient atteint le gîte où ils avaient la nuit à passer. Il était tard ; la porte de la ville était fermée, et ils avaient été obligés de s'arrêter dans le faubourg. Là, j'entends*

Nesse alojamento, ocorria um tumulto causado pela confusão entre uma mulher e dois homens (Diderot, [1785] 1962b, p. 577). A mulher os acusa de terem chutado Nicole. O narrador desenvolve uma certa tensão ao redor desse fato. A discussão acalorada gira em torno da agressão a uma criança por parte dos homens.

O narrador cria uma expectativa para uma peripécia, para um novo problema. Jacques está em uma posição semelhante à de leitor, tentando compreender a situação conflituosa. Ambos “leem” a cena atentivamente, tentando decifrar os poucos detalhes apresentados e são conduzidos pelo narrador a crerem que se trata de algo trágico. A questão, no entanto, é insignificante: Nicole, defendida pela estalajadeira, é uma cachorra que levou um chute ao entrar no quarto de seus hóspedes. Há, portanto, o estardalhaço cômico e exagerado por conta de uma cadela. Desse modo, o narrador zomba do leitor, indo no sentido contrário das suas expectativas de leitura.

Continuando a linha da diegese, o amo e Jacques dialogam repetidas vezes com a estalajadeira. Por mais que ela tenha muitas aventuras para compartilhar, por vezes, os acontecimentos da narrativa a atrapalham. Quando ela estava contando sobre Nicole a Jacques, ela é interrompida:

Em meio a essas lamentações, tocavam a sineta de um lado, e gritavam: « Nossa hospedeira! Vinho... » Ela respondia: « Já vai. » Tocavam do outro lado, e gritavam: « Nossa hospedeira! Roupa de cama. » Ela respondia: « Já vai. – As costeletas e o pato! – Já vai. – Uma bilha d’água, o urinol! – Já vai, já vai. » E do outro lado da hospedeira, um homem furibundo brandava: « Maldito tagarela! Tagarela danado! Por que te intrometes? Tu resolveste me esperar até amanhã? Jacques! Jacques! »

A hospedeira, um pouco restabelecida da sua dor e do seu furor, disse a Jacques: « Senhor, deixe-me, sois bondoso demais.

– Jacques! Jacques!

– Corre depressa. Ah! se soubésseis de todos os infortúnios dessa pobre criatura!...

– Jacques! Jacques!

– Ande então, é, creio, seu amo que o chamais.

un vacarme... – Vous entendez ! Vous n’y étiez pas ; il ne s’agit pas de vous. – Il est vrai. Eh bien ! Jacques... son maître... On entend un vacarme effroyable. Je vois deux hommes... – Vous ne voyez rien ; il ne s’agit pas de vous, vous n’y étiez pas. – Il est vrai. Il y avait deux hommes à table, causant assez tranquillement à la porte de la chambre qu’ils occupaient ; une femme, les deux poings sur les côtés, leur vomissait un torrent d’injures, et Jacques essayait d’apaiser cette femme, qui n’écoutait non plus ses remontrances pacifiques que les deux personnages à qui elle s’adressait ne faisaient attention à ses invectives. « Allons, ma bonne, lui disait Jacques, patience, remettez-vous ; voyons, de quoi s’agit-il ? Ces messieurs me semblent d’honnêtes gens. – Eux, d’honnêtes gens ! Ce sont des brutaux, des gens sans pitié, sans humanité, sans aucun sentiment. Eh ! quel malheur faisait cette pauvre Nicole pour la maltraiter ainsi ? Elle en sera peut-être estropiée pour le reste de sa vie. – Le mal n’est peut-être pas aussi grand que vous le croyez. – Le coup a été effroyable, vous dis-je ; elle en sera estropiée. – Il faut voir ; il faut envoyer chercher le chirurgien. – On y est allé. – La mettre au lit. – Elle y est, et pousse des cris à fendre le cœur. Ma pauvre Nicole !... »

– Jacques! Jacques! » (Diderot, [1785] 1962b, p. 578)¹⁷²

Os elementos da narrativa, como personagens ou as funções habitualmente ligadas ao ofício da personagem, atrapalham a estalajadeira. Em seguida, é a vez de o amo interrompê-la. Assim, a história que ela iria contar, sua explicação, vai sendo colocada para “segundo plano” (Auerbach, [1946] 2019, p. 3)¹⁷³ por outros acontecimentos e objetos que passam a compor o “presente”¹⁷⁴ da narrativa. O foco, agora, retorna para o amo e Jacques. A dupla volta para o primeiro plano da narrativa. Retornamos aos seus diálogos.

Jacques retoma a história dos seus amores, contando ao amo como, após dar o dinheiro que restava, foi convidado a entrar no castelo Desglands. Dessa vez, Jacques é quem é interrompido:

JACQUES

Onde eu estava? Eu vos peço, meu amo, por essa vez e por todas as outras, que me ponha de novo no caminho.

O AMO

Eu me encarrego disso, e, para entrar na minha função de ponto, tu estavas em tua cama, sem dinheiro, muito embaraçado de tua própria pessoa, ao passo que a doutora e seus filhos comiam tua torrada de açúcar.

JACQUES

Então, ouviu-se uma carruagem deter-se à porta da casa. Um criado entra e pergunta: « Não é aqui que está alojado um pobre homem, um soldado que anda com uma muleta, que voltou ontem à noite da vila próxima?

– Sim, respondeu a doutora, o que deseja dele?

– Pô-lo nessa carruagem e levá-lo conosco.

– Ele está na cama; puxe a cortina e fale com ele. »

Jacques aí estava, quando a hospedeira entrou e lhe disse: « O que quereis de sobremesa?

O AMO

O que tiver.

A hospedeira, sem se dar ao trabalho de descer, gritou do quarto: « Nanon, traga frutas, biscoitos, doces... »

Ao ouvir o nome Nanon. Jacques disse para si mesmo: « Ah! é a filha que maltrataram, ficariam com raiva por menos... »

E o amo diz à hospedeira: « Vós estais muito zangada há pouco?

¹⁷²¹⁷²¹⁷² *Au milieu de ces lamentations, on sonnait d'un côté, et l'on criait : « Notre hôtesse ! du vin... » Elle répondait : « On y va. » On sonnait d'un autre côté, et l'on criait : « Notre hôtesse ! du linge ! » Elle répondait : « On y va. – Les côtelettes et le canard ! – On y va. – Un pot à boire, un pot de chambre ! – On y va, on y va. » Et d'un autre coin du logis un homme forcené criait : « Maudit bavard ! enragé bavard ! de quoi te mêles-tu ? As-tu résolu de me faire attendre jusqu'à demain ? Jacques ! Jacques ! » L'hôtesse, un peu remise de sa douleur et de sa fureur, dit à Jacques : « Monsieur, laissez-moi, vous êtes trop bon. – Jacques ! Jacques ! – Courez vite. Ah ! si vous saviez tous les malheurs de cette pauvre créature !... – Jacques ! Jacques ! – Allez donc, c'est, je crois, votre maître qui vous appelle. – Jacques ! Jacques ! ».*

¹⁷³ De acordo com Auerbach, o “segundo plano” é o plano que ocupa a memória da leitura quando o leitor é distendido. Trata-se do espaço no espírito em que a tensão aguarda ser relevada, ou concluída. Adiante, desenvolveremos interpretações mais demoradas utilizando esse termo.

¹⁷⁴ O “presente” ocupa a imaginação do momento que ocorre no momento da leitura, como se a diegese se desenvolvesse no agora. Ele é relativo ao centro do foco da narração que se desenvolve no agora do leitor. Adiante, desenvolveremos interpretações mais demoradas utilizando esse termo.

HOSPEDEIRA

E quem não se zangaria?

A pobre criatura não lhes fez nada; ela estava na entrada do quarto deles, quando eu a ouço soltar gritos, mais gritos... Graças a deus! Eu estou um pouco mais tranquila; o cirurgião acha que não há nada; está com duas enormes contusões, uma na cabeça, outra no ombro. (Diderot, [1785] 1962b, p. 580-581)¹⁷⁵

Jacques e seu amo são atrapalhados pela estalajadeira. O protagonista quer contar suas infindáveis aventuras, enquanto ela quer discutir o acidente que envolveu sua cadela. A mulher consegue dar continuidade à sua narrativa: ela dialoga, agora, sobre o seu animal e sobre a maldade humana. Depois disso, a estalajadeira começa a explicar quem eram os dois homens que maltrataram o animal.

Após a saída da hospedeira, Jacques e seu amo dormem. Como se quisesse preencher o tempo em que os dois personagens dormiam, o narrador inicia uma nova diegese: trata-se da “narrativa do homem da prisão” (Diderot, [1785] 1962b, p. 583). Somos introduzidos a um novo espaço (uma taverna), novos personagens (o “confeiteiro da casa” [Diderot, [1785] 1962b, p. 583] e sua mulher), etc. O leitor tem de imaginar um novo microuniverso dentro do universo de *Jacques le fataliste* descrito pelo narrador, até que o narrador, ficcionalmente, diz que vai dormir até que Jacques e seu amo levantem:

Se eu fosse também me deitar no travesseiro, esperando que Jacques e seu amo acordem; o que vós pensem?

No dia seguinte, Jacques se levantou bem cedo, colocou a cabeça para fora da janela para ver o tempo que fazia, viu que fazia um tempo detestável, deitou-se novamente, e nos deixou dormir, seu amo e eu, tanto quanto nos aprouve.

Jacques, seu amo e os outros viajantes que haviam se detido na mesma estalagem julgaram que o céu clarear-se-ia por volta de meio dia; não foi nada disso, e tendo a chuva do temporal engrossado o riacho que separava a cidade do subúrbio, a ponto de que fosse perigoso transpô-lo, todos os que a estrada

¹⁷⁵ JACQUES Où en étais-je ? Je vous prie, mon maître, pour cette fois-ci, et pour toutes les autres, de me remettre sur la voie. LE MAÎTRE Je m'en charge, et, pour entrer en ma fonction de souffleur, tu étais dans ton lit, sans argent, fort empêché de ta personne, tandis que la doctoresse et ses enfants mangeaient ta rôtie au sucre. JACQUES Alors on entendit un carrosse s'arrêter à la porte de la maison. Un valet entre et demande : « N'est-ce pas ici que loge un pauvre homme, un soldat qui marche avec une béquille, qui revint hier au soir du village prochain ? – Oui, répondit la doctoresse, que lui voulez-vous ? – Le prendre dans ce carrosse et l'amener avec nous. – Il est dans ce lit ; tirez les rideaux et parlez-lui. » Jacques en était là, lorsque l'hôtesse entra et leur dit : « Que voulez-vous pour dessert ? LE MAÎTRE Ce que vous avez. L'hôtesse, sans se donner la peine de descendre, cria de la chambre : « Nanon, apportez des fruits, des biscuits, des confitures... » À ce mot de Nanon, Jacques dit à part lui : « Ah ! c'est sa fille qu'on a maltraitée, on se mettrait en colère à moins... » Et le maître dit à l'hôtesse : « Vous étiez bien fâchée tout à l'heure ? L'HÔTESSE Et qui est-ce qui ne se fâcherait pas ? La pauvre créature ne leur avait rien fait ; elle était à peine entrée dans leur chambre, que je l'entends jeter des cris, mais des cris... Dieu merci ! je suis un peu rassurée ; le chirurgien prétend que ce ne sera rien ; elle a cependant deux énormes contusions, l'une à la tête, l'autre à l'épaule.

levava a esta banda, tomaram o partido de perder um dia e aguardar. (DIDEROT, [1785] 1962b, p. 586)¹⁷⁶

Nesse momento, os protagonistas, por interferência da tempestade, são impedidos de seguir a sua rota. O fatalista tenta aproveitar a oportunidade para retomar a sua história, até que:

Jacques ia continuar, quando a hospedeira entra carregando em seus braços Nicole enfaixada, beijando-a, lastimando-a, acariciando-a, falando-lhe como a um filho: « Minha pobre Nicole, ela passou a noite chorando. E vós, senhores, dormistes bem? (Diderot, [1785] 1962b, p. 588)¹⁷⁷

Novamente, Jacques é impedido de continuar suas histórias¹⁷⁸. Temos, então, um diálogo entre os três personagens e algumas aparições do narrador. Até que o marido da hospedeira interrompe, também, a conversa. Surge um outro personagem: “o companheiro” (DIDEROT, p. 589). A briga por conta de uma dívida toma o primeiro plano da narrativa. Nem a história de Jacques é narrada, nem a sua filosofia é partilhada, nem a fofoca da hospedeira é ouvida, mas sim uma intriga que não adiciona um conteúdo de importância para a narrativa. Por sua fala ser mais uma vez obstruída, Jacques diz ao seu amo: “[q]uer dizer que, para o hoje, *o céu quer que eu me cale*, ou que seja a hospedeira que fale; é uma tagarela que não pede nada de melhor; que ela fale, então” (Diderot, [1785] 1962b, p. 593).

Para Rouanet (2007), essa organização metódica da narrativa é característica da tradição shandiana, cujas obras rejeitam uma sequência linear, preferindo a interpolação de retomadas ao passado. Aquilo que Rouanet nomeia como “digressões”, que ele subdivide em diversos tipos, se assemelha à ideia de metadiegeses que citamos anteriormente ao recorrermos a Genette (1930)¹⁷⁹. Desse modo, a presença das digressões, “narradas pelas personagens” permitem que os indivíduos tenham autonomia no mundo fabular.

¹⁷⁶ *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 plut. Jacques, son maître et les autres voyageurs qui s'étaient arrêtés au même gîte, crurent que le ciel s'éclaircirait sur le midi ; il n'en fut rien ; et la pluie de l'orage ayant gonflé le ruisseau qui séparait le faubourg de la ville, au point qu'il eût été dangereux de le passer, tous ceux dont la route conduisait de ce côté prirent le parti de perdre une journée, et d'attendre.*

¹⁷⁷ *Jacques allait continuer, lorsque l'hôtesse entra tenant entre ses bras Nicole emmaillottée, la baisant, la plaignant, la caressant, lui parlant comme à son enfant : « Ma pauvre Nicole, elle n'a eu qu'un cri de toute la nuit. Et vous, messieurs, avez-vous bien dormi ?*

¹⁷⁸ *C'est-à-dire que pour aujourd'hui le ciel veut que je me taise ou que ce soit l'hôtesse qui parle ; c'est une bavarde qui ne demande pas mieux; qu'elle parle donc.*

¹⁷⁹ É uma sutil diferença que separa os dois vocábulos. O autor de *Riso e melancolia* entende essa forma como digressiva por ressaltar justamente a sua presença em *Tristram Shandy*, no qual essa ideia de retorno ou afastamento para outro assunto é mais expressiva. No entanto, em *Jacques*, acreditamos que as historietas são dotadas de tal autonomia e se destacam tanto da diegese primária (GENETTE, 1930) que aparentam ser autônomas. Por isso, para enfatizar o nosso ponto, preferimos o termo empregado pelo teórico francês.

Essa proposição condiz com as argumentações de Auerbach ([1946] 2019). Estudando uma passagem de Homero no capítulo *A cicatriz de Ulisses*, em que há um harmônico retorno ao passado para explicar a origem da cicatriz do protagonista, o estudioso discute a presença das anacronias que impedem o “impulso para uma meta” ([1946] 2019, p. 3). No caso da cena do *corpus*, citada anteriormente, o procedimento responsável por retardar o desenvolvimento das viagens da dupla para um destino previamente estabelecido não é uma anacronia, ou somente as intempéries enfrentadas, mas sim a interrupção da narrativa central feita pelas histórias contadas pelos personagens.

Auerbach ([1946] 2019) estuda a correspondência trocada por Schiller e Goethe, na qual eles discutem a forma homérica. Os românticos argumentaram sobre “efeito retardador” ([1946] 2019, p. 4) da forma homérica para reforçar ligação com o “atraso” do desenvolvimento da narrativa, que é interpolado por explicações. As *metadiegeses* impedem que o leitor saiba de onde a dupla veio e para onde ela vai, informações que nunca são acessíveis. Os personagens, contadores de aventuras, disputam para ocupar o “presente” (Auerbach, [1946] 2019, 3) da narrativa, isto é, aquilo que ocupa a imaginação do leitor no momento da leitura.

As historietas, ou mesmo as digressões do narrador, não estão apenas ligadas à viagem do amo e de Jacques. Por exemplo, o drama da hospedeira sobre a agressão de Nicole não interessa nem ao fatalista e nem aos leitores e não corroboram para o desenvolvimento da história central. Esse retardo da narrativa é feito, diferente da *Odisseia*, de maneira extremamente bruta, criando um aspecto fragmentado do texto. Assim que o leitor começa a se dedicar ao labor imaginativo, o narrador quebra a sua “distensão” ([1946] 2019).

Em momentos de crise, ainda seguindo a leitura de Auerbach ([1946] 2019) da *Odisseia*, o poeta “suspende” o espírito do leitor ao introduzir o retardamento, que fará com que o problema seja levado ao “segundo plano” ([1946] 2019, p. 3). O leitor passa, então, a esperar uma solução para ele. Entretanto, em *Jacques le fataliste*, esse elemento é ainda mais característico porque o narrador interrompe o conflito e não o encerra, introduzindo incontáveis narrativas. Não se trata de uma explicação, ou resolução, daquilo que gerou tensão, mas sim de diversas outras metadiegeses, que afastam ainda mais o leitor do problema. Assim, a crise é desviada do “presente” e mesmo do “segundo plano” (Auerbach, [1946] 2019) da memória do leitor, caindo no esquecimento.

4.7. A experimentação e experiência estética

Para além de uma experiência moral, essencialmente filosófica, no qual o leitor apreende, por meio da leitura, conhecimento sobre a natureza humana, *Jacques le fataliste* também expõe o seu leitor a discussões estéticas. Portanto, o leitor pode adquirir, também, experiências artísticas, principalmente ligadas ao próprio romance. Para atingir os objetivos delimitados no primeiro parágrafo desta seção, proporemos possíveis interpretações que vão além do fatalismo aparente. A primeira discussão é sobre a autorreflexão da narrativa: trata-se do debate, no romance, sobre a própria criação e forma literária. Na narrativa em questão, muitas vezes, a atividade de experimentar partilha de uma relação estreita com a experimentação, ambas se unem para procurar maneiras de partilhar experiências com o leitor.

Rouanet ressalta esse traço como uma particularidade da tradição shandiana. Para ele, uma das características das obras desse grupo é a digressão que ele chama de “auto-reflexiva” (Rouanet, 2007, p. 62). Nela, o narrador se dedica a refletir sobre a própria obra a partir de “comentários sobre a qualidade estética, seu estilo, sua forma de composição” (2007, p. 62). O romance diderotiano se diferencia dos outros romances da sua tradição porque são feitas “digressões sobre o romance em si” (Rouanet, 2007, p. 69). É justamente esse caráter reflexivo dentro das digressões que nos interessam nesta seção. Para esse fim, partiremos, novamente, do estudo do narrador.

Como visto anteriormente, o narrador joga com a ideia de autoria do texto, apresentando-se não só como uma entidade responsável por narrar, mas também como o intermediário entre o mundo irreal de Jacques e o leitor do mundo real. O principal procedimento para criar essa impressão é o constante diálogo com o narratário. Por mais que seja uma performance ficcional, esse recurso estreita a relação do leitor com o narrador. Além disso, outras ações desse narrador-autor nos chamam a atenção: diversas vezes ele tenta ultrapassar as barreiras da narrativa, afirmando, por exemplo, que não se trata de um romance:

Está bem claro que eu não faço um romance, porque eu negligencio aquilo que um romancista não deixaria de empregar. Quem tomasse isso que escrevo como verdadeiro estaria, talvez, menos enganado do que aquele que o tomar por fábula. (Diderot, [1785] 1962b, p. 505)¹⁸⁰

Ao mesmo tempo em que se declara como autor do texto, o narrador nega seu aspecto romanesco. Embora ele mesmo afirme repetidas vezes que não se trata de um romance, é

¹⁸⁰ *Il est bien évident que je ne fais pas 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.*

impossível não questionarmos esse enunciado. É preciso, no entanto, desconfiar sempre de algo que o narrador afirma diversas vezes e que ele quer que nós aceitemos, visto que, por trás de toda afirmação categórica existe uma dúvida ou algo a ser maquiado pela força afirmativa. De qualquer modo, devemos notar que começamos aos poucos a acreditar e a confiar nas suas afirmações, mesmo que elas pareçam incomuns.

Muitas vezes, no entanto, essa metarreflexão do romance ocorre mais indiretamente, de maneira fabular, isto é, na criação de uma situação. Como podemos ver a seguir na breve história do “poeta de Pondichéry” (Diderot, [1785] 1962b, p. 526-527)¹⁸¹, uma das histórias contadas entre a estadia de Jacques na estalagem onde encontra o Marquês des Arcis. Podemos ver o processo de criação pelo qual o narrador-autor, ficcionalmente¹⁸², passa:

Tal foi ao pé da letra a conversação entre o cirurgião, o hospedeiro e a hospedeira: mas qual outra cor poderia eu imprimir-lhe, introduzindo um celerado entre essa boa gente? Jacques ter-se-ia visto, ou vós o teríeis visto no momento de ser arrancado do leito, atirado a uma estrada ou a um pântano. – Por que não morto? – Morto, não. Eu saberia muito bem chamar alguém para socorrê-lo; esse alguém seria um soldado da sua companhia: mas isto teria fedido à *Cléveland*. (DIDEROT, [1785] 1962b, p. 526)¹⁸³

Nessa primeira interrogação do texto, o narrador se endereça ao narratário, querendo demonstrar-lhe o seu poder e controle da narrativa, a ponto de poder introduzir um novo problema nela, que quebraria o desenvolvimento da outra historieta. O narrador, inclusive, introduz travessões como se, de fato, o leitor ficcional dialogasse com ele. Seguindo a passagem:

A verdade, a verdade! – A verdade, dir-me-eis, é geralmente fria, comum e chã; por exemplo, vossa última narrativa dos curativos de Jacques é verdadeira, mas o que ela tem de interessante? Nada. – De acordo. – Se ele fosse verdadeiro, é como Molière, Regnard, Richardson, Sedaine; a verdade tem seus lados picantes, que agarramos quando tem gênio. – Sim, quando tem gênio; mas e quando ele falta? – Quando falta, não se deve escrever. – E se, por infelicidade, se assemelhasse a um certo poeta que enviei a Pondichéry? – Quem é esse poeta? – Esse poeta... mas se vós me interrompeis, leitor, e se eu mesmo me interrompo a todo momento, o que seria feito dos amores de Jacques? Crede-me, deixemos lá o poeta. O hospedeiro e a hospedeira se afastaram... – Não, não, a história do poeta de Pondichéry. – O cirurgião se aproximou do leito de Jacques... – A história do poeta de Pondichéry, A

¹⁸¹ [P]oete de Pondichéry.

¹⁸² É necessário nunca deixarmos de levar em conta que a performance do narrador como autor e o processo de criação do universo ficcional que falaremos a diante não é senão um desempenho ficcional do narrador.

¹⁸³ *Telle fut à la lettre la conversation du chirurgien, de l'hôte et de l'hôtesse : mais quelle autre couleur n'aurais-je pas été le maître de lui donner, en introduisant un scélérat parmi ces bonnes gens ? Jacques se serait vu, ou vous auriez vu Jacques au moment d'être arraché de son lit, jeté sur un grand chemin ou dans une fondrière. – Pourquoi pas tué ? – Tué, non. J'aurais bien su appeler quelqu'un à son secours ; ce quelqu'un-là aurait été un soldat de sa compagnie : mais cela aurait pu le Cléveland à infecter.*

história do poeta de Pondichéry. – Um dia, ele me apareceu um jovem poeta, como ele me apareceu todos os dias... Mas, leitor, que relação tem isto com a viagem de Jacques o Fatalista e do seu amo?... – A história do poeta de Pondichéry. (Diderot, [1785] 1962b, p. 527)¹⁸⁴

Agora, não são mais os leitores que são introduzidos na narrativa por meio dessa quebra de barreira. Um “narratário”, criado pelo autor, está dentro da história e “dialoga” com o narrador. Trata-se de algo simulado, mas, mesmo assim, é interessante como esse leitor ficcional interfere na “criação” do narrador-autor. Muitas vezes, como nota Rouanet, o narrador “finge transferir para o leitor parte de sua soberania, e o autoriza a ser livre, usando sua imaginação” (2007, p. 40).

O “leitor” ficcional reproduz as expectativas do leitor real. O romance antecipa a interpretação que será feita dele. Por mais que esse leitor ficcional pareça apenas um desdobramento do narrador, ele prevê as expectativas do leitor empírico que exige que o romance se desenvolva. É como se o narrador zombasse dos seus espectadores. O ato de guiar a tensão da narrativa, em sua essência, é uma ação ligada à composição da obra feita pelo autor. Vemos, novamente, que as atividades de narrar e escrever se confundem. Entretanto, levando em conta que o narrador está simulando o processo de criação de um romance, podemos traduzir esse diálogo como uma demonstração de que, durante a criação romanesca, o autor está submetido a como ele será lido e àquilo que os indivíduos procuram ler.

Voltando à historietta do poeta de Pondichéry, podemos extrair dela uma reflexão sobre a literatura:

O jovem poeta tira um papel do bolso: são versos, ele me diz. – Versos! – Sim, senhor, sobre os quais eu espero que tereis a bondade de me dizer sua opinião. – Amais-vos a verdade? – Sim, senhor; e é o que eu peço. – Ireis conhecê-la. – O que?! Sois besta a ponto de crer que um poeta venha procurar a verdade em vossa casa? – Sim. – E a ponto de lha dizer? – Certamente! – Sem receio? – Sem dúvida: o receio mais bem preparado não será senão uma ofensa grosseira; fielmente interpretada, significaria, sois um mal poeta; e como eu vos julgo bastante forte para ouvir a verdade, continuais a ser apenas um homem sem nenhum interesse. – E a franqueza sempre deu certo? – Quase sempre... Leio os versos do meu jovem poeta e lhe digo: Não somente vossos versos que são maus, como para mim ficou demonstrado que nunca haveis de

¹⁸⁴ *La vérité, la vérité ! – La vérité, me direz-vous, est souvent froide, commune et plate ; par exemple, votre dernier récit du pansement de Jacques est vrai, mais qu'y a-t-il d'intéressant ? Rien. – D'accord. – S'il faut être vrai, c'est comme Molière, Regnard, Richardson, Sedaine ; la vérité a ses côtés piquants, qu'on saisit quand on a du génie. – Oui, quand on a du génie ; mais quand on en manque ? – Quand on en manque, il ne faut pas écrire. – Et si par malheur on ressemblait à un certain poète que j'envoyai à Pondichéry ? – Qu'est-ce que ce poète ? – Ce poète... Mais si vous m'interrompez, lecteur, et si je m'interromps moi-même à tout coup, que deviendront les amours de Jacques ? Croyez-moi, laissons là le poète... L'hôte et l'hôtesse s'éloignèrent... – Non, non, l'histoire du poète de Pondichéry. – Le chirurgien s'approcha du lit de Jacques... – L'histoire du poète de Pondichéry, l'histoire du poète de Pondichéry. – Un jour il me vint un jeune poète, comme il m'en vient tous les jours... Mais, lecteur, quel rapport cela a-t-il avec le voyage de Jacques le Fataliste et de son maître ? ... – L'histoire du poète de Pondichéry.*

fazê-los bons. – Será preciso que eu os faça maus, pois eu não poderia impedir-me de fazê-los. – Eis uma terrível maldição! Concebeis, senhor, em que aviltamento ireis cair? Nem os deuses, nem os homens, nem as colunas têm perdoado aos poetas da mediocridade; é Horácio quem diz. – Eu o sei. – Vós sois rico? – Não. – Vós sois pobre? – Muito pobre. – E à pobreza ireis somar o ridículo de ser mau poeta; tereis perdido toda a vossa vida, sereis velho. Velho, pobre e mau poeta, ah!, senhor, que papel! – Eu concordo, mas sou arrastado a despeito de mim mesmo... (Aqui, Jacques teria dito: Mas isto está escrito lá em cima.) (Diderot, [1785] 1962b, p. 527-528)¹⁸⁵

O diálogo, nesse momento, é entre o narrador e o poeta, e não mais com o leitor. O poeta entrega seus versos ao narrador-autor, que se torna quase como um personagem, convidando-o a opinar. Durante essa discussão, inicia-se uma reflexão sobre poesia. O poeta está fadado a escrever obras ruins. Não é a qualidade estética das suas produções que o faz ser bem-sucedido, mas sim seu poder econômico:

– Tendes pais? – Tenho. – De que se ocupam? – São joalheiros. – Eles fariam qualquer coisa por vós? – Talvez. – Ah, bom! Vejais vossos pais, proponde-lhes que vos antecipe uma pacotilha de joias. Embarqueis à Pondichéry; fareis maus versos na viagem; uma vez lá, fareis fortuna. Fortuna feita, voltareis a fazer aqui tantos maus versos quanto vos aprouver, contanto que não os mandeis imprimir, pois não se deve arruinar ninguém... Fazia cerca de doze anos que eu tinha dado esse conselho ao jovem homem, quando ele me apareceu; eu não o reconheci. Sou eu, senhor, disse-me, que vós enviastes a Pondichéry. Estive lá, amealhei uma centena de francos. Retornei; eu me pus de novo a fazer versos, e aqui os trago... Eles continuam sendo maus? – Continuam; mas a vossa sorte está arrumada, e eu consinto que vós continueis a fazer maus versos. – É bem o meu projeto...»¹⁸⁶

¹⁸⁵ [L]e jeune poète tire un papier de sa poche : ce sont des vers, me dit-il. – Des vers ! – Oui, monsieur, et sur lesquels j'espère que vous aurez la bonté de me dire votre avis. – Aimez-vous la vérité ? – Oui, monsieur ; et je vous la demande. – Vous allez la savoir. – Quoi ! vous êtes assez bête pour croire qu'un poète vient chercher la vérité chez vous ? – Oui. – Et pour la lui dire ? – Assurément ! – Sans ménagement ? – Sans doute : le ménagement le mieux apprêté ne serait qu'une offense grossière ; fidèlement interprété, il signifierait, vous êtes un mauvais poète ; et comme je ne vous crois pas assez robuste pour entendre la vérité, vous n'êtes encore qu'un plat homme. – Et la franchise vous a toujours réussi ? – Presque toujours... Je lis les vers de mon jeune poète, et je lui dis : Non seulement vos vers sont mauvais, mais il m'est démontré que vous n'en ferez jamais de bons. – Il faudra donc que j'en fasse de mauvais ; car je ne saurais m'empêcher d'en faire. – Voilà une terrible malédiction ! Concevez-vous, monsieur, dans quel avilissement vous allez tomber ? Ni les dieux, ni les hommes, ni les colonnes, n'ont pardonné la médiocrité aux poètes : c'est Horace qui l'a dit. – Je le sais. – Êtes-vous riche ? – Non. – Êtes-vous pauvre ? – Très pauvre. – Et vous allez joindre à la pauvreté le ridicule de mauvais poète ; vous aurez perdu toute votre vie, vous serez vieux. Vieux, pauvre et mauvais poète, ah ! monsieur, quel rôle ! – Je le conçois, mais je suis entraîné malgré moi... (Ici Jacques aurait dit : Mais cela est écrit là-haut.)

¹⁸⁶ Avez-vous des parents ? – J'en ai. – Quel est leur état ? – Ils sont joailliers. – Feraient-ils quelque chose pour vous ? – Peut-être. – Eh bien ! voyez vos parents, proposez-leur de vous avancer une pacotille de bijoux. Embarquez-vous pour Pondichéry ; vous ferez de mauvais vers sur la route ; arrivé, vous ferez fortune. Votre fortune faite, vous reviendrez faire ici tant de mauvais vers qu'il vous plaira, pourvu que vous ne les fassiez pas imprimer, car il ne faut ruiner personne... Il y avait environ douze ans que j'avais donné ce conseil au jeune homme, lorsqu'il m'apparut ; je ne le reconnaissais pas. C'est moi, monsieur, me dit-il, que vous avez envoyé à Pondichéry. J'y ai été, j'ai amassé là une centaine de mille francs. Je suis revenu ; je me suis remis à faire des vers, et en voilà que je vous apporte... Ils sont toujours mauvais ? – Toujours ; mais votre sort est arrangé, et je consens que vous continuiez à faire de mauvais vers. – C'est bien mon projet... »

Essa historieta é quase uma anedota moral que tematiza a ideia de que não é a qualidade que garante o sucesso da obra de arte, mas sim a situação econômica da família e as suas posses. Essa historieta é quase uma anedota moral que tematiza o fato de que não é a qualidade da obra que garante o seu sucesso. Nela, Diderot apresenta um importante traço da sua escrita: a reflexão espirituosa e espontânea sobre arte e sociedade.

Outro âmbito do processo de reflexão metaliterária de *Jacques* é a constante revisão e discussão de outras obras. Saindo da passagem do poeta de Pondichéry, chamamos a atenção para outro momento da narrativa em que essas discussões são evidentes e úteis para o esclarecimento da questão:

Eu vos dispenso de todas as essas coisas que encontrareis nos romances, na comédia antiga e na sociedade. Quando ouvi o hospedeiro brandar a respeito de sua mulher: « que diabo fazia ela à porta? », lembrei-me do Harpagon, de Molière, quando ele diz de seu filho: *Que foi ele fazer nessa galera?*, e compreendi que não se tratava somente de ser verdadeiro, mas que cumpria ainda ser engraçado, e que era esta a razão pela qual se dizia sempre: *Que foi ele fazer nessa galera?*, e que a expressão de meu camponês: *Que fazia ela à porta?*, não passaria a provérbio. (Diderot, [1785] 1962b, p. 307)¹⁸⁷

O romance estabelece uma relação intertextual com outras obras. Não se trata apenas de uma influência de outros escritores no próprio enredo da narrativa. Muitas vezes, há também um debate literário sobre as obras deles. Essa referência não é feita por acaso, a partir dela o narrador demonstra como a leitura de Molière influenciou a sua criação romanesca, como se as passagens de outras narrativas tivessem sido assimiladas à diegese. O caso mais evidente disso é o de *Tristram Shandy*. Por conta desse aspecto, Rouanet classifica *Jacques* como “uma vitrine da cultura de todos os séculos, de Cícero e Quintiliano a Montaigne, Cervantes, Montesquieu e Voltaire, abrangendo todas as áreas do saber” (2007, p. 35).

Desse modo, o debate literário em *Jacques le fataliste* ocorre em três níveis diferentes: 1. O da discussão do romance como gênero; 2. O da simulação do processo de criação; e 3. O da referência e discussão de outras obras.

Evidenciado o aspecto metaliterário do romance, vamos avançar na discussão sobre a referência ao próprio fazer romanesco em *Jacques le fataliste*. Para isso, interessa-nos uma

¹⁸⁷ *Je vous fais grâce de toutes ces choses, que vous trouverez dans les romans, dans la comédie ancienne et dans la société. Lorsque j’entendis l’hôte s’écrier de sa femme : « que diable faisait-elle à sa porte ! » je me rappelai l’Harpagon de Molière, lorsqu’il dit de son fils : Qu’allait-il faire dans cette galère ? Et je conçus qu’il ne s’agissait pas seulement d’être vrai, mais qu’il fallait encore être plaisant ; et que c’était la raison pour laquelle on dirait à jamais : Qu’allait-il faire dans cette galère ? et que le mot de mon paysan, Que faisait-elle à sa porte ? ne passerait pas en proverbe.*

passagem do trajeto dos amores de Jacques. Nesse excerto, próximo à conclusão da narrativa, o personagem relata como foi parar no castelo Desglands, onde conheceu sua amada.

JACQUES

Desde a manhã, o cirurgião puxou minhas cortinas e me disse:
« Vamos, amigo, vosso joelho; pois é necessário que eu vá longe daqui.
– Doutor, eu lhe disse em um tom doloroso, eu tenho sono.
– Tanto melhor! É um bom sinal.
– Deixe-me dormir, não faço questão de curativo agora.
– Não há grande inconveniente nisso, durma..... »¹⁸⁸ (Diderot, [1785] 1962b, p. 574)

O fatalista estava morando na casa de um cirurgião responsável pelos seus cuidados, mas não tinha mais recursos para financiar sua estadia. Em seguida, o narrador interrompe a contação de Jacques:

Leitor, se eu fizesse aqui uma pausa e se eu retomasse a história do homem de uma só camisa, porque ele não tinha senão um corpo por vez, eu gostaria mesmo de saber o que vós pensaríeis disso. Que eu me meti em um impasse à la Voltaire, ou, vulgarmente, um beco sem saída, de onde eu não sei como sair, e que eu me joguei em um conto feito à vontade para ganhar tempo e procurar algum meio para sair daquele que comecei. Ah, bem, leitor, vós vos enganais inteiramente. Eu sei como Jacques será tirado de sua aflição, e que irei vos dizer de Gousse, o homem de uma só camisa a cada vez, porque não tinha senão um corpo de cada vez, não é de modo algum um conto. (Diderot, [1785] 1962b, p. 575).¹⁸⁹

Vimos anteriormente que o narrador atrapalha constantemente a narração de Jacques. Diferente do que fora discutido no capítulo anterior, nesse caso, parece que o narrador interrompe a história de Jacques para ganhar tempo para criar o seu enredo; é como se víssemos a narrativa sendo narrada em tempo real¹⁹⁰. O narrador sai do fluxo central da narrativa, direcionando-se a uma diegese secundária ao se ver em um impasse.

Com isso, o narrador tenta criar a impressão de que está escrevendo a história de *Jacques le fataliste* nesse exato momento, espontaneamente, como se a elaborasse ao mesmo tempo que

¹⁸⁸ JACQUES Dès le matin, le chirurgien tira mes rideaux et me dit : « Allons, l'ami, votre genou ; car il faut que j'aille au loin. – Docteur, lui dis-je d'un ton douloureux, j'ai sommeil. – Tant mieux ! c'est bon signe. – Laissez-moi dormir, je ne me soucie pas d'être pansé. – Il n'y a pas grand inconvénient à cela, dormez... ».

¹⁸⁹ Lecteur, si je faisais ici une pause, et que je reprisse l'histoire de l'homme à une seule chemise, parce qu'il n'avait qu'un corps à la fois, je voudrais bien savoir ce que vous en penseriez ? Que je me suis fourré dans une impasse à la Voltaire, ou vulgairement dans un cul-de-sac, d'où je ne sais comment sortir, et que je me jette dans un conte fait à plaisir, pour gagner du temps et chercher quelque moyen de sortir de celui que j'ai commencé. Eh bien, lecteur, vous vous abusez de tout point. Je sais comment Jacques sera tiré de sa détresse, et ce que je vais vous dire de Gousse, l'homme à une seule chemise à la fois, parce qu'il n'avait qu'un corps à la fois, n'est point du tout un conte.

¹⁹⁰ O narrador de *Tristram Shandy* faz algo semelhante quando diz “E agora, como você, leitor, eu me perdi” (STERNE, [1767] 2022, p. 444).

pensa e que a lemos. Ficcionalmente, o tempo de leitura parece coincidir com o da escrita do autor e da enunciação do narrador, por mais que isso seja impossível narrativamente.

Dessa vez, o narrador não sai do fluxo central para contar uma historieta que lhe interessa mais do que a de Jacques. A explicação que ele dá para isso é que ele perdeu parte do controle do desenvolvimento da narrativa e não sabe como continuá-la e precisa “ganhar tempo” para que sua criatividade resolva a questão.

Esse aspecto dá um ar de espontaneidade à narrativa. É como se houvesse uma herança da literatura oral, ao mesmo tempo em que a história é imaginada, ela é contada. Entretanto, isso não condiz com o mundo determinado de Jacques, no qual tudo é previamente escrito. Ruiz (2013) propõe uma interpretação semelhante. Para ele, em *Jacques le fataliste*, o processo de criação da obra é desenvolvido concomitantemente à escrita do romance, dando a impressão de que ela está sendo criada ao mesmo tempo que lida. A partir desse procedimento, aproximamo-nos mais do processo de experimentação do romance, acompanhando de perto o seu processo criativo:

A Religiosa e Jacques, o Fatalista são romances que revelam ao leitor os bastidores da criação romanesca, mas de formas diferentes. Em *Jacques, o Fatalista*, o processo de criação é diretamente integrado à trama do romance, dentro de um grau zero de narrativa onde o autor e o leitor são os protagonistas, esse grau por si só estabelecendo correspondência com os outros níveis narrativos. A obra então parece estar em processo de se fazer (ou improvisar, poder-se-ia erroneamente acreditar), quando o narrador parece escolher ou recusar determinada opção que se apresenta a ele - é o jogo das possibilidades narrativas com o famoso « não dependeria senão de mim... » (J, 670, 714) - ou quando ele finge deixar ao leitor a decisão de seguir, segundo sua vontade, Jacques ou o Amo (J, 686-687) - sabe-se bem que o narrador permanecerá um pouco com este antes de se juntar àquele. Esse jogo, que destaca as potencialidades, as tentativas, que se compõe de idas e vindas, é evidentemente uma forma de experiência que expõe as receitas da cozinha romanesca (para falar a linguagem do Sobrinho ou a do leitor de Diderot, Goethe) (Ruiz, 2013, p. 22)¹⁹¹

¹⁹¹ *La Religieuse et Jacques le fataliste sont des romans qui donnent à voir au lecteur les coulisses de la création romanesque, mais selon des modes différents. Dans Jacques le fataliste, le processus de création est directement intégré à la trame romanesque, au sein d'un degré zéro de la narration où l'auteur et le lecteur sont les protagonistes, ce degré entrant lui-même en correspondance avec les autres niveaux narratifs. L'œuvre apparaît alors comme en train de se faire (de s'improviser, pourrait-on croire à tort), lorsque le narrateur semble choisir ou refuser telle ou telle option qui se présente à lui - c'est le jeu des possibles narratifs avec le fameux « il ne tiendrait qu'à moi de... » (J, 670, 714) -, ou lorsqu'il feint de laisser au lecteur la décision de suivre, selon son bon vouloir, Jacques ou le Maître (J, 686-687) - on sait bien que le narrateur restera un peu avec celui-ci avant de rejoindre celui-là. Ce jeu, qui met en avant les potentialités, les tentatives, qui se compose d'allers et de retours, est de toute évidence une forme d'expérience qui expose les recettes de la cuisine romanesque (pour parler le langage du Neveu ou celui de Goethe lecteur de Diderot).*

A partir da leitura de *Jacques le fataliste*, somos não só expostos ao processo de composição da obra, mas também à debates estéticos e literários, quase como se pudéssemos ver a leitura que Diderot dos seus antecessores e do seu século. Apreendemos não só uma experiência filosófica e estética, mas também o conhecimento relacionado ao gosto do autor.

4.8. O circuito fechado?

Continuando o tópico da metanarrativa, falaremos agora sobre o tema da escrita, retomado diversas vezes ao longo da obra. Ele está presente em três níveis da narrativa: 1. O romance, objeto físico, escrito pelo autor empírico; 2. A escrita ficcional realizada pelo narrador-autor; e 3. O grande rolo onde tudo foi previamente concebido. Os três estão estreitamente relacionados. O primeiro deles é o único real, exterior à diegese. O segundo e o terceiro são ficcionais, desenvolvem-se no interior da diegese. Sem a existência do primeiro, o livro palpável, que fornece ao leitor o registro que compõe a narrativa, não existiriam os dois últimos. Devemos refletir: existe uma ligação entre os três, ou Diderot tematiza, por coincidência, a criação romanesca em diferentes níveis formais? A tarefa mais simples seria ignorar a recorrência do tema e analisar os três separadamente. Podemos tomar os dois últimos procedimentos como representações literárias do primeiro. Seguiremos agora por uma interpretação que conecta esses três pontos¹⁹², compreendendo-os como representações metaliterárias.

A partir dessa perspectiva, a figura do “grande rolo que contém a verdade, que não contém nada além da verdade e que contém toda a verdade.” (Diderot, [1785] 1962b, p. 503)¹⁹³, se considerada para além da sua representação simbólica e filosófica, pode ser compreendida como uma sinédoque que corresponde ao próprio romance, objeto concreto, no qual, de fato, a “verdade” do universo de Jacques pode ser compreendida.

Desse modo, todas as histórias do romance (inclusive a de Jacques e seu amo) não só fazem parte do mesmo universo submisso à lógica causal do grande rolo, mas também do todo romanesco como uma obra física. “A história do seu camarada é uma bela linha do grande rolo ou do que está escrito lá em cima” (Diderot, [1785] 1962b, p. 507)¹⁹⁴, essa afirmação é mais simples do que parece se vista pela nossa interpretação: a história, a qual Jacques faz referência, compõe o romance físico que lemos, que é o grande rolo.

Essa ideia de que a “verdade” do universo ficcional pode ser encontrada somente dentro do romance soa elementar. Entretanto, o que a torna interessante é o fato de ela ser retomada no conteúdo interno da narrativa e na sua forma. O romance e seus aspectos são assunto de discussão em meio ao próprio desenvolvimento da diegese. Não é algo construído separadamente dela, como propõe Ruiz (2013), mas sim ao mesmo tempo. A própria trama

¹⁹² Proporemos uma segunda interpretação filosófica no próximo capítulo. Desse modo, trabalharemos com duas perspectivas diferentes para o mesmo ponto.

¹⁹³ *[G]rand rouleau qui contient vérité, qui ne contient que vérité, et qui contient toute vérité.*

¹⁹⁴ *JACQUES L'histoire de son camarade est une belle ligne du grand rouleau ou de ce qui est écrit là-haut.*

discute o gênero romanesco. Seja com o narratário ou nos limites do próprio livro, essa relação é construída minuciosamente em meio ao tom cômico e lúdico da narrativa.

A partir disso, pensemos o fatalismo da narrativa. Não se trata apenas de uma determinação do sujeito, mas sim de os personagens estarem fadados ao que é narrado nas páginas do romance. Dito de outro modo, o fatalismo condiz com o fado estabelecido pela ordem do eixo paradigmático de cada sentença do texto e pelas suas interpretações. Além disso, tudo o que é possível de ser compreendido pelo romance, sua interpretação ou sua “verdade”, não pode ser apreendido senão a partir do todo romanesco em si.

Desse modo, Jacques não pode ir para Pontoise ou para Saint-Germain por sua vontade, nem pela do narrador, como ele afirma diversas vezes. O herói não pode ir simplesmente porque não é isso que acontece na diegese, isto é, não é isso que está previsto nas linhas do romance. Esse é o seu verdadeiro “grande rolo”, não tão metafórico nem abstrato. Nem mesmo o narrador-autor pode mudá-lo, mesmo quando diz:

– Onde? – Onde? Leitor, você é de uma curiosidade bastante incômoda! E que diabos isso lhe importa? Quando eu lhe disser que é em Pontoise ou em Saint-Germain, em Notre-Dame de Lorette ou em Saint-Jacques de Compostelle, você estará mais adiantado? Se você insiste, direi que eles se dirigiram para...»
(Diderot, [1785] 1962b, p. 513)¹⁹⁵¹⁹⁶

Continuando esse raciocínio, a potência de Jacques é igual à variedade de interpretações fornecidas pelo romance. Independente das inúmeras leituras e maneiras de imaginar cada cena, o fatalista, como qualquer personagem, está acorrentado ao que dizem as palavras que compõem *Jacques le fataliste*.

A única chance de Jacques ir a outro lugar é se, diferente do que está escrito nas páginas seguintes, ele fosse de fato para alguns desses novos endereços. Jacques le fataliste não é como um jogo de videogame que muda a partir das decisões do jogador e, por isso, está preso às palavras e à interpretação. Independentemente do que argumente e do que ele performe, o

¹⁹⁵ – 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...»

¹⁹⁶ Notemos a semelhança dessa passagem com esta: “Could a historiographer drive on his history, as a muleteer drives on his mule,-- straight forward;--for instance, from Rome all the way to Loretto, without ever once turning his head aside, either to the right hand or to the left, -he might venture to foretell you to an hour when he should get to his journey's end;--but the thing is, morally speaking, impossible: For, if he is a man of the least spirit, he will have fifty deviations from a straight line to make with this or that party as he goes along, which he can no ways avoid.”. Mesmo que seja evidente, para Rouanet, as “digressões sobre digressões” (2007) não estão presentes em *Jacques le fataliste*, mas é o estudioso recorrer justamente a essa citação de *Tristram*, referenciada no romance de Diderot. De qualquer modo, o que nos interessa mais nessa passagem de *Jacques* são o aspecto digressivo sobre a digressão, mas sim, a reflexão sobre o próprio fazer romanesco.

narrador não vai mudar a narrativa, porque ela, como o “grande rolo”, foi estabelecida antes da sua existência e da de Jacques, isto é, antes de ser imaginada pelo leitor. Nem mesmo esse leitor, que possui o livro em suas mãos, pode interferir no universo, somente se ele decidir fechar o livro e criar um rumo para a história que corresponda melhor aos seus gostos. Nas palavras de Rouanet, comentando sobre Machado de Assis, “um leitor de carne e osso não precisa pedir licença para deixar de ler um capítulo ou mesmo um livro inteiro” (2007, p. 57).

O livro, empírico, é um circuito limitado, por mais que ainda seja vasto. De fato, tudo está previamente estabelecido em Jacques, ou melhor, previamente escrito, desde a primeira linha do romance, até o último toque da tinta da pena do Diderot. O universo é de fato imutável porque, por mais que Jacques esteja vivo no imaginário do leitor, Diderot morreu há séculos e seu livro já foi publicado, e qualquer um que queira mudar a narrativa criará, então, um novo romance que não é esse ao qual dedicamos este estudo. Mudam-se os tempos, passam-se séculos, mas o romance continua intacto enquanto existir o seu último exemplar, pois a realidade pode mudar, mas a obra não. A partir dessas mudanças, podem surgir ainda novas interpretações, mas *Jacques le fataliste* será o mesmo que foi publicado no século das Luzes. Por mais que o único destino preconcebido seja aquele determinado pelas últimas linhas da narrativa¹⁹⁷, Jacques é um personagem, não leitor da narrativa, de maneira que ele nunca saberá o que está escrito nelas. O fatalista tem noção disso:

O AMO

E o que é um homem feliz ou infeliz?

JACQUES

Quanto a isso, é fácil. Um homem feliz é aquele cuja felicidade está escrita lá em cima e, por consequência, aquele cuja infelicidade está escrita lá em cima é um homem infeliz.

O AMO

E quem é que escreveu lá em cima a felicidade e a infelicidade?

JACQUES

E quem é que fez o grande rolo em que tudo está escrito? Um capitão, amigo de meu capitão, teria dado de bom grado uma moedinha de um escudo para sabê-lo; quanto ao meu capitão, ele não teria dado sequer um óbolo, nem eu também pouco, pois para que me serviria isso? Evitaria eu, com isso, o buraco em que devo cair para quebrar o pescoço?

O AMO

Eu creio que sim. (Diderot, [1785] 1962b, p. 503)¹⁹⁸

¹⁹⁷ Atentemo-nos a essa nossa afirmação, pois o romance irá contradizer, em sua conclusão, essa ideia de determinação do grande rolo e do romance. Demonstraremos e exploraremos essa mudança nas páginas seguintes do romance.

¹⁹⁸ *LE MAÎTRE Et qu'est-ce qu'un homme heureux ou malheureux ? JACQUES Pour celui-ci, il est aisé. Un homme heureux est celui dont le bonheur est écrit là-haut ; et par conséquent celui dont le malheur est écrit là-haut, est un homme malheureux. LE MAÎTRE Et qui est-ce qui a écrit là-haut le bonheur et le malheur ? JACQUES Et qui est-ce qui a fait le grand rouleau où tout est écrit ? Un capitaine, ami de mon capitaine, aurait bien donné*

Jacques não sabe qual é o seu destino na diegese. Ela é acessível apenas para o leitor, que pode acompanhar a performance do personagem, de uma visão exterior e privilegiada. Por mais que esse leitor seja constantemente introduzido na narrativa, há ainda uma distância entre ele e Jacques.

Como Jacques só “existe” enquanto ser ficcional, isto é, quando imaginado, sabemos tanto quanto os próprios personagens ao realizarmos a leitura da narrativa. Ao mesmo tempo em que se desenrola a diegese de *Jacques le fataliste*, não se sabe nada além do que o herói mesmo sabe sobre o seu destino. Por mais que para nós o seu fim seja acessível (basta saltarmos para as últimas páginas do romance), conhecemos suas aventuras enquanto ela é criada no nosso espírito, ou seja, sabemos tanto quanto Jacques sobre o que irá acontecer e, muitas vezes, sequer notamos que estamos em posse do grande rolo¹⁹⁹. Em nossa imaginação, percorremos as linhas do grande rolo, por mais que a história seja narrada no passado, ao mesmo tempo em que Jacques realiza suas viagens.

Em um dado momento da narrativa, Jacques se cala, argumentando que não vai prosseguir a narrativa: “Eu não posso; me é impossível de avançar; parece-me que tenho de novo a mão do destino na garganta e que sinto cerrar-se; por Deus, senhor, permiti que eu me cale” (Diderot, [1785] 1962b, p. 776)²⁰⁰. Entretanto, depois de ser diversas vezes interrompido em suas contações e de perceber que suas discussões não avançam, ele começa a sugerir qual o seu fim: não terminar as suas histórias nem as suas viagens. Seria ele um tipo de oráculo ou de profeta que consegue quebrar, mesmo que minimamente, as amarras do grande rolo para poder ler o que está escrito lá em cima, ou foi a interpretação fatalista, até pessimista, dos eventos da sua trajetória que o fizeram, por coincidência, chegar a essa conclusão? Fato é: Jacques, de alguma maneira, adivinhou o que aconteceria.

A polifonia²⁰¹ diderotiana é organizada a partir da disputa de Jacques com outros personagens, inclusive com o narrador, durante a qual eles são atrapalhados pelas

un petit écu pour le savoir ; lui, n'aurait pas donné une obole, ni moi non plus ; car à quoi cela me servirait-il ? En éviterais-je pour cela le trou où je dois m'aller casser le cou ? LE MAÎTRE Je crois que oui.

¹⁹⁹ Isso acontece apenas na primeira leitura do romance, a da descoberta desse universo narrativo. Nas releituras subsequentes, já sabemos das conclusões. Alguns aspectos da narrativa, são acessíveis apenas para o leitor, que Jacques não pode saber porque sua interação com o universo não é, como a nossa, intermediada por um narrador, que nos fornece informações privilegiadas. Mesmo assim, o mundo ficcional é tão confuso para o leitor quanto é para Jacques.

²⁰⁰ *Je ne saurais ; il m'est impossible d'avancer ; il me semble que j'aie derechef la main du destin à la gorge, et que je me la sente serrer ; pour Dieu, monsieur, permettez que je me taise.*

²⁰¹ O termo “polifonia” é criado por Bakhtin em *Problemas da Poética de Dostoiévski* ([1963] 2002), estudo que também trata, por mais que brevemente de romances de Diderot e de Voltaire. Por mais que esse termo seja utilizado pela teoria literária que não foca na tradição dos textos das Luzes, outros estudiosos, como Jean-Claude Bourdin e Colas Duflo (2008) utilizam o mesmo termo para discutir sobre a pluralidade de vozes na narrativa de Diderot.

micronarrativas. Apoiados nesse pressuposto, poderíamos propor uma outra hipótese para a interpretação: ele pressentiu que alguma peripécia viria na sequência desse anúncio, e que ela tomaria o centro do desenvolvimento da narrativa, relegando as suas histórias à sombra de um plano narrativo não tão relevante. Essa ideia é plausível, sobretudo porque as contações da estalajadeira, ou até mesmo as histórias amorosas do seu amo, estavam tomando o centro do desenvolvimento da narrativa, e ele, cada vez mais, tinha menos espaço para continuar seu empreendimento.

Sabendo ou não, Jacques realmente não consegue terminar suas histórias. Logo após ele preconizar o seu fim, inicia-se a conclusão das histórias do amo, ainda que a do fatalista não tenha sido concluída. Essa historieta começou na segunda parte da narrativa, logo depois que os personagens saíram da hospedaria da “cena da estalagem” (Diderot, [1785] 1962b, p. 612).

Em poucas páginas, o amo pôde partilhar suas desventuras amorosas sem ser interrompido, diferente de Jacques, cuja história se desenrola desde a primeira página do romance²⁰². Nessa fase de conclusão da narrativa, o tempo passado, da juventude do amo, se encontra com o que está se desenvolvendo na narrativa; dito de outro modo, a linha de desenvolvimento da metadiegeese alcança²⁰³ a narrativa primeira.

Mesmo ao ser o foco da narrativa, essa história do amo não é tão profunda quanto a de Jacques. Seu desenvolvimento, como sua conclusão, é pouco autêntico. Ao abrir a porta da casa onde vivia seu filho e sua antiga amante, em uma peripécia propositalmente óbvia, o amo se depara (Diderot, [1785] 1962b, p. 776) com aquele mesmo amigo, cavaleiro de Saint-Ouin, que armara diversas armadilhas para lhe tomar o seu dinheiro. Ambos os homens sacam as suas armas. O amo ganha o confronto e seu inimigo é morto; em seguida, foge rapidamente para escapar. Enquanto isso, a antiga amante dos dois homens, Agathe, contempla o corpo do cavaleiro morto. Jacques, no entanto, é apanhado no local do crime e levado à prisão. Ao ser julgado, ele repete o seu refrão, consolando-se.

Jacques estava dialogando com o seu amo pouco antes do incidente entre o mestre e o cavaleiro. É nesse ponto em que o fatalista chega das suas histórias, pois suas contações terminam aí. Nesse momento, o narrador também se detém, interrompendo suas narrações.

E eu, eu me detenho, porque vos disse desses dois personagens tudo o que sei:
E os amores de Jacques? Jacques disse cem vezes estar escrito lá em cima que

²⁰² Podemos reforçar essa ideia apoiando-nos na narratologia de Genette (1930), segundo a qual a amplitude da narrativa principal (as viagens de Jacques e seu amo) é igual à da narrativa secundária (dos amores de Jacques). O alcance da história de como o servo conheceu sua amada é ainda maior que da dupla.

²⁰³ Trata-se de uma referência à ideia de “alcance” descrita por Genette (1930), segundo esse termo é definido como a distância entre a anacronia e o momento “presente”.

ele não iria terminar a história, e vejo que Jacques tinha razão. Vejo, leitor, que isso vos contraria; pois bem, retomai seu relato de onde ele o interrompeu e continuei a história à vossa fantasia, ou então fazei uma visita à Srta. Agathe, indagai o nome da aldeia onde Jacques está preso, procurai Jacques, interrogai-o, ele não irá se fazer de rogado para vos satisfazer, isso o desenfadará. Segundo umas memórias das quais tenho boas razões para considerá-las suspeitas, eu poderia talvez suprir o que faltava aqui, mas para quê? A gente só pode interessar-se por aquilo que julga verdadeiro. Entretanto, como haveria temeridade em pronunciar-se sem um exame maduro das conversas de *Jacques o Fatalista, e seu amo*, obra das mais importantes que apareceu desde *Pantagruel* do mestre François Rabelais e da vida e das aventuras do *Compère Mathieu*, relerei essas memórias com toda contenção de espírito e toda a imparcialidade de que sou capaz, e em oito dias vos darei a respeito o meu julgamento definitivo, sob a ressalva de poder me retratar se alguém mais inteligente do que eu me demonstrar que estou enganado. (Diderot, [1785] 1962b, p. 777)²⁰⁴

Jacques estava certo em suas previsões. A justificativa do narrador-autor é que ele disse ao leitor tudo o que sabia das aventuras do seu amo. Ele, então, não é mais a força determinante da narrativa. Sobre os amores de Jacques, o narrador ao menos conta como conhecera e como se apaixonara por Denise. Mas, justamente quando o leitor está prestes a se deparar com aquilo que ele mais aguardava – o desenvolvimento da sua relação dos dois –, o romance acaba. Supreendentemente, o narrador deixa a cargo do leitor para que ele termine a história como lhe aprouver, usando a própria imaginação. O narrador quebra as amarras do universo minuciosamente determinado de *Jacques le fataliste*.

Pensando ainda no grande rolo, notemos que o fado implacável de Jacques, ao qual ele sempre foi cegamente submisso, não nos é comunicado. O romance quebra, assim, com a maior das expectativas do leitor: saber o que está nas últimas linhas do trajeto de Jacques. Nunca saberemos o que estava escrito no grande rolo sobre o seu fim. Entretanto, como identificamos uma comunicação entre o grande rolo e o romance, talvez, o seu fado seja o de não ter fado. Ou melhor, a narrativa joga com a expectativa do leitor durante toda a leitura de que ele está diante de um universo rigidamente construído. No entanto, na conclusão, o narrador contraria,

²⁰⁴ *Et moi, je m'arrête, parce que je vous ai dit de ces deux personnages tout ce que j'en sais : Et les amours de Jacques ? Jacques a dit cent fois qu'il était écrit là-haut qu'il n'en finirait pas l'histoire, et je vois que Jacques avait raison. Je vois, lecteur, que cela vous fâche ; eh bien, reprenez son récit où il l'a laissé, et continuez-le à votre fantaisie, ou bien faites une visite à Mlle Agathe, sachez le nom du village où Jacques est emprisonné ; voyez Jacques, questionnez-le : il ne se fera pas tirer l'oreille pour vous satisfaire ; cela le désennuiera. D'après des mémoires que j'ai de bonnes raisons de tenir pour suspects, je pourrais peut-être suppléer 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 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, et la vie et les aventures du *Compère Mathieu*, 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 intelligent que moi me démontrera que je me suis trompé.*

propositalmente, a lógica causal de Jacques. Por mais que tenhamos argumentado o percurso da viagem da dupla seja determinado pelos próprios limites do livro, com esse fim, o romance se desprende dos grilhões que algemam a criação romanesca, porque a diegese já não está submissa ao que nela é descrito, mas sim está livre para que a sua conclusão seja fabricada no íntimo do leitor. Está escrito lá em cima que seria assim.

Ainda existem diversos outros aspectos que podem ser explorados a partir desse anúncio do narrador-autor. Podemos pensar na ideia que discutimos anteriormente sobre a impressão de que a obra está sendo escrita no mesmo momento que a lemos, como se (ficcionalmente) o presente da leitura coincidissem com o presente da escrita.

Por mais que o universo se construa em torno de uma lógica causal, em que tudo é previamente estabelecido, o papel do narrador-autor seria, então, o de transcrever o que está determinado para o leitor. O narrador seria um Ariste. No entanto, a partir de uma interpretação que considera uma relação entre o escrito que rege o universo e o romance, o narrador deixa de ser o intermédio entre o grande rolo e o romance, como se ele realizasse uma transcrição do primeiro para o segundo. Ele se torna o próprio romancista, aquele que cria o romance e o grande rolo, ao mesmo tempo.

Portanto, nessa cena a seguir em que Jacques faz uma oração, satiricamente, para o escritor do grande rolo, ele não está rezando senão para aquele que, ficcionalmente, rege o universo do romance, que também é o autor:

Eu digo: « Tu, que fizeste o grande rolo, quem quer que sejas; e cujo dedo traçou toda a escrita que está lá em cima, tu soubeste em todos os tempos o que eu precisava; seja feita a tua vontade. Amém. » (Diderot, [1785] 1962b, p. 735)²⁰⁵.

Entretanto, a consequência dessa interpretação é o conflito temporal na narrativa: o que é dito no passado no grande rolo, contrapõe o que parece estar sendo criado. O leitor pode ter a impressão de que a diegese está sendo criada no momento da leitura, em que ele a imagina. Entretanto, a escrita é, inevitavelmente, anterior à leitura. Além disso, o rolo foi previamente estabelecido no passado, anterior à própria viagem de Jacques. Mesmo assim ainda resta a questão: como o narrador poderia não saber da conclusão se ela foi escrita no passado? Essa confusão temporal é proposital, ela visa apenas desnortear o leitor. Muitas vezes, Jacques aparenta ter mais controle da narrativa, do rumo do seu destino, do que o próprio escritor do grande rolo.

²⁰⁵ Je dis : « Toi qui as fait le grand rouleau, quel que tu sois ; et dont le doigt a tracé toute l'écriture qui est là-haut, tu as su de tous les temps ce qu'il me fallait ; que ta volonté soit faite. Amen. »

De fato, diversas vezes, esse narrador nos guiou por interpretações que nos fizeram crer que controlava o universo romanesco. Ele repete isso até nos convencer. Depois disso, seu novo empreendimento passa a ser, como vimos na “cena da estalagem”, o de mostrar que ele não tem controle nenhum do universo. Inicialmente, sua potência era absoluta e infinita no que concerne a qualquer coisa relativa ao universo ficcional. Ele era o único que poderia mudar, quando quisesse, o rumo do universo determinado. Entretanto, na conclusão da narrativa, o narrador-autor perde toda essa potência, a ponto de não poder fazer nada no universo que ele mesmo criara. Em “eu me detenho, porque já vos disse tudo o que eu sei desses dois personagens”, a entidade criadora não só expressa o limite do seu poder, mas também do seu conhecimento.

Claro que, se levarmos em conta o tom satírico estabelecido ao longo do romance, e os constantes alertas de que não devemos confiar tanto nas palavras do narrador, podemos entender que o narrador-autor sabe o que acontecerá, mas decide, apenas para frustrar o leitor que acompanhou a leitura da narrativa, omitir o destino de Jacques. O narrador prega uma peça no leitor que sempre fez exigências a ele ao longo da narrativa, mostrando, na verdade, que ele pode fazer tudo o que ele quiser, inclusive, parar de narrar quando a história não lhe interessa mais.

Independentemente de como entendermos essa decisão do narrador-autor, o trecho suscita a discussão literária sobre a autoria do texto. O narrador-autor poderia ter um controle absoluto da narrativa, a ponto de criar um circuito fechado em que reinaria apenas o que por ele foi previamente estabelecido, ou, em certo ponto, o seu controle diante do que escreve tem um limite, que é exatamente o momento em que ocorre o trabalho de fabulação do leitor.

Por fim, o narrador se rende à expectativa do leitor e diz que pode criar um suplemento para a história. Alguns dias se passam, e um “editor” – ou o desdobramento do narrador, ou até o mesmo, só que com outra máscara –, comunica ao leitor que encontrou três possíveis finais redigidos. O leitor deve escolher o que ele preferir como fim para a narrativa.

Editor acrescenta: Passaram-se os oito dias. Li as memórias em questão. Dos três parágrafos que encontro nelas a mais do que no manuscrito de que sou possuidor, o primeiro e o último parecem originais, e o do meio evidentemente interpolando. Eis o primeiro que suponho ser uma segunda lacuna na conversa de Jacques e seu amo. (Diderot, [1785] 1962b, p. 777)²⁰⁶

²⁰⁶ *L'éditeur ajoute : La huitaine est passée. J'ai lu les mémoires en question ; des trois paragraphes que j'y trouve de plus que dans le manuscrit dont je suis le possesseur, le premier et le dernier me paraissent originaux et celui du milieu évidemment interpolé. Voici le premier, qui suppose une seconde lacune dans l'entretien de Jacques et de son maître.*

A segunda das histórias é classificada pelo narrador como cópia da vida de *Tristram Shandy*. Como narrador-autor de *Jacques le fataliste*, que promete contar as aventuras de Jacques e seu amo, Tristram se compromete com a escrita de sua própria biografia, que ele nunca termina; o que se assemelha ao fim das aventuras de Jacques, que não são de fato concluídas. Vale notar que, ao ser publicado, *Jacques le fataliste* foi classificado como um plágio da obra do escritor inglês, por mais que a obra já tenha satirizado a questão:

[A] menos que a conversação de Jacques le fataliste et de son maître não seja anterior a esta obra, e que o ministro Sterne seja um plagiário, o que não acredito, mas, por uma estima completamente particular ao senhor Sterne, que eu distingo da grande parte dos escritores da sua nação, cujo uso deveras frequente é de nos roubar e de nos dizer insultos. (Diderot, [1785] 1962b, p. 778)²⁰⁷

Em *Ceci n'est pas un conte* (Diderot, [1772] 1962a), Diderot realiza reflexões metaliterárias semelhantes à *Jacques le fataliste*. Ele descreve uma situação de uma leitura do conto dentro de um conto, que, ao mesmo tempo, nega ser um conto. Nessas duas obras literárias vemos um traço da epistemologia diderotiana: a capacidade de pensar o “sistema” (ou um gênero) enquanto, nele, conta uma história. Ao mesmo tempo que *Ceci n'est pas un conte* é um conto sobre um conto, *Jacques le fataliste* pode ser lido como um romance sobre o romance.

Assim, a experimentação artística de *Jacques le fataliste et son maître* ocorre tanto na tentativa de extrapolar os limites do romance, como na própria reflexão do próprio discurso. Trata-se de um trabalho reflexivo da literatura, desempenhado tanto no nível da forma quanto do conteúdo do texto.

É justamente a tentativa de escapar pelas brechas das fronteiras do molde da narrativa, que torna *Jacques le fataliste* uma obra monumental para a literatura. A experimentação abre as portas para o romance moderno. Podemos identificar, nessa obra, um fluxo temporal e espacial que, ao ser lapidado, viria a ser a base de romances de Joyce, Dostoiévski e Proust.

O romance diderotiano é criticamente atemporal. Trata-se não só de uma obra que é lida e estudada ao longo de séculos, mas também, por seu aspecto estético extremamente avançado para o seu período, pode ser investigada por diversas perspectivas literárias. A prova disso é que essa questão da reflexão sobre o próprio gênero será cara, pouco tempo depois, para os

²⁰⁷ [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 injures.

idealistas alemães. Por mais que seja difícil afirmar a influência de Diderot e de seus romances no Romantismo, mesmo que um dos seus principais leitores seja Goethe, fato é que *Jacques le fataliste* antecipa o tratamento que os românticos dão à arte.

Certos aspectos sobre o trabalho reflexivo da literatura são discutidos por Walter Benjamin em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* ([1920] 1993). *Jacques le fataliste* não pertence a mesma tradição estética investigada por Benjamin, no entanto, ainda podemos identificar uma certa “autoconsciência” ([1920] 1993, p. 29) do romance, isto é, um processo de reflexão sobre si mesmo, visto que ele pensa constantemente sobre a sua organização e desempenho. Podemos classificar essa atividade como o pensamento “refletido em si mesmo” (Benjamin, [1920] 1993, p. 29).

Ao investigar obras do Romantismo alemão, Benjamin constata que o romance é o gênero literário que pode refletir sobre a própria forma, isto é, ser um “Eu do Eu”. Não se trata apenas do trabalho de reflexão filosófico que permeia o texto, mas sim do processo reflexivo estabelecido pelo romance sobre o próprio romance. No caso de *Jacques le fataliste*, a narrativa, para além das discussões sobre o fatalismo, materialismo ou até mesmo sobre o contexto do século XVIII, pode pensar a sua própria constituição escrita. Trata-se do refletir sobre a própria forma e a fronteiras que formam o gênero. Servindo-nos das ideias de Benjamin, podemos associar essa atividade no *corpus* a habilidade de “conhecer o pensar” (Benjamin, [1920] 1993, p. 38), isto é, de ser uma expressão do pensamento que analisa a si mesma. Assim, o gênero romanesco se torna um “médium-de-reflexão” sobre a própria literatura; atividade que não só é será desempenhada nos textos do Romantismo, como estuda Benjamin. Propomos que, mesmo que de maneira prematura, esse caráter reflexivo pode ser identificado no romance diderotiano.

Devemos levar em conta que, no período de publicação de *Jacques le fataliste*, em 1796, o romance ainda estava em formação. Existia, então, uma forma, resultante de uma reflexão. *Jacques le fataliste* propõe uma reflexão sobre essa forma – melhor dizendo, desse segundo grau de reflexão – pensando e criticando os seus limites, relativos ao “pensar do pensar do pensar” (Benjamin, [1920] 1993, p. 41). Esse processo é a essência da experimentação do romance: o trabalho formal produz um conteúdo, cujo resultado é uma nova construção que amplia os limites formais do próprio romance, gerando um conteúdo, uma matéria, sobre a própria forma.

Esse grau de reflexão produz algo novo de acordo com Benjamin. No caso do *corpus*, o processo de decomposição da forma abre novas possibilidades de se fazer e pensar a narrativa.

Visto que a reflexão, para os românticos, é o “refletir transformador”, a experimentação em *Jacques* é baseada na atividade de propor e transformar a narrativa. Essa interpretação está de acordo com a ideia de “experimento” romântica:

O experimento consiste na evocação da autoconsciência e do autoconhecimento no objeto que se observa. Observar uma coisa significa apenas impeli-la para seu autoconhecimento. [...] [A] observação abarca com os olhos o autoconhecimento em germe no objeto, ou antes ainda, ela, a observação, é a consciência mesma do objeto em germe. (Benjamin, [1920] 1993, p. 67)

Apesar de a citação acima remeter à perspectiva científica de experimentação²⁰⁸, (a realização de um experimento), ela ainda é tida como uma tentativa de retomada da autoconsciência e do autoconhecimento do objeto. Em *Jacques le fataliste*, Diderot antecipa a perspectiva da teoria do conhecimento romântica e eleva o romance a um novo patamar.

Leitores ou não de *Jacques*, são essas características da obra que fazem com que os românticos se interessem pelo gênero romanesco e pela sua possibilidade de “refletir sobre si a seu bel-prazer” (Benjamin, [1920] 1993, p. 103), considerando-o como “a forma suprema de reflexão da poesia” (Benjamin, [1920] 1993, p. 105).

Por essa razão, por mais que seja conhecido por ser um romance filosófico, *Jacques le fataliste* deve ser visto pela história da literatura como um “romance do romance”. Além disso, o gênero pode abarcar outros, como o poético e filosófico.

A complexidade de *Jacques le fataliste* se manifesta a partir do conteúdo oculto por trás das discussões mais aparentes. O romance não tem apenas um nível crítico, ou mesmo dois, trata-se de um inferno dantesco, cujas camadas mais profundas da interpretação são acessíveis apenas a partir de leituras cuidadosas e insistentes. Diderot quer justamente que o leitor passe por esses níveis do entendimento da narrativa a partir de um caminho reflexivo. Isto é, ele quer que o leitor pense e não apenas aceite suas argumentações filosóficas.

Nesse capítulo, então, realizamos um caminho, seguindo o movimento do romance, no qual o narrador se coloca na posição de autor do texto, estabelecendo-o como um sistema fechado e completamente determinado. Entretanto, na segunda metade do romance, na *catábase* do narrador, ele desce do pedestal de autor, perdendo sua potência demiúrgica. Na conclusão da obra, por conta disso, ela deixa de ser um ambiente fechado e se abre para a interpretação e para o entendimento do narrador.

²⁰⁸ Essa passagem do pensamento científico para o poético, no nosso estudo, é válida tendo em vista a afirmação de que “o poético e o pensamento constituem a mesma coisa” (Benjamin, [1920] 1993, p. 73).

Também relacionamos a ideia de “grande rolo” como o próprio romance em si, como se o próprio escrito divino, ao qual Jacques acredita estar sujeito, fosse o próprio livro empírico. A partir desse ponto, também investigamos as discussões sobre literatura e sobre a própria criação romanesca feitas dentro do romance. A importância dada à reflexão literária tanto no nível da forma quanto do conteúdo de *Jacques le fataliste* possibilitou que fizéssemos um jogo com a classificação da obra como um “romance filosófico” e o título dessa sessão “romance sobre o romance”. Com base no que foi argumentado, notamos que a crítica e o exercício literário são expostos ao leitor. Trata-se não só de uma experiência da natureza humana, mas também estética.

Vê-se, também, nesse ponto, que estamos distantes da representação da natureza. Diderot ultrapassa, com a imaginação, o que é fornecido pelo mundo empírico, criando uma realidade impossível. Por mais que proponha que a Poesia seja uma imitação, a criação romanesca concerne mais à habilidade do escritor, ao domínio de uma expressão do gênio artístico do autor, do que à pura mimesis da natureza. O mundo do romance é constituído de elementos que compõem a realidade, recuperados da memória; entretanto, *Jacques le fataliste* não é uma expressão que espelha o real. Na verdade, por vezes, rejeita-se a descrição dessas referências que retomam a natureza.

A criação ensaística diderotiana está mais próxima da ideia de imitação do que o seu próprio romance, de modo que, obras como *Promenades de Cléobule* se encaixam melhor na classe da Poesia, melhor até do que no domínio da Filosofia. *Jacques le fataliste* se situa no limiar das belas-artes, mesmo sendo um romance sobre o romance. Não que ele deva ser realocado em outro grupo das divisões do conhecimento, porque outras classificações não lhe conviriam propriamente. O que queremos salientar é que, por conta do aspecto experimental da obra, o romance diderotiano são incompreendidos pelas próprias determinações de Diderot.

Retomando o que desenvolvemos desde o início da narrativa, podemos perceber que a criação de *Jacques* é completamente oposta à *Promenades de Cléobule*. Enquanto a segunda é um quadro animado, desenvolvido no curso do espaço e do tempo, a primeira renuncia à espacialidade e ao curso do tempo, renegando-os.

Não há um universo, que reproduz ficcionalmente o contato que reproduzimos com o real, como é proposto em *Cartas sobre os surdos e mudos* (Diderot, [1751] 2000a) e fielmente representado em *Promenades*. Não há uma tentativa poética de reproduzir a maneira que a natureza afeta os sentidos de uma só vez em *Jacques le fataliste*, criando palavras que retomem a fala, a visão, a audição e até mesmo o tato ficcionalmente, porque não se trata de um mundo

a ser sentido, na verdade, o romance é uma viagem etérea em que todos os objetos são intocáveis. Salvo a garrafa de vinho e o cavalo do amo, nenhum objeto produz nenhum afeto e, conseqüentemente, nenhum conhecimento em seus personagens. Desse modo, tirando a conversação estabelecida com os outros personagens, não há um contato do sujeito com o exterior, não porque a relação é cingida, mas porque o espaço é um elemento volátil e quase inexistente dentro da narrativa. De modo que, não há uma dissolução das sensações do sujeito na paisagem, e vice-versa, como é em *Promenades*, visto que o ambiente é guiado apenas por uma lógica fatalista.

Não há uma discussão guiada e animada pelos elementos contemplados pelos sujeitos, de modo que, se Jacques e seu amo contemplarem uma cadeia de montanhas, de rochas, ou um lago, ou o sol, não haverá um debate que espelhe esses elementos da natureza. Por exemplo, quando as aventuras da dupla foram impedidas pelo mau tempo e pela tempestade, não houve uma discussão ligada a esse fenômeno. Cléobule, provavelmente, se fosse o terceiro elemento da viagem, filosofaria sobre a tristeza humana ou sobre o mal. Jacques e seu amo, nessa situação, apenas decidiram ficar mais um dia na estalagem, depois, retomaram o curso das suas histórias e o servo repetiu sua sentença.

Portanto, o universo de *Jacques le fataliste* é uma contraposição da “filosofia local” de Cléobule. Inclusive, podemos imaginar que, se Jacques estivesse com Zénonclés na beira do rio, ambos mergulhariam juntos, o fatalista ainda diria, após se afogar, que está escrito lá em cima que seria assim. Talvez, justamente essa distância da natureza e do mundo é que conduza Jacques ao fatalismo; visto que, se o mundo não se apresenta para o sujeito, como para o cego Sauderson, o sujeito se torna uma vítima do caos e a natureza se torna incompreensível, de modo que, como último recurso, os personagens imputam toda os acontecimentos a um rolo, exterior à natureza.

A natureza já não é o modelo do artista. Diderot não se dirige a ela para buscar a verdade. Também não se contenta em reproduzir algo virtuoso ou algo verossímil, como propõe (como vimos anteriormente) em *Elogio a Richardson* ([1766] 2000b). Diderot também não está exclusivamente preocupado em introduzir o seu leitor num universo que lhe pareça real, como ele fora introduzido em *Clarissa*, na verdade, o autor estabelece um jogo que coloca o espectador numa ilusão do real, mas que, abruptamente, quebra esse efeito. O narrador se recusa a seguir as expectativas do leitor, cindindo com o ritmo da narrativa, para justamente zombar dele.

Ao menos, não há uma reprodução de uma demonstração, pelo menos da mesma maneira que *Nova Atlântida*. A experimentação, no seu sentido empírico, é satirizada. Na verdade, mesmo quebrando a ilusão do leitor, Diderot consegue fazer com que ele seja guiado por reflexões filosóficas e que ele adquira se torne mais experiente. A experiência da narrativa não é pautada na demonstração nem na imitação da natureza, ela é organizada justamente em uma experimentação estética que rejeita os mesmos modelos do autor.

Mostramos, ao longo da leitura, justamente as experiências fornecidas pelo romance, sejam elas estritamente filosóficas, ou mesmo relativas à natureza humana, de modo que Diderot consegue transmitir, mesmo negando os modelos propostos em *Cartas sobre os surdos e mudos* (DIDEROT, [1751] 2000a) e em *Elogio a Richardson* ([1766] 2000b). Incluída nessa lista de experiências, há também a estética. Diderot conduz, repetidas vezes durante o romance, o leitor a refletir sobre a forma narrativa, ao mesmo tempo em que experimenta com os limites do romance. O leitor, desse modo, pensa sobre uma “teorização” que o autor faz sobre os limites do romance, que toca justamente numa crítica ao romance barroco vigente no século XVIII, que, para Diderot, não conduzia o leitor a uma verdadeira ilusão (Matos, 2001).

Desse modo, Diderot rompe com o que ele mesmo propôs nos seus textos estéticos e até mesmo (junto com d’Alembert) com aquilo que é definido como o ramo da Poesia na *Enciclopédia*. Entretanto, devemos nos lembrar que, em alguns momentos do *Discurso preliminar*, a arte é atribuída ao “talento de criar” (Diderot; d’Alembert, [1751] 2015, p. 121) e à imaginação. Em *Jacques*, predomina-se o talento do autor sobre a imitação da natureza. Diderot se abstém da imitação, deixando fluir suas habilidades de criar cenas ficcionais e de conduzir narrativas, errando pelas possibilidades que o gênero romanesco lhe fornece.

Devemos lembrar que romper as regras do gosto, com a sua imaginação, razão e espírito poderosos, é uma atividade do gênio. Se é a alguém permitido experimentar e errar, para justamente criar algo inovador e sublime, como vimos a partir daquilo que foi proposto por Saint-Lambert e por Voltaire, é ao gênio.

Jacques le fataliste é uma criação em que Diderot manifesta a sua habilidade e sua genialidade. Ele foi capaz de se servir de um modelo e criar algo jamais visto na história da literatura, que justamente mudou seu curso depois da publicação do romance. O iluminista se serviu do que fora legado por Sterne para criar uma obra monumental, da mesma maneira que se serviu de Bacon para a criação da sua *Enciclopédia*, e assim, marcou a história do pensamento humano.

5. CONCLUSÃO

Antes de começarmos o nosso trajeto, definimos o conceito de “Experiência” a partir de verbetes que tangem à questão (“Experiência” e “Experimental”). Pela leitura das propostas de Dumarsais, concebemos a experiência como o saber adquirido por meio da vivência, do desempenho de uma demonstração, ou da leitura de uma obra (poética ou histórica). D’Aumont ([1751] 2015, p. 278) concorda com o aspecto empírico do conceito, mesmo que a discussão seja desenvolvida no terreno da Medicina, adicionando que a experiência é o conhecimento das causas e dos efeitos para a compreensão dos eventos. D’Alembert concebe o vocábulo apenas no âmbito científico, considerando também seu aspecto sensualista. Segundo o matemático, trata-se de algo que pode ser apreendido pelos sentidos, sobretudo pela visão. Continuamos a discussão com a leitura do *Dictionnaire Trévoux*, que concebe a experiência como um conhecimento oferecido pela natureza.

Seguimos nossa caminhada por entre os vales da epistemologia diderotiana, propondo uma comparação entre o pensamento e o sistema baconiano e diderotiano. Mesmo que o filósofo francês critique os sistemáticos, ao menos aqueles que restringem as discussões aos moldes de um sistema, ele adequa a expressão da experiência adquirida até o Setecentos à organização da árvore do conhecimento.

Na companhia de Bacon e de Diderot, atravessamos por entre as duas árvores do conhecimento, elaboradas por esses dois gênios do pensamento ocidental. A primeira delas, por mais que apresente uma complexa ramagem, não conseguiu se aflorar. Trata-se da árvore de Bacon, cujo projeto foi legado à posteridade, visto que a falta de conhecimento a ser recolhido e sistematizado impossibilitou a sua execução. A segunda árvore, a diderotiana, esbanja uma rica folhagem, em cujos ramos são ostentadas as experiências de grande parte das artes e ofícios presentes na Ilustração. Ambas as árvores se dividem em três partes principais: a Razão (Filosofia), Memória (História) e Imaginação (Poesia), de onde se estendem frondes ainda mais complexas. Desde essas discussões, notamos que, por mais que os ramos da árvore do conhecimento criem uma separação (metodologicamente necessária) entre as áreas do saber, o movimento do pensamento racional evoca tanto as faculdades relacionadas à Poesia quanto às ligadas à História.

Ao lado da árvore baconiana, reside um grande campo com um laboratório onde são realizadas experimentações, que podem ser presenciadas pelos expectadores. Trata-se do campo de Bensalém, de *Nova Atlântida*, que materializa o ideal científico do autor. O Eldourado, ou melhor, a República, projetada por Bacon, se organiza a partir do controle dos homens sobre a

natureza. Os habitantes, além de construir seus laboratórios para investigar como ela se organiza, conseguem reproduzi-la e manipulá-la ao seu bel-prazer.

Apesar de não ter conseguido desempenhar seus projetos, mesmo na ficção, por falecer antes de perfazer o universo de *Nova Atlântida*, Bacon foi um dos grandes gênios do seu período, responsável por elaborar um complexo sistema que possibilitou criação da *Enciclopédia*.

Bacon e Diderot estão ligados pelas tramas das suas árvores, mas não apenas por elas. Além de ambos recorrerem às experimentações para desempenhar e para transmitir experiências, de ambos serem filósofos criadores e geniais, há também um constante diálogo entre eles em *Pensées sur l'interprétation de la nature*, cuja leitura, concordando com Pépin (2010), só se torna eficaz quando compreendida em uma tradição baconiana.

No diálogo que construímos entre os dois filósofos, notamos que ambos defendem o método experimental e tecem críticas aos escolásticos. O iluminista, mais radical que o chanceler, ainda rejeita o racionalismo e os matemáticos, confiando a descoberta da verdade apenas ao trabalho experimental e à observação da natureza. Além disso, pudemos verificar a importância do movimento da imaginação, ligada essencialmente à Poesia, no exercício do pensamento. Argumentamos que ela é uma aliada no exercício de experimentação.

Ainda na leitura da *Enciclopédia*, partimos da interpretação das propostas dos autores do *Discurso preliminar*, escrito majoritariamente por D'Alembert, de que o gênio e o gosto são diferentes sentimentos ligados às atividades artísticas. O gênio, seguindo o entendimento proposto no texto, pode ser entendido como uma potência criadora de trabalhos sublimes, enquanto o gosto é o sentimento responsável por julgar essas obras.

No segundo capítulo do presente estudo, caminhamos com Cléobule e Ariste pelos caminhos dos espinhos, dos castanheiros e das flores. Num primeiro momento, detivemo-nos no jardim do cético, ambiente natural com o qual ele interage e que lhe instiga afetos. As paisagens conduziram seus pensamentos filosóficos. Foi lá onde Cléobule colocou seu “gênio do lugar” em movimento. Cada objeto e matéria do objeto despertava o conhecimento, afetando os sentidos de Cléobule, sobretudo sua visão. Suas percepções foram associadas à sua imaginação e, assim, o gênio criou a alegoria baseada na sua interação com a paisagem natural. Desse modo, a natureza é transposta para o ambiente ficcional, a partir do qual o leitor coloca sua imaginação em movimento para reconstruir o espaço bucólico e, como Cléobule, experimentar.

Nesse ensaio, Diderot seguiu com afinco a sua proposta de imitar a natureza. Ela não só foi tomada como modelo, mas também se tornou o debate central do texto. A transposição da natureza para o mundo ficcional só foi possível de ser feito por conta das palavras. Na ausência dos objetos, os vocábulos substituem os seus significados para criar o universo. Um dos aspectos mais complexos de *Promenades* se apresenta na tentativa do autor de recriar um espaço que reproduz, nas palavras, a mesma afecção que a natureza produz no sujeito; que é justamente o que Diderot propõe sobre o discurso poético em *Cartas sobre os surdos e mudos*. Em outro momento desse capítulo, defendemos a tese de Fabre (2021) que propõe a classificação de Cléobule como o “gênio do lugar”, trata-se do gênio que interage com a natureza que o contorna para conceber a sua obra sublime. Essa mesma interação é resgatada em alguns textos mais maduros do autor, como *O filho natural* (DIDEROT, [1757] 2008) por mais que o debate sobre o “gênio” nunca seja evocado em *Promenades de Cléobule*.

No mesmo capítulo, retomamos as discussões propostas por Saint-Lambert ([1755], 2015)²⁰⁹. O autor determina uma oposição entre o gênio e o gosto, compreendendo o primeiro como um dom oferecido pela natureza aos raros homens que se diferem da maioria e o segundo como uma habilidade que pode ser conquistada por meio do estudo feito ao longo de um período. Além disso, o trabalho do gênio, sobretudo no domínio das belas artes, realiza um exercício experimental, rompendo as convenções do gosto. Independente de quão apurada seja a habilidade, o gosto não produz obras sublimes, porque elas são produzidas apenas pelo homem genial.

Na leitura que fizemos do gênio voltairiano, do inventor, concebemos que talento do gênio está estreitamente ligado à capacidade de criar. No verbete *Goût*²¹⁰, Voltaire ([1764] 2010b) expõe que o termo está ligado ao “sentimento de beleza e dos defeitos em todas as artes” (Voltaire, [1764] 2010b, p. 302). O iluminista retoma a comparação metafórica entre o gosto das artes com o gosto dos alimentos; ambos são apreendidos pelos sentidos e, para ele, as concepções do que é bom ou ruim também são necessárias.

O gosto das belas-artes está ligado à habilidade de discernir o que é bom do que é ruim, enquanto o mau gosto está relacionado à preferência do baixo ao sublime:

[o] gosto depravado nos alimentos consiste em escolher os que causam repugnância em outros homens; é uma espécie de doença. O gosto depravado nas Artes é se deleitar com assuntos que revoltam os espíritos bem feitos,

²⁰⁹ Essas discussões foram aprofundadas na seção 1.2.9.

²¹⁰ A primeira parte do verbete *Gosto* foi publicado tanto na *Encyclopédia* quanto no *Dictionnaire philosophique* quanto na *Encicloédia*. Na primeira obra, Voltaire se alonga mais nas discussões, escrevendo uma *Section II*, para essas reflexões. Na segunda, as discussões de Voltaire são complementadas por Montesquieu e d’Alembert.

preferir o burlesco ao nobre, o preciso e afetado ao belo simples e natural. (Voltaire, [1764] 2010b, p. 302).

O mau gosto, na leitura voltairiana, é comparado a uma doença, isto é, preterir gêneros baixos, em arte, seria algo absurdo. Outra questão central é que o *gosto* é algo formado ao longo do tempo, quer dizer, por seu desenvolvimento progressivo, é uma habilidade que lhe faz discernir e sentir prazer em algo que ele não sentia antes. Nessa discussão, visto que Voltaire usa a sensação relativa ao paladar para falar do gosto, estabelece-se uma convenção sobre a bom julgamento da arte. Visto que o gênio é aquele que rompe com os prazeres do gosto, seria, então, genial, escolher optar pelo baixo e pelo burlesco?

Como vimos anteriormente, em sua leitura do verbete *Gosto*, Babiuki (2022) propõe que, para Voltaire, o gênio e o gosto não são excludentes entre si; quer dizer, por mais que existam diferenças entre os conceitos, o filósofo francês adota uma posição mais ponderada diante dessa discussão, principalmente se comparado a Saint-Lambert. Desse modo, os dois grupos, daqueles que são agraciados com o gênio e daqueles que desenvolvem o gosto, podem se comunicar. Essa relação entre o dom e a habilidade é fértil no que cerne à produtividade do artista, pois “[s]e uma mesma pessoa puder assimilar em si a capacidade de criar e, ao mesmo tempo, aquela de aperfeiçoar, jamais cometerá faltas grosseiras” (Babiuki, 2022, p. 42–43). O gênio dotado do gosto poderia compor obras sublimes com ainda mais maestria, tendo não só a razão como rédea do seu entusiasmo, como é proposto por Babiuki, mas também o gosto como um elemento que disciplinar. Além disso, reconhecer as convenções se torna uma tarefa mais fácil quando o gênio sabe distingui-las.

Babiuki (2022) ainda compara as concepções de gênio de Voltaire e de Diderot. A comentadora ressalta o acordo entre eles no que cerne ao gênio e ao gosto não serem excludentes, visto Diderot também não rejeita a ideia de que o homem pode ser dotado das duas qualidades. A autora adiciona que os filósofos compreendem que “sem o gosto, [o gênio] comete faltas terríveis” (2022, p. 102) e, ainda de acordo com Babiuki, ambos entendem o gênio como uma atividade criadora.

Chegando ao terceiro sítio das nossas discussões, retomamos esses debates para inferirmos que *Jacques* é uma obra de gênio, que também dialoga com o gosto. Durante o longo passeio de cavalo que realizamos ao lado de Jacques e de seu amo, partindo de nenhum lugar, em direção a lugar nenhum, retomamos a discussão metaliterária de *Jacques le fataliste*, propondo que o romance é uma grande biblioteca (ou uma enciclopédia) da literatura. Como vimos anteriormente, recuperando o comentário que o narrador faz da obra de Molière, a

narrativa estabelece discussões sobre outras obras do mesmo domínio artístico, mostrando também a influência delas na criação do próprio enredo. Verificamos, também, a relação próxima que *Jacques le fataliste* tem com o romance *Tristram Shandy*. Diderot retomou a forma do romance inglês, assimilando não só o seu estilo, mas, muitas vezes, o seu conteúdo.

Retomamos, também, o fato de o romance diderotiano ter sido incluído na tradição literária herdeira da forma de Sterne, como advoga Sergio Paulo Rouanet (2007). Diderot, para aperfeiçoar a criação, teve que desenvolver o seu gosto. Isso posto, vimos até agora que o romance diderotiano teve que evocar essa habilidade, que manifesta as concepções e produções historicamente acumuladas na literatura. Diderot se serve do gosto para, em seguida, quebrar as suas regras. Vimos também que, além de escritor, Diderot performa o crítico e o leitor de obras literárias, promovendo também uma discussão formal do texto e nos apresentando a sua recepção de certos autores. Entretanto, temos, ao mesmo tempo, uma obra que evoca o gosto, e que realiza invenções e experimentações que fazem dela uma criação sublime.

Para além desses aspectos mencionados, há, em *Jacques*, um trabalho imaginativo extremamente complexo. Não se trata apenas da criação de imagens, mas também de um jogo com a imaginação do leitor, guiado pelo narrador e pelo autor. O processo de leitura compreende diversos cenários que irrompem da narrativa central, adicionando novos quadros de descrições e novos *cronotopos* (Bakhtin, 1990). Esse trabalho se torna ainda mais complexo por conta da ilusão de que narrador muda todo o cenário quando lhe aprouver e de que as imagens podem ser alteradas. Por mais que a narrativa primeira das viagens da dupla sejam desabastecidas de elementos espaciais e de objetos – o que é feito em diálogo com a determinação do universo –, o romance não é pobre em imagens, porque as metanarrativas ocupam esse trabalho de descrição e de imaginação. Portanto, Diderot manifesta, em *Jacques*, a força da sua imaginação, cuja potência é de um trabalho do gênio.

Inclusive, na caminhada por entre a trama de *Jacques le fataliste*, já não estivemos diante de uma contemplação de um cenário natural como em *Promenades de Cléobule*. Ao adentrarmos na estrada com a dupla, as vias que percorríamos com o céptico Cléobule, intimamente ligadas à representação do universo material, se desvaneceram. Com o fatalista, atravessamos um caminho labiríntico e metafísico, guiado pelos diálogos e conversas entre a dupla. Mesmo assim, em ambos os casos, o leitor ainda é exposto a uma experiência.

Diderot quebrou a regra de observação da natureza, defendida por ele mesmo desde suas discussões epistemológicas, enciclopédicas e até mesmo estéticas. Diderot retoma a natureza ontológica e metafísica, do qual ele deve ter apreendido aspectos essenciais para criar a

identificação constante entre o leitor e o personagem, mas não se trata de um desdobramento da natureza material, como em *Promenades*. No ensaio, Diderot reproduz com mais fidelidade sua concepção de que a Poesia deve transpor a natureza. A mesma natureza que é recebida pela sensibilidade do gênio, dotada de uma extrema amplidão de espírito, é desdobrada na alegoria recriada por Cléobule. No romance, no entanto, o talento do criador sobressai a qualquer modelo de representação. Devemos ter em mente, no entanto, que não é o personagem, ficcional por essência, que se apropriou das percepções, resguardando-as em suas memórias, para recuperá-las, assimilando-as a um trabalho filosófico, mas sim, Diderot, o gênio dos bastidores da criação. Enquanto isso, no que cerne ainda à imaginação, *Jacques le fataliste* é uma obra única na produção diderotiana, uma performance do trabalho criador e criativo, pois não visa imitar ou mimetizar o real. Mesmo que dele retome certos elementos, trata-se da negação proposital da representação.

Ao quebrar as regras do gosto e produzir algo sublime, Diderot se põe em pé de igualdade com grandes nomes da literatura, como Richardson, a quem direcionou o seu célebre elogio. O iluminista confessou ser guiado a uma experiência pelo autor inglês, dessarte, Diderot também consegue conduzir o seu leitor não só para a obtenção da experiência, mas, como pudemos ver na nossa leitura da “cena da mulher jogada ao chão”, também, fazer o leitor pensar sobre o próprio exercício experimental.

Jacques le fataliste não visa construir uma representação contínua de imagens, introduzindo o leitor numa obra verossímil e real, como é proposto por Matos (2001), visto que a obra pode ser compreendida uma “exceção no compromisso filosófico com o ilusionismo [...]” (Matos, 2001, p. 208). Diderot recusa constantemente algumas técnicas vigentes – isto é, concretizadas pelo gosto –, ao passo que tenta reivindicar novas possibilidades formais (Matos, 2001, p. 209). Matos propõe que esse trabalho é justamente uma crítica do autor ao romance barroco, que se pretendia como real e verdadeiro, mas não passava de uma obra quimérica que não inseria o leitor em uma ilusão. Logo, o jogo formal de Diderot constrói uma discussão indireta que revisa “os procedimentos adequados ou inadequados para se obter uma discussão duradoura” (2001, p. 209). Portanto, em *Jacques*, Diderot exercita sua habilidade de escritor, jogando com a ilusão e com a imaginação do leitor. Trata-se de uma manipulação da imitação do real por meio de procedimentos inovadores e complexos. A partir das revoluções

formais desempenhadas por Diderot, o romance realista, de acordo com Matos, tornou-se um gênero literário de primeira (Matos, 2001, p. 210)²¹¹

Assim, Diderot testa (e brinca), a partir da experimentação formal, a rigidez de alguns dos principais pilares que sustentam a forma das belas letras. A força da imaginação de Diderot é tão potente que ele consegue manipulá-los. Ele poderia recriar quadros narrativos que o coloca em pé de igualdade com os maiores gênios das artes, mas ele decide jogar com essa atividade. Portanto, Diderot, no romance, rompe com as principais convenções estabelecidas pelo gosto. Além disso, o autor constrói uma narrativa brilhante, mesmo se servindo do satírico e do burlesco, considerados como baixos pelo bom gosto de Voltaire. Consequentemente, Diderot, como um gênio, “quebra regras estabelecidas para criar novas belezas” (Babiuki, 2022, p. 99).

Como vimos nos capítulos anteriores, as discussões sobre a própria forma do romance são um dos temas centrais de *Jacques*. “Está bem claro que eu não faço um romance, porque eu negligencio aquilo que um romancista não deixaria de empregar” (Diderot, [1785] 1962b, p. 505)²¹², diz o narrador, de quem devemos sempre nos desconfiar. De fato, ele rejeita e ignora o que o romancista empregaria em um romance convencional, por consequência, negligência aquilo que dizem as leis do bom gosto. Ao mesmo tempo em que suas fronteiras são extrapoladas em um trabalho de experimentação do autor, ainda são propostas diversas discussões sobre a forma e sobre a criação literária. Diderot obtém como resultado uma grande invenção no domínio das letras, inovando e revisando dentro do gênero, cuja inauguração ainda era recente.

Diderot estabelece, então, um novo padrão no romance, criando paradigmas, técnicas e possibilidades, inovando no terreno das artes, legado para outros escritores. O pensador é, como o gênio criador, o “inventor de uma determinada técnica, apesar de várias pessoas se valerem dela” (Babiuki, 2022, p. 87). É justamente essa atividade que permite o “refletir transformador” (Benjamin, 1993), que comentamos anteriormente. O romance só consegue criar uma autoreflexão quando retoma uma forma já estabelecida pelas convenções do gosto. Portanto, o trabalho de experimentação formal, do jogo metaliterário, só é permitido quando se manifestam tanto o conhecimento da arte em si como a vontade de romper o seu modelo. Assim, Diderot propõe uma ruptura formal, baseando-se em formas antigas.

²¹¹ Franklin Matos (2001), inclusive, classifica *Jacques le fataliste* como um romance pré-realista, por justamente estabelecer um jogo que foi crucial para a consolidação da forma do gênero.

²¹² *Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer.*

Nesse novo modelo, Diderot consegue assimilar a imaginação e a memória à razão, separadas em prol da sistematização do conhecimento. O autor consegue atribuir às suas ideias uma roupagem ficcional, harmonizando um texto belo e sublime ao processo de iluminação. Durante a leitura, o espectador está em contante trabalho reflexivo, mesmo que de maneira lúdica, sobre a forma do romance, sobre a filosofia e sobre a natureza humana. Assim, ele consegue reunir esses três domínios do pensamento, que é um trabalho que só o gênio consegue produzir.

Se, como argumenta o filósofo, em *O Sobrinho de Rameau* ([1805] 2006), a genialidade de Racine pode ser defendida pelo fato de que, mesmo depois de séculos, suas obras ainda cativarão leitores. O fato de *Jacques le fataliste* atravessar os séculos, provocando ainda riso em seus leitores, e ainda servir de *corpus* para estudos, também demonstra sua grandiosidade.

Desse modo, enquanto em *Promenades* temos a representação do gênio em um texto de juventude de Diderot, podemos considerar *Jacques le fataliste* como a obra de um gênio, isto é, a manifestação dessa habilidade. Expressam-se, no romance em questão, tanto o gosto quanto o gênio de Diderot.

O filósofo, para o seu trabalho inventivo, seja na epistemologia ou na estética, recorre à experiência oferecidas tanto pela natureza quanto pela própria literatura. Diderot assimila as experiências de sua observação da realidade e da própria obra de arte, e realiza seus trabalhos de experimentação a partir delas. Diderot recorre à natureza e ao gosto para produzir obras sublimes.

Em suma, por mais que alguns autores construam um entendimento sobre o gênio em constante oposição e negação ao gosto, outros, como Voltaire e Diderot, aceitam que os sujeitos podem partilhar das duas habilidades. O próprio Diderot manifesta essas duas habilidades. O arsenal fornecido pelo seu longo conhecimento no domínio das artes possibilitou que ele criasse uma ruptura na história literária, propondo um novo modelo de romance que, inclusive, pensa sobre a própria forma. Assim, além de um gênio que possibilitou a criação de uma obra monumental na história da literatura, Diderot é dotado do gosto.

Todas essas revoluções formais contribuem para a transmissão de uma experiência para o leitor. Assim, ele pode se tornar mais sábio, sem nem ao menos tocar os elementos do jardim de Cléobule. O espectador pode se tornar mais experiente, da mesma maneira que Diderot se sentiu ao terminar as obras de Richardson, ao se deparar com os dois universos ficcionais, por mais que sua construção seja oposta.

A partir da oposição, exposta neste estudo, entre as obras do *corpus*, podemos, por fim, compreender a contínua metamorfose da criação do autor. Diderot teve que pensar os limites do texto, inclusive extrapolá-los, para poder retratar e transmitir experiências.

Talvez essa argumentação sequer seja necessária. Devem ser poucos aqueles que duvidam da genialidade de Diderot, se é que de fato existam. Teria sido mais fácil, também, seguir um caminho até mais curto: a própria concepção de gênio é, em si, genial. Se, para entender e identificar um gênio, implica-se ser um, isso, por si, já seria o bastante para classificar Diderot como um gênio, mas sua grandeza merece uma demorada demonstração, maior até do que a exposição que fizemos. Aqui, terminamos nosso passeio intelectual, durante o qual fomos acompanhados por Ariste, por Cléobule, por Jacques, pelo amo e por diversos outros personagens.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, J. A. R. de. Vida e obra. In: BACON, F. **Novum organum ou Verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza; Nova Atlântida**. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p. 6-24.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.

BABIUKI, K. **O gênio no Iluminismo francês**: o caso Diderot. Curitiba: Kotter Editorial, 2022.

BACON, F. **Nova Atlântida**. Trad. José Aluysio Reis de Andrade. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979a. (Coleção Os pensadores).

BACON, F. **Novum organum** ou verdadeiras indicações acerca da interpretação da natureza. Trad. José Aluysio Reis de Andrade. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979b. (Coleção Os pensadores).

BACON, F. **O progresso do conhecimento**. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Ed. da UNESP, 2006.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**: teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Goés Júnior; Helena Spryndis Nazário; Homero Freitas de Andrade. 2. ed. São Paulo: Huritec, 1990.

BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão**. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

BENJAMIN, W. **Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana**. Trad. de Maria Luiz Moita. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BOURDIN, J-C; DUFLO, C. Diderot philosophe. **Archives de Philosophie**, [S.L.], v. 71, n. 1, p. 5-11, 1 mar. 2008. CAIRN. <http://dx.doi.org/10.3917/aphi.711.0005>. Disponível em:

<https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2008-1-page-5.htm>. Acesso em: 25 mar. 2024.

D'ALEMBERT, J. Experiência. *In*: D'ALEMBERT, J.; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: o sistema do conhecimento. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza, Luís Fernando do Nascimento. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015a. v. 2, p. 278.

D'ALEMBERT, J. Experimental. *In*: D'ALEMBERT, J.; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: o sistema do conhecimento. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza, Luís Fernando do Nascimento. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015b. v. 2, p. 278.

D'ALEMBERT, J.; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: por uma sociedade de letrados: discurso preliminar e outros textos. Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto, Maria das Graças de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015.

D'AUMONT, A. Experiência. *In*: D'ALEMBERT, J.; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: o sistema do conhecimento. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza, Luís Fernando do Nascimento. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015. v. 2, p. 278.

DELON, M. Introduction. *In*: DIDEROT, D. **Œuvres philosophiques**. Paris: Gallimard, 2010. p. 11-27.

DIDEROT, D. **Carta sobre os cegos para o uso dos que veem**. Trad. Marilena de Souza Chauí, Jacó Guinsburg. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores, v. 1).

DIDEROT, D. **Cartas sobre os surdos e mudos**. Obras II: estética, poética e contos. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000a.

DIDEROT, D. **Ceci n'est pas un conte**: œuvres romanesques. Paris: Garnier, 1962a.

DIDEROT, D. **Elogio a Richardson**. Obras II: estética, poética e contos. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000b.

DIDEROT, D. Enciclopédia. *In*: D'ALEMBERT, J.; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: o sistema do conhecimento.

Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza, Luís Fernando do Nascimento. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015a. v. 2, p. 158-239.

DIDEROT, D. Imitação. In: D'ALEMBERT, J.; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: sociedade e artes. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza, Luís Fernando do Nascimento. São Paulo: Ed. Da UNESP, 2015b. v. 5, p. 344.

DIDEROT, D. **Jacques le fataliste et son maître**: œuvres romanesques. Paris: Garnier, 1962b.

DIDEROT, D. **Joias indiscretas**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Global Editora, 1986.

DIDEROT, D. **O filho natural**. Obras *V*. Tradução e notas Fátima Saadi. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DIDEROT, D. **Pensées sur l'interprétation de la nature**: œuvres philosophiques. Paris: Gallimard, 2010a.

DIDEROT, D. **Promenades de Cléobule**: Œuvres philosophiques. Paris: Gallimard, 2010b.

DIDEROT, D. **O sobrinho de Rameau**. Obras *III*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DIDEROT, D. **Plano de uma universidade**. Obras *I*: filosofia e política. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000c.

DUMARSAIS, C. Experiência. In: D'ALEMBERT, J.; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: o sistema do conhecimento. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza, Luís Fernando do Nascimento. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015. p. 276-278.

DUMARSAIS, C.; VOLTAIRE, F. M. A.; DIDEROT, D. Filósofo. In: D'ALEMBERT, J.; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: o sistema do conhecimento. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza, Luís Fernando do Nascimento. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015. v. 2, p. 290-295.

ESPINOSA, B. **Pensamentos metafísicos**. Trad. Marilena Chauí. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

EXPÉRIENCE. *In*: TRÉVOUX. **Dictionnaire universel françois et latin**. Paris: Compagnie des Libraires Associés, 1771. t. 3. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50982n/f3.item>. Acesso em: 22 mar. 2024.

FABRE, J. De l'espace au mouvement: la promenade comme dynamique intellectuelle dans La Promenade du sceptique. **Itinera**: rivista di filosofia e teoria delle arti, Milano, v. 1, n. 22, p. 1-14, dic. 2021. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/16928/14882>. Acesso em: 22 mar. 2024.

FALLEIROS, F. Arte, natureza, religião e sociedade. *In*: DIDEROT, D. **O Passeio Vernet**. Trad. Flávia Falleiros. São Paulo: Editacuja, 2021. p. 11-139.

GENETTE, G. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

GUINSBURG, J. **Denis Diderot**: o espírito das luzes. Cotia: Ateliê, 2001.

JAUCOURT. Invenção. *In*: D'ALEMBERT, J.; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: o sistema do conhecimento. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza, Luís Fernando do Nascimento. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015. v. 2, p. 363-367.

LUXEMBOURG, L. **Francis Bacon and Denis Diderot**: philosophers of science. 1965. 19 f. Tese (Doutorado) - Columbia University, Columbia, 1965. Disponível em: <https://www.proquest.com/openview/5ec07621e1b875344c6f4ea5d0d6f89c/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>. Acesso em: 22 mar. 2024.

MALHERBE, M. Bacon, Diderot et l'ordre encyclopédique. **Revue de Synthèse**, Paris, v. 115, p. 13-37, jan. 1994. Disponível em: <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/BF03182481.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2023.

MARMONTEL. Ficção. *In*: D'ALEMBERT, J.; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: sociedade e artes. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza, Luís Fernando do Nascimento. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015. v. 5, p. 309.

MATOS, F. **O filósofo e o comediante**: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração. Belo Horizonte: Humanitas, 2001.

MATTOS, F. **A cadeia secreta**: Diderot e o romance filosófico. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NASCIMENTO FALLEIROS, F. Sobre a crítica literária dos Salões. In: FREITAS, V. *et al* (org.). **Gosto, interpretação & crítica**. 2. ed. Belo Horizonte: Abre, 2015. cap. 7, p. 94- 109.

PÉPIN, F. Diderot: la chimie comme modèle d'une philosophie expérimentale. **Dix-Huitième Siècle**, Paris, v. 42, n. 1, p. 445-472, jun. 2010. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2010-1-page-445.htm>. Acesso em: 22 mar. 2024.

PESTRÉ. Filosofia de Bacon. In: D'ALEMBERT, J.; DIDEROT. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: metafísica. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza, Thomas Kawauche. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015. v. 6, p. 74-79.

PIMENTA, P. P. As ciências no labirinto da natureza. In: D'ALEMBERT, J.; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: ciências da natureza. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015a. v. 3, p. 11-23.

PIMENTA, P. P. Uma nova concepção de filosofia. In: D'ALEMBERT, J.; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: o sistema do conhecimento. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza, Luís Fernando do Nascimento. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015b. v. 2, p. 9-23.

PORTICH, M. A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot. In: PORTICH, M. **Ensaio de teatro e filosofia**: do Renascimento ao século XVIII. São Paulo: Ed. da UNESP, 2023. p. 43-62. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/nn5mf/pdf/portich-9786557140536-03.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2024.

PRADO JÚNIOR, B. Filosofia e belas-letas no século XVIII. In: MATTOS, F. **O filósofo e o comediante**: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração. Belo Horizonte: Humanitas, 2001. p. 9-19.

RAMOND, C. **Vocabulário de Espinosa**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

RIOUX-BEAULNE, M. Diderot face à la clandestinité : le cas de La Promenade du sceptique. **Lettre Clandestine**, Ottawa, p. 95-118, 2011. Disponível em: https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/20152/1/RiouxBeaulne_Mitia_2011_Diderot%20face%20%C3%A0%20la%20clandestinit%C3%A9.pdf. Acesso em: 23 ago. 2011.

RIOUX-BEAULNE, M. Dispositif fictionnel et vérité philosophique dans le Traité des sensations de Condillac. In: BERNIER, M. A. **Mémoires et roman**: les rapports de vérité et de fiction au XVIIIe siècle. Paris: Hermann France, 2022. cap. 5, p. 119-128.

RIOUX-BEAULNE, M. Imagination et invention chez Diderot. **AE : Canadian Aesthetics Journal= Revue Canadienne D'Esthétique**, Trois-Rivieres, v. 12, p. 1-15, jun. 2006. Disponível em: https://oraprdnt.uqtr.quebec.ca/AE/Vol_12/index.html. Acesso em: 04 mar. 2022.

RIOUX-BEAULNE, M. Mettre en mouvement : conjecturalité et dialogisme chez diderot. **Luman**: Ottawa, v. 24, p. 275, 2004. Disponível em: <https://ruor.uottawa.ca/handle/10393/12775>. Acesso em: 25 mar. 2024.

ROMANO, R. Introdução. In: DIDEROT, D. **Jacques, o fatalista, e seu amo**. Obras *IV*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 15-87.

ROMANO, R. **Silêncio e ruído**: a sátira em Denis Diderot. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

ROUANET, S. **Riso e melancolia**: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

RUIZ, L. Diderot : le roman comme expérience. *Littérature*, Paris, v. 171, n. 3, p. 13, 2013. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-litterature-2013-3-page-13.htm?contenu=article>. Acesso em: 25 mar. 2023.

SAINT-LAMBERT, G. In: D'ALEMBERT, J.; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: sociedade e artes. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza, Luís Fernando do Nascimento. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015. v. 5, p. 323-329.

SOUZA, M. Círculo dos conhecimentos. In: D'ALEMBERT, J.; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios: por uma sociedade de letrados**: discurso preliminar e outros textos. Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto, Maria das Graças de Souza. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015. cap. 3, v. 1, p. 13-27.

SOUZA, M. **Natureza e ilustração**: sobre o materialismo de Diderot. São Paulo: Ed. d UNESP, 2002.

SÓFOCLES. *Édipo rei*. Trad. Donaldo Schuler. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

SPINOZA, B. **Obras completas III**: tratado teológico-político. Trad. Jacó Guinsburg e Newton Cunha. São Paulo: Perspectiva, 2014.

STAROBINSKI, J. **Diderot**, un diable de ramage. Paris: Gallimard, 2012.

STERNE, L. **A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy**. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

VOLTAIRE, F. M. A. Génie. In: VOLTAIRE, F. M. A. **Dictionnaire philosophique**.. Paris: Flammarion, 2010a.

VOLTAIRE, F. M. A. Goût. In: VOLTAIRE. **Dictionnaire philosophique**. Paris: Flammarion, 2010b.

VOLTAIRE, F. M. A. Letrados. In: D'ALEMBERT, J; DIDEROT, D. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das ciências, das artes e dos ofícios**: o sistema do conhecimento. Trad. Pedro Paulo Pimenta, Maria das Graças de Souza, Luís Fernando do Nascimento. São Paulo: Ed. da UNESP, 2015. v. 2, p. 367-368.

WILSON, A. **Diderot**. Trad. Bruna Torlay. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ZOLA, E. **O romance experimental e o Naturalismo no Teatro**. Trad. Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.