

O PROCEDIMENTO SATÍRICO EM *JACQUES, O FATALISTA, E SEU AMO*, DE DENIS DIDEROT

Luca Barreiro Lopes ALMEIDA¹
Flávia FALLEIROS²

RESUMO: Neste estudo, buscamos entender, na obra *Jacques, o fatalista, e o seu amo*, o procedimento satírico. Em um primeiro momento, realizamos um levantamento dos recursos considerados sério-cômicos e, por fim, entendemos como eles se articulam ao caráter crítico do romance. Para isso, baseamo-nos nos estudos de Mikhail Bakhtin e no estudo sobre o cômico feito por Henri Bergson.

PALAVRAS-CHAVE: Sátira; Diderot; romance; Bergson; Bakhtin.

1. Introdução

Denis Diderot (Langres, 1713–Paris, 1784) é principalmente conhecido como o responsável pela organização da *Enciclopédia* – uma das mais importantes obras de sua época, que contribuiu para o pensamento que condicionou a Revolução Francesa (1789). Apesar da grandeza desse conjunto de obras que buscava catalogar o conhecimento, não devemos reduzir o enciclopedista apenas a organizador deste trabalho. O autor também se dedicou à reflexão filosófica, teatral e, não menos importante, à produção romanesca. O filósofo e escritor, assim, faz jus à alcunha de homem com o intelecto mais espíritoso do século, por ter dedicado sua produção às diversas áreas do saber humano (AUERBACH, [1943] 1972, p. 221).

O Setecentos, século de Diderot, é marcado pelo grande florescimento da intelectualidade que escapa cada vez mais ao pensamento tradicional do período medieval, para dar início ao debate sobre novas compreensões da realidade (AUERBACH, [1943]

¹ Almeida é graduando do curso de Licenciatura em Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Câmpus de São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil; é orientando da Prof.^a Dr.^a Flávia Falleiros. A pesquisa em questão está vinculada ao projeto docente da orientadora, intitulado "Denis Diderot: crítica, estética, arte e literatura modernas" e foi financiada pelo Cnpq, por meio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), processo: 46910. Email: lucaunesp@gmail.com.

² Falleiros é professora assistente doutora da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências, Câmpus localizado em São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. Email: flanas7@gmail.com.

1972). Espíritos engenhosos como Rousseau, D'Alembert, Voltaire e Montesquieu dedicaram-se à busca do questionamento livre e plural dos diversos campos do saber humano. O autor de *Jacques* não é uma exceção dentro desse contexto e dessas práticas intelectuais. Seu pensamento filosófico dá conta da essência do seu período. Pela sua participação filosófica eminente, a sua produção literária talvez tenha sido ofuscada, mas esse fato não anula a grandiosidade de obras como *Jacques, o fatalista, e seu amo*, essencial para a história da literatura, como aponta Kundera:

Pode-se, a rigor, compreender a história da filosofia sem conhecer os ensaios do grande enciclopedista; mas insisto: a história do romance ficaria incompreendida e incompleta sem *Jacques le fataliste*. Eu chegaria a dizer que a obra é prejudicada por ser examinada exclusivamente no conjunto dos escritos diderotianos e não no contexto do romance mundial (KUNDERA, [1970] 1988, p. 9).

Esse grande romance filosófico francês, que Bakhtin classifica como essencial para a compreensão da composição de nada mais, nada menos, que Dostoievski (BAKHTIN, [1963] 2002, p. 144), retrata com excelência todo o pensamento crítico-filosófico do Iluminismo por meio da arte romanesca. Para representar literariamente os questionamentos comuns à sua época, Diderot serve-se do procedimento satírico que consegue articular o entusiasmo humanista com o caráter crítico do Setecentos.

Além do satírico, outro aspecto fundamental do estilo de *Jacques* é que ele dispõe de uma estrutura muito marcante, porque, além da história das aventuras de Jacques e de seu amo, outras histórias se entrelaçam aos acontecimentos dessa narrativa principal do romance. Ou seja, há uma história central do romance e, além dela, outros inúmeros “contos” que constituem a totalidade da obra.

Jacques, o fatalista e seu amo tem sua primeira edição francesa em 1796³, sendo, portanto, uma obra póstuma de Diderot. A narrativa central do romance se constrói a partir das aventuras de

³ *Jacques, o Fatalista* é uma publicação póstuma; como nota Guinsburg, há divergências a respeito de quando, exatamente, foi escrito o romance; sabe-se que sua redação durou muitos anos (GUINSBURG, 2006, p. 87).

Jacques e do seu amo, que viajam sem nenhum pretexto (pelo menos sem um objetivo apontado pelo narrador) por uma estrada destinada a um lugar que não fazemos ideia qual é.

Um dos protagonistas de *Jacques*, o amo, é o senhorio de Jacques e seu companheiro de viagem. Este amo, no entanto, é caracterizado no romance apenas por sua posição social. Não sabemos muito quem ele é, de onde veio, o seu nome ou o de sua família; esse personagem é uma personagem-tipo⁴. Jacques é o herói da história. Ele é um servo cujas ideias fatalistas aproximam-no às de um filósofo. Essas ideias das quais Jacques se serve se originam nos debates que travou com um antigo capitão, adepto do spinozismo, nos tempos em que ele estava na guerra. O protagonista se separa desse seu antigo companheiro de guerra; na verdade, ele não sabe nem se ele ainda está vivo, mas leva consigo as suas reflexões sobre a fatalidade do destino.

A história se inicia com os relatos sobre os acontecimentos nesse campo de batalha, onde o nosso filósofo leva um tiro no joelho. Entretanto, o servo não julga negativamente essa contusão, mas, sim, como algo que fazia parte do seu destino e que motivou tanto aventuras boas quanto ruins. Entre elas, o caminho até os seus amores com Denise. O próprio personagem relata:

Jacques: – Adivinha; um tiro no joelho; e Deus sabe as boas e as más aventuras trazidas por esse tiro. Elas se encadeiam nem mais nem menos que os anéis de uma barbeta. Sem esse tiro, por exemplo, não creio que jamais em minha vida eu me apaixonaria, nem ficaria coxo (DIDEROT, [1796] 2006, p. 94).⁵

De volta à relação da dupla, é cômico constatar a subordinação de um senhor ao seu servo: o amo que deveria dar as ordens se submete àquele que deveria acatá-las. Como um leitor curioso, esse amo presta tanta atenção às reflexões fatalistas e às histórias

⁴ De acordo com Candida Gancho (2002), entendemos o termo “personagem tipo” como um personagem com características invariáveis, que representa um padrão de referência, ou seja, aquele que tem características típicas de um ofício, de uma condição econômica ou de uma concepção moral, como “o cocheiro”, “a mãe”, “a prostituta” e, no caso, “o amo”.

⁵ Nessa pesquisa, usamos a tradução feita por Jacó Guinsburg em 2006, pela Editora Perspectiva. Além disso, ressaltamos o sistema de aspas utilizado pelo tradutor, cuja intenção é justamente seguir fielmente a convenção de aspas da edição original.

narradas pelo seu companheiro que chega a criar uma dependência de suas narrações. É até engraçado (no mínimo, estranho) como ele simplesmente perde o seu posto de senhor pelas falas de seu amigo.

As aventuras da dupla se passam em ambientes bastante comuns, como estalagens, estradas, praças públicas e prefeituras, que são espaços bem recorrentes em obras satíricas. A estalagem é o primeiro espaço da narrativa e, além disso, é palco de cenas curiosas. Somos introduzidos nela logo no começo da história, quando Jacques reclama para seu amo de suas péssimas condições de residência.

Depois de os personagens saírem do lugar no qual se hospedaram, o narrador descreve a viagem da dupla por uma estrada na qual acontecem muitas de suas aventuras, como a perda do cavalo do amo, a compra do cavalo de um ceifeiro e o incidente de um suposto crime. Em seguida, os dois personagens passam, novamente, dias em outra estalagem, onde são detidos por uma tempestade que os impede de viajar.

Quando conseguem sair de lá, eles novamente viajam a caminho de um lugar que não sabemos qual é e cujo conhecimento não tem importância. No caminho, o amo decide visitar aquele que é legalmente o seu filho, por mais que não o seja biologicamente. Quando está quase encontrando a criança, a dupla se depara com o antigo “amigo” do amo, que é o pai biológico do menino. O amo o mata. Jacques é apanhado pelas autoridades após o assassinato; seu companheiro de viagem, no entanto, consegue fugir antes de sofrer as consequências do crime que cometera.

No término do romance, nem a história da dupla, nem a dos amores de Jacques é concluída. O narrador se detém na narração dos acontecimentos e diz que podemos encerrar a história de acordo com aquilo que nos aprouver. Por fim, ele contradiz essa proposição e nos oferece três possíveis finais para a obra, sem decidir qual deles a encerraria realmente, visto que para ele isso pouco importa. Como dissemos, quaisquer acontecimentos seriam desimportantes dentro da filosofia central do romance, e o final, portanto, não escaparia disso. Talvez estivesse escrito no “rolo lá em cima” que o narrador nunca encerraria a história.

Para a análise proposta, estudaremos tanto a forma quanto o conteúdo de *Jacques*, baseando-nos em obras de crítica literária que compreendam o estudo analítico-interpretativo dos ditos procedimentos literários, em conjunto com temas que circundam o pensamento filosófico de Diderot e das reflexões filosóficas apresentadas neste seu romance. É necessário ressaltar que, na obra estudada, o conteúdo filosófico e a ficção se relacionam estreitamente, o que permite a inserção, no próprio texto, de proposições críticas expressas tanto na forma quanto no conteúdo do romance por meio do humor.

O entendimento da nossa análise e a interpretação literária alicerçam-se principalmente em algumas noções propostas por Mikhail Bakhtin ([1963] 2002), em especial os conceitos de *polifonia* e *carnaval*, bem como em Henri Bergson ([1900] 1960), sobretudo em sua ideia de *quebra-mecânica*. Abordamos esses aspectos estudados por Bakhtin sabendo que eles não são completamente semelhantes aos mecanismos estilísticos apontados nas obras de Dostoievski e de Rabelais. Por esse motivo, colocaremos esses dois procedimentos em hipótese de verificação, isto é, por se tratar de uma obra com características singulares, investigaremos as características *carnavalescas* e *polifônicas* de *Jacques, o fatalista*, sabendo que, talvez, elas não se encaixem perfeitamente nos aspectos que o teórico russo observou nos autores citados anteriormente.

2. Discussão

Compreendemos a sátira como o procedimento artístico que abrange todos os recursos risíveis, como a comédia, o humor, o burlesco, o carnaval, o sério-cômico e qualquer outro recurso provocador de riso que pode ser articulado com o crítico para fins sérios. Essa categoria literária – como nos orienta o *Dicionário de termos literários*, de Moisés (1974, p. 470) – atua na crítica às instituições, às pessoas e aos costumes cristalizados na sociedade.

Por outro lado, de acordo com Romano, a sátira é um ato crítico que propõe discussões e não tem compromisso em criar outra

verdade, pois o seu alvo é tudo o que é incontestável para uma sociedade:

A sátira não é sermão que usa o ridículo para ensinar verdades éticas estabelecidas e permanentes. O filósofo mergulha na humanidade, partilhando com ela alguma certeza, mas abrindo-se ao inesperado. À fixidez aparente do mundo e das consciências, ele retruca com o riso e os versos entusiastas [...]. [Ele] não joga fora o riso, para ficar com a seriedade dogmática e bem pensante (ROMANO, 1996. p. 51 - 52).

Em outras palavras, a sátira é um procedimento que amplia os horizontes de uma discussão e não se empenha em impor novos julgamentos. Melhor dizendo, esse procedimento pretende “desmistificar consciências apegadas [a um] dogma” (ROMANO, 1996, p. 99) por meio do debate.

O lado vantajoso desse mecanismo literário, como o próprio Diderot e, também, D’Alembert enunciam no *Discurso preliminar* ([1751] 2015, p. 234), é a capacidade de debater os costumes não previstos por lei, bem como as virtudes sociais. Para os dois enciclopedistas, o procedimento risível alcança a sensibilidade humana por meio da zombaria para tocar em discussões profundas (desde embates sociais até questões metafísicas) sem nenhuma interdição, trabalhando o alegre e o crítico para a discussão de uma nova concepção de mundo. O riso utiliza a complacência e o desprezo que nos fazem perceber as imperfeições alheias para, por fim, corrigirmos os vícios existentes no íntimo da humanidade (D’ALEMBERT; DIDEROT, [1796] 2015, p. 234).

Em *Problemas da poética de Dostoiévski* ([1963], 2002), Bakhtin argumenta que, desde a literatura antiga, o riso é utilizado como um procedimento crítico para a proposição de mudança. Nesta obra, o crítico literário alega que esse riso foi, ao longo do tempo, um dos poucos modos possíveis de contestação ao rei ou às perspectivas religiosas vigentes. Além de tudo, esse mecanismo permitia que “o comportamento, o gesto e a palavra do homem [se] liberta[ssem] do poder de qualquer posição hierárquica” (BAKHTIN, [1796] 2002, p.

123), aproximando os sujeitos distanciados pela sociedade de classes. Portanto, o cômico é um recurso político e literário que enfrenta diversas questões sociais. Ainda em *Problemas da poética de Dostoievski* ([1963] 2002), Bakhtin desenvolve dois conceitos interessantes para o nosso estudo. Ele debate na obra, a partir da análise das obras de Dostoievski, as ideias de “carnaval” e “polifonia”.

O carnaval é, a princípio, uma festa que representa um ritual folclórico. Essa festividade ocorre em uma época diferente de qualquer período do ano e constitui um momento singular na rotina do povo que a comemora. Neste momento, todas as regras que são impostas na vida “oficial”, ou seja, comum, são totalmente ignoradas. Os cidadãos não sofrem com elas, nem com o despotismo, nem com suas obrigações sociais, nem com humilhações e nem com qualquer obrigação compulsória. Tais características fazem com que este momento constitua um período apartado da realidade cotidiana, assim, ainda de acordo com os estudos de Bakhtin ([1963] 2002, p. 129), o homem [leva] *duas vidas*: a vida oficial e a “pública carnavalesca” (BAKHTIN, [1963] 2002, p. 129). A primeira é caracterizada como séria e sombria, enquanto que a segunda é livre, engraçada e, por outro lado, momentânea, como podemos ver a seguir:

Essa libertação do riso e do corpo contrastava brutalmente com o jejum passado ou iminente. A festa marcava de alguma forma uma interrupção provisória de todo o sistema oficial, com suas interdições e barreiras hierárquicas. Por um breve lapso de tempo, a vida saía de seus trilhos habituais, legalizados e consagrados, e penetrava no domínio da liberdade utópica (BAKHTIN, [1963]2002, p. 77).

Em *Problemas da poética de Dostoievski* ([1963] 2002), *Questões de literatura e de estética* (1990) e *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* ([1941] 2010), Mikhail Bakhtin realiza um trabalho inovador para os estudos literários, integrando esse conceito social-festivo ao artístico e, especialmente, ao ficcional. Para isso, ele analisa várias obras, dentre elas os romances de Dostoiévski e

Rabelais, os quais identifica como grandes expressões da literatura carnavalesca.

São transpostas pelos estudos de Bakhtin, então, as imagens e expressões verbais próprias do ritual festivo para o artístico literário (BAKHTIN, [1963] 2002, p. 167). A maioria dessas representações carnavalescas põe em evidência tudo o que é considerado culturalmente como baixo e como inferior e trata tudo o que é visto como virtuoso na realidade comum, isto é, fora do momento de festa, como algo grotesco. Logo, há uma inversão de valores.

É o que acontece justamente com as relações de classes sociais em que, neste momento folclórico, os indivíduos são libertos das regras e das divisões construídas socialmente. O carnaval possibilita, do mesmo modo que coloca em evidência o que é considerado culturalmente como inferior, que a hierarquia da sociedade seja colocada às avessas; assim, essas posições hierárquicas são *invertidas*. Desta forma, as classes baixas da sociedade, servis e operárias, são destacadas e recebem mais visibilidade. Isso dá aos personagens que se encaixam nesse grupo mais autonomia do que aqueles que ocupam o topo da pirâmide social.

Podemos ver isso de modo muito claro em *Jacques, o fatalista e o seu amo*. A inversão dos papéis sociais já é evidenciada pelo próprio título da obra. O servo é o primeiro nome deste romance que conta a história da dupla; já o seu amo ocupa uma posição subordinada ao servo; pelo pronome possessivo “seu”, podemos entender que há uma relação de pertencimento dele a Jacques. Além disso, o amo é um personagem-tipo (GANCHO, 2002), que cumpre apenas uma função social. O que chama a atenção é que o personagem não representa qualquer ofício; não se trata de um “doméstico”, de um “cocheiro” ou de um “pai”, comuns às personagens-tipo, mas, sim, de uma posição senhoril, das camadas elevadas da esfera social, que não depende de sua própria força de trabalho. A classe à qual o amo pertence geralmente comanda outras pessoas e usufrui diretamente de seus serviços. Isso é o que o torna interessante, pois o personagem ocupa apenas um papel social, embora ele não se sirva dos seus privilégios.

O amo não aparece liderando a dupla, quase não usufrui dos serviços de Jacques, quase não tem os privilégios da sua posição e quase não comanda – certas vezes, quando tenta, não tem suas ordens acatadas. Ele, portanto, carrega o título sem o representar, o que torna sua tipicidade paradoxal. O personagem se distancia das características de um senhor por não agir como um.

Jacques também poderia ocupar uma função social tipo, a de um servo. Todavia, de todos os personagens apresentados no romance, ele é o mais surpreendente. Sim, o servo é o mais intrigante, o que é até engraçado. Ele é também o líder da dupla, um intelectual e um livre-pensador. Assim, ele sai dos aspectos usuais e submissos do seu ofício. Em oposição a isso, há o seu amo, um personagem pouco surpreendente, autômato, sujeito às ordens de seu amigo e dependente de suas histórias e das suas reflexões filosóficas de modo até servil.

Desde o início do romance, podemos entender muitas dessas características dos personagens e das suas relações. No começo das viagens da dupla, eles andavam juntos pela estrada quando “a noite se aproxima” (DIDEROT, [1976] 2006, p. 99):

Eles atravessavam uma região pouco segura desde sempre, e que o era ainda mais então quando a má administração e a miséria haviam multiplicado o número de malfeitores. Arrumaram-lhes duas camas de lona num quarto feito de tabiques entreabertos por todos os lados. Eles pediram o jantar. Trouxeram-lhes água choca, pão preto e vinho azedo. O hospedeiro, a hospedeira, as crianças, os criados, todos tinham um ar sinistro. Ouviam ao lado deles os risos imoderados e a alegria tumultuosa de uma dúzia de salteadores que os haviam precedido e que tinham se apoderado de todas as provisões. Jacques estava bastante tranquilo, mas faltava muito para que seu amo também estivesse. [...] Estavam nisso quando ouviram bater à porta. Era um criado que aqueles insolentes e perigosos vizinhos haviam obrigado a levar aos nossos viajantes, num de seus pratos, todos os ossos de uma galinha que eles haviam comido. Jacques, indignado, pegou as pistolas do amo.

– Aonde vais?

– Deixai-me agir.

- Aonde vais? Estou dizendo.
- Chamar à razão esta canalha.
- Bem sabes que são uma dúzia.
- Que fossem cem, o número nada muda. [...]

Jacques escapa das mãos do seu amo e entra no quarto daqueles bandidos, com uma pistola armada em cada mão. < Rápido, todos deitados, senão estouro os miolos do primeiro que se mexer > (DIDEROT, [1796] 2006, p. 99-100).

Neste momento, Jacques, o herói do romance, é quem toma as rédeas da situação. O servo é quem vai armado ao combate com os malfeitores, enquanto o amo aguarda, amedrontado.

Outro momento que nos fornece as características carnavalescas das relações dos personagens é quando Jacques debate a sua filosofia, ou, melhor dizendo, quando Jacques expõe suas ideias fatalistas e o amo o escuta e questiona, como podemos ver a seguir:

Jacques: – [...] [E]xiste algum homem capaz de apreciar com exatidão as circunstâncias em que se encontra? O cálculo que se faz em nossas cabeças, e aquele que está determinado no registro lá em cima, são dois cálculos bem diferentes. Será que somos nós quem conduzimos o destino, ou então é o destino que nos conduz? [...]

O Amo: – Poderias me dizer o que é um louco e o que é um sábio?

Jacques: – Por que não?... Um louco... esperai... é um homem infeliz, e por consequência um homem feliz é um sábio.

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 (DIDEROT, [1796] 2006, p. 102-103).

Deste modo, o “carnaval”, festival cujas linguagens e imagens são traduzidas para o literário, está presente nesse romance nas inversões das posições hierárquicas que os personagens ocupam. Não podemos deixar de destacar, é claro, que o “carnaval” rompe com o esperado da organização sistematizada da sociedade por meio do tom cômico. Por conta deste tom e do seu caráter crítico,

podemos classificar o “carnaval”, neste romance, como um procedimento satírico.

Seguindo ainda os trabalhos de Mikhail Bakhtin, podemos entender, também, a polifonia presente em *Jacques, o fatalista, e seu amo*. O termo *polifonia* surge no meio literário por conta da atenção que o crítico russo dá para o diálogo dentro do romance, o que a estilística tradicional, anteriormente a ele, não fazia com a mesma ênfase. Segundo ele, os fenômenos dialógicos do romance são responsáveis pela qualidade artística da obra, construindo o seu estilo (BAKHTIN, 1990, p. 104). Seus principais estudos sobre o assunto são apresentados nas obras *Questões de literatura e de estética* (1990) e *Problemas da poética de Dostoiévski* ([1963] 2002), obras fundamentais para a nossa análise de *Jacques, o fatalista*.

De acordo com Bakhtin, a base do estilo de Dostoiévski é o uso de múltiplas vozes, ideologicamente distintas, que, por mais que se refratem, orquestram-se. Cada uma delas carrega uma carga histórica e social que se direciona a outrem, provocando o debate de duas (ou mais) concepções de mundo que, na maioria das vezes, são opostas umas às outras. Assim, essas vozes são discursos *sociais* que entoam opiniões sobre o mundo que cerca cada um dos seus enunciadore, como se cada personagem apresentasse (e representasse) uma concepção particular sobre a realidade a partir de sua fala, que dialoga com outra.

As vozes representam, de certa forma, grupos sociais por um processo metonímico, pois um personagem, ao ocupar uma situação social, toma para si o questionamento específico de um grupo. Deste modo, é possível representar diversas e diferentes ideias a partir das perspectivas dos personagens, isto é, da parte (personagem-indivíduo-grupo) que representa o todo (universal).

Entretanto, a polifonia não é algo próprio do sério-cômico. Esse procedimento tem um desempenho curioso no romance *Jacques, o fatalista*. Ele consegue, dando voz aos personagens que representam a classe servil e a dominante, agir em conjunto com o “carnaval”. Vale notar que esses mecanismos literários se articulam, mas são diferentes. A *polifonia*, por dar voz ao servo e não ao amo, por apresentar as suas manifestações sobre o mundo e sobre suas

experiências de vida, propicia a inversão carnavalesca a partir da qual o personagem tem mais autonomia, autoridade e liberdade em relação ao seu companheiro.

A polifonia não tem a obrigação de lidar com o carnaval, por mais que isso aconteça no romance estudado. Devemos tomar cuidado para não confundir esses recursos: o carnaval é propriamente um fenômeno social que se manifesta no romanesco, já a polifonia é um mecanismo formal relativo às vozes dos personagens que dialogam e discutem entre si.

O romance é constituído por diversas vozes; dentre elas, as que mais se destacam são a do amo, a de Jacques e a do narrador. O último não só é responsável por contar a diegese do romance. Curiosamente, um traço *sui generis* da estilística de *Jacques* é que os personagens *disputam diretamente* com o narrador. Nos romances de maturidade de Dostoievski, estudados por Bakhtin, os diálogos entre os personagens, no ápice da tensão do romance, tornam-se o centro da diegese, ao mesmo tempo em que o narrador se afasta das descrições da cena. Deste modo, as vozes dos personagens são páreas à voz do narrador. Entretanto, no romance diderotiano, a autonomia dos personagens permite que eles se enfrentem não só dialogicamente, mas que disputem para ver quem contará a sua história. As vozes se confrontam entre si para continuarem os seus discursos e para que a perspectiva do romance continue centralizada neles. Para melhor ilustrar esse argumento, citaremos uma passagem do romance na qual Jacques está bravo porque o narrador e os acontecimentos da narrativa sempre o interrompiam:

Jacques: — Senhor, duas coisas: uma é que nunca pude prosseguir em minhas histórias sem que um diabo ou um outro me interrompesse, e que a vossa vá adiante sem parar. Assim é a marcha da vida, um corre através dos espinheiros sem se picar, o outro em vão olha onde vai meter o pé, encontra espinhos no mais belo caminho, e chega à casa esfolado em carne viva.

[...]

O Amo: — Sabe o que fizeste? Uma coisa muito comum e muito impertinente.

Jacques: — Sou bem capaz disso.

O Amo: – Tu te queixas de ter sido interrompido, e me interrompes.

[...]

Leitor, não temeis ver renovar-se aqui a cena da hospedaria, em que um gritava: <Descerás>, o outro: <Não descerei?>. A que se deve que eu não vos faça ouvir: <Interromperei. – Não interromperás?>. É certo que, por pouco que eu provoque Jacques, ou o seu amo, eis a briga iniciada, e uma vez iniciada, quem sabe como acabará? (DIDEROT, [1796] 2006, p. 330-331).

Enquanto o amo conta tranquilamente suas aventuras, Jacques, por outro lado, não tem a mesma sorte. Isso acontece porque o narrador não permite que ele dê continuidade às suas aventuras amorosas, seja sobrepondo a sua voz à do personagem ou organizando acontecimentos que impeçam que isso ocorra. Além disso, o servo também está em conflito com o seu próprio amo, interrompendo-o porque, ao contrário dele, consegue continuar os seus relatos.

O interessante dessa característica de *Jacques* é como, novamente, os personagens saem do esperado, atingem uma autonomia peculiar e se aproximam curiosamente do narrador. É justamente a característica incomum e inusitada da organização das vozes que permite que, neste romance, a polifonia seja um procedimento que contribua para o tom jocoso do romance.

Saindo um pouco dos estudos bakhtinianos, identificamos, também, em *Jacques*, o que o filósofo francês Henri Bergson caracterizou como “quebra-mecânica” em seu livro *O riso* ([1900] 1960), no qual se dedica à análise da comédia teatral. Esse procedimento se configura pela quebra de algo rígido, isto é, quando algo sério é interrompido abruptamente ou quando há uma expectativa de algum acontecimento e, inesperadamente, ele é substituído por um incidente cômico. Neste momento, o espírito mais atento às sucessões dos acontecimentos na narrativa é surpreendido por essa quebra repentina do encadeamento dos eventos da história. Isso provoca no leitor um estranhamento que causa surpresa e, por fim, o efeito cômico.

As quebras-mecânicas constituem um traço interessante em *Jacques*, porque a essência da obra está em como os personagens lidam com o inesperado. Na obra *O riso*, Bergson ([1900] 1960) entende esse recurso cômico como algo responsável por surpreender e, em seguida, provocar a risada do seu leitor. No *corpus* analisado, os personagens também são inseridos no processo de rompimento das sequências narrativas ou de cenas, sendo também surpreendidos por isso. Essa surpresa dos personagens condiz de modo interessante com a filosofia fatalista, expressiva no romance. Esses rompimentos se dão pelo *cronotopo*⁶ (BAKHITN, 1990) deste romance, que é totalmente fragmentado. Nele, o narrador muda a cena e avança no tempo das aventuras para dias depois, sem descrever o espaço, pois não teria importância caracterizá-lo.

– Para onde? – Para onde? Leitor, vós sois de uma curiosidade bem incômoda! E que diabo tendes a ver com isto? Se eu vos tivesse dito que é para Pontoise ou Saint-Germain, para Notre-Dame-de-Lorette ou para Santiago de Compostela, isto vos adiantaria mais? Se vós insistis, dir-vos-ei que se encaminham para... Sim, por que não?... Para um imenso castelo em cujo frontispício lia-se: <Não pertença a ninguém e pertença a todo mundo. Vós estáveis aí antes de entrar nele, e estareis aí ainda antes de sairdes dele> (DIDEROT, [1796] 2006, p. 114).

O cronotopo fragmentado da obra corresponde a essa ideia que Jacques discute ao longo de todo o romance, porque, como os acontecimentos não têm importância, sua linearidade também não teria. Além disso, as cenas desarmoniosas retratam formalmente a própria desarmonia entre o sujeito e o seu meio. Com isso, a sequência narrativa ilustra os questionamentos metafísicos de Jacques.

Logo, somos obrigados a desbravar uma história composta por episódios dos quais não temos controle, conhecimento e da qual nem sequer poderíamos tentar prever os episódios a seguir. A única

⁶ Entendemos as relações espaço-temporais, seguindo as orientações de Mikhail Bakhtin em *Questões de literatura e de estética* (1990), como *cronotopo*. Neste estudo, Bakhtin não separa o espaço e o tempo na diegese do romance e os assimila em uma única categoria da narrativa, o *cronotopo*.

certeza que temos é que eles podem mudar completamente o seu rumo em apenas um instante, rompendo, inesperadamente, com as expectativas que criamos sobre uma possível cena ou fala. Isso, distante de ser apenas algo apenas engraçado, introduz o efeito cômico experimentado pelo leitor diante dos procedimentos formais da narrativa, como nas quebras-mecânicas caracterizadas por Bergson, que causam surpresa. A estilística de *Jacques, o fatalista* vai além disso, porque não só apenas os leitores participam desta surpresa, como, também, os próprios personagens.

Um momento significativo para entendermos as quebras-mecânicas está logo no início da história, no mesmo trecho que usamos para apresentar nossos argumentos sobre a carnavalização dos personagens (DIDEROT, [1796] 2006, p. 99). No momento em que ela se dá, os dois personagens acabam de entrar em uma estalagem pouco segura, onde estava hospedada uma trupe de malfeitores. O amo temia que aquele grupo pudesse fazer algum mal a eles; Jacques, por outro lado, nada temia.

Jacques vai ao quarto daquele grupo com as pistolas. Quando chega lá, ele, inesperadamente tanto para o leitor quanto para o seu amo, rende aqueles homens, argumentando: “<Rápido, todos deitados senão estouro os miolos do primeiro que se mexer.>” (DIDEROT, [1796] 2006, p. 100). Os homens cedem. O nosso herói apaga a luz daquele quarto e leva consigo a sua chave. Por mais que a reação de Jacques seja surpreendente ao leitor e àqueles homens, a quebra-mecânica não ocorre nesse seu acesso inesperado de coragem. Ela ocorre em um momento posterior, ainda ligado a este acontecimento.

Eles já haviam saído da estalagem e viajavam para o seu destino previsto no “grande rolo”, quando “ouviram, há alguma distância atrás deles, barulhos e gritos; eles viraram a cabeça e viram um bando de homens armados de varas e forcados que avançava em direção deles a toda pressa” (DIDEROT, [1796] 2006, p. 103). A expectativa que o leitor cria, neste momento, é que os homens armados que vinham gritando fossem aqueles mesmos que estavam na estalagem. Somos *induzidos* a acreditar que aconteceria um conflito entre os dois grupos ou, no mínimo, uma fuga dos nossos

protagonistas. Contudo, o narrador quebra a nossa expectativa e acrescenta:

Vós ides crer que era o pessoal da estalagem, os criados e os bandidos de quem vos falamos. Vós ides crer que de manhã arrombaram as portas dos quartos, na falta das chaves, e que os bandidos tinham imaginado que os nossos dois viajantes haviam escapulado com seus despojos. Foi o que Jacques julgou [...] Vós ides crer que essa pequena tropa cairá sobre Jacques e seu amo, que haverá uma ação sangrenta, bordoadas desferidas, tiros de pistola desfechados, e que só dependeria de mim que ocorresse tudo isso [...]. Nossos dois viajantes não estavam sendo seguidos de maneira alguma. Eu ignoro o que se passou na hospedaria após a partida dos dois (DIDEROT, [1796] 2006, p. 103-104).

Nesta passagem, fica claro o que apontamos sobre as quebras da linearidade da narrativa. Esses acontecimentos descompassam a construção da história para criar um efeito de surpresa no leitor e, por fim, para causar efeito cômico. Esse mecanismo, essencial para *Jacques, o fatalista*, acontece de modo singular nesta obra. As quebras-mecânicas não se limitam a peripécias que alteram o curso da narrativa; elas se estendem para um mecanismo formal auxiliar do encadeamento aleatório dos acontecimentos; isso condiz perfeitamente com o conflito entre Jacques e o seu destino, em que ele se encontra entre a casualidade dos acontecimentos de sua vida e a sua filosofia, que diz que todos eles são determinados.

Outro procedimento satírico que identificamos no livro estudado é a ironia. Esse mecanismo é, talvez, o mais comum nas obras risíveis. Podemos até dizer que em quase todas as obras nas quais o riso se manifesta há ironia. Esse recurso se manifesta quando um enunciador (narrador ou personagem) aproxima dois pensamentos opostos: o primeiro, imediato, que revela algo espontâneo com que o seu interlocutor não necessariamente concorda; o pensamento seguinte, ainda baseado na mesma afirmação, revela o verdadeiro sentido do enunciado, que é, na verdade, o contrário do que foi afirmado. A ironia ocorre na passagem do primeiro sentido para o segundo, no qual é exigida a

interpretação de uma intenção comunicativa mais complexa; para entendê-lo, o leitor tem que interpretar o contexto e o tom, bem como articulá-los com a enunciação. Quanto a isso, afirma Moisés:

A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar instável, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura. Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreenda, ao menos de imediato: escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente. [...] A ironia é uma forma de humor, ou desencadeia-o, acompanhada de um sorriso; o sarcasmo induz ao cômico e ao riso, quando não à gargalhada (MOISÉS, 1974, p. 247).

A ironia talvez seja o recurso risível que mais participa do propósito crítico do romance, porque esse recurso nos faz entender que, na verdade, devemos rir do conteúdo filosófico da obra, principalmente do fatalismo. Em uma primeira leitura, tentamos entender os seus aspectos filosóficos, entretanto, em uma segunda interpretação, entendemos o seu caráter zombeteiro e provocador. Podemos observar a seguir um dos momentos nos quais o romance se serve do recurso irônico:

Jacques perguntou a seu amo se ele não tinha reparado que, fosse qual fosse a miséria da gente pobre, não tendo pão para si, todos possuíam cães; se ele não havia reparado que esses cães, estando todos instruídos a executar proezas, a andar sobre duas patas, a dançar, trazer a caça ou coisas, a saltar para o rei, para a rainha, a fingir-se de morto, essa educação os tornara os animais mais felizes do mundo. Daí concluiu que todo o homem queria mandar um no outro, e que se achando o animal, na sociedade, imediatamente abaixo da classe dos últimos cidadãos comandados por todas as outras classes, eles pegavam um bicho para também mandar em alguém. < Pois bem!, disse Jacques, cada um tem seu cão. O ministro é o cão do rei; o primeiro assistente é o cão do ministro; a mulher é o cão do marido, ou o marido é o cão da mulher; Favorito é o cão desta última, e Thibaud é o cão do homem da esquina (DIDEROT, [1796] 2006, p. 261).

Neste trecho, podemos compreender a organização do sistema hierárquico da sociedade novamente satirizado. A partir do carnaval, nós rimos da inversão das camadas sociais; já com a ironia, na citação acima, deparamo-nos com uma relação de posse de um dono sobre um cachorro, por meio da qual é denunciado o sistema que permite a apropriação, por um ser supostamente superior do seu também supostamente inferior. Por meio de uma comparação que põe de certo modo no mesmo nível homens e animais, o modo como as diversas esferas da sociedade interagem entre si é objeto de crítica.

A ironia, entretanto, não se manifesta apenas nessa passagem do romance. Ela participa do todo da obra e, caso não identificássemos o seu tom irônico, não entenderíamos o romance como satírico. Caso fizéssemos isso, poderíamos cometer o erro de, por exemplo, interpretarmos *Jacques* apenas como uma manifestação da filosofia fatalista a partir do ficcional. Assim, compreenderíamos um propósito filosófico eminente e deixaríamos de lado o seu propósito literário. Por mais que *Jacques, o fatalista* seja um romance filosófico, não devemos limitar todo o vasto material artístico da obra a apenas uma ferramenta de ideias.

O último procedimento que identificamos nesse romance é o erotismo. *Erotismo* deriva da palavra grega *érōs*, que remete a uma espécie de amor relacionado ao desejo sensual entre seres. Para os gregos, antes de ser algo relativo ao sentimento amoroso, *Eros* era uma espécie de entidade anterior a qualquer civilização, responsável pela *união* das matérias (tanto de espécies animais, como vegetais e minerais, além de líquidos, etc.), ligando-as entre si para, por fim, multiplicá-las e reproduzi-las (COMMELIN, 1997, p. 14). Esse deus, por seu caráter unificador, era responsável, de acordo com o pensamento da época, pela harmonização do estado primitivo (o Caos) em que se encontrava organizado o cosmos (COMMELIN, 1997, p. 14).

Em momentos posteriores, essa entidade compreendida culturalmente como responsável pela harmonia do universo passa a ser considerada como o “amor” sentimental entre as espécies. Essa nova compreensão ainda mantém, de certa forma, o sentido mais

primitivo de Eros como instância unificadora de sujeitos, desta vez unindo-os sentimentalmente e biologicamente para a procriação. Na cultura latina, por fim, surge um outro deus semelhante a Eros, o “Cupido”, que é a personificação do amor e que implica a ideia de um amor violento e de desejo amoroso. Assim, a palavra que dá origem ao procedimento estudado representa a ideia do amor apaixonado, mais inclinado a uma espécie de amor carnal. “Eros” dá origem à expressão “erotismo”, que traduz o amor carnal-sexual e as expressões obscenas do corpo para o artístico.

Por mais que seja um procedimento que, historicamente, tenha uma relação com o divino, o erotismo retrata aquilo que é muitas vezes considerado baixo e impuro, representando mais o grotesco do que o sublime, e, justamente por isso, ele, em *Jacques, o fatalista*, é engraçado. No romance, o erotismo exprime, de modo espontâneo, o amor carnal que não é tão aceito pela moral pública. Deste modo, ele traz para a arte algo individual, um certo tabu e, conseqüentemente, um tom provocador que causa desde estranhamento até risadas no leitor. Esse “tabu”, porém, nada mais é do que algo próprio da natureza da espécie humana.

Por mais que seja um dos procedimentos satíricos de maior destaque no romance estudado, muitas vezes, ele não se manifesta de maneira escancarada; na verdade, em grande parte das vezes, o erótico é ambíguo. Essas ocasiões, pelo menos no início, deixam o leitor se perguntando: “eles estão fazendo realmente isso?” Em seguida, quando interpretamos e entendemos o conteúdo “baixo” que está sendo narrado, quase inevitavelmente rimos das aventuras de Jacques e de suas histórias.

Dentre as inúmeras passagens nas quais se manifesta o erotismo na obra, talvez as cenas que mais chamem a atenção sejam aquelas em que Jacques conta suas histórias eróticas. Nelas, o personagem narra algumas de suas aventuras sexuais e amorosas ao seu amo, o que engloba desde a perda de sua virgindade até seus amores com Denise. Para uma análise bem fundamentada do que entendemos por “erotismo”, a seguir desenvolveremos o conceito em conjunto com um episódio romance. Seleccionamos, para essa análise, um momento das histórias dos amores de Jacques em que o

personagem é recebido em uma casa familiar onde começa o tratamento da sua contusão no joelho, resultante de um tiro que recebera na guerra. O herói estava, então, ferido e com a vida em risco:

Jacques: — [...] Eu perdia todo o meu sangue e seria um homem morto, se a nossa carroça, a última da linha, não se detivesse diante de uma choupana. Lá, peço que me desçam, colocam-me no chão. Uma mulher jovem, que estava à porta da choupana, entrou na sua casa e saiu quase em seguida com um copo e uma garrafa de vinho. [...] Ao sair desse estado, vi que estava despido e deitado numa cama que ocupava um canto da choupana, tendo ao meu redor um camponês, o dono da casa, sua mulher, a mesma que me havia socorrido, e algumas crianças (DIDEROT, [1796] 2006, p. 97-98).

Jacques conta ao seu amo sobre a curta estada nesta casa de uma família humilde, cujos integrantes viviam daquilo que produziam. Mesmo não tendo condições para receber um hóspede, a família, principalmente sua matriarca, fica compadecida ao ver o estado do ferido.

O fatalista é instalado em um cômodo da casa que “estava separado [...] por um par de tábuas espaçadas, sobre os quais haviam colado papel cinza e sobre este papel algumas iluminuras” (DIDEROT, [1796] 2006, p. 109), como descreve o próprio personagem o espaço de seu quarto nada luxuoso, limitado por paredes improvisadas.

Por causa dessas paredes precárias, o personagem facilmente conseguia ouvir o que estava do outro lado delas. Ele, então, presta atenção às conversas do casal anfitrião, que discutia a péssima escolha da mulher em receber um aleijado que aparentava não ter posses para sustentar os gastos decorrentes de sua estadia. Sem deixar de lado, é claro, o fato de que ainda tinham crianças para sustentar a partir dos frutos de uma colheita que não rendia tantos suprimentos assim.

Como se já não bastasse a situação em que estavam e a recente recepção de um hóspede não tão desejável, a mãe de família anuncia

que deseja dar à luz mais uma criança. Que reação poderíamos esperar diante desse fato? Que o marido ficasse triste em ter que sustentar mais uma boca ou que ele ficasse com mais raiva ainda do aleijado que estava em sua casa?

A reação do casal é totalmente inesperada (e cômica). Marido e mulher, depois de uma curta discussão, começam a trocar afetos e carícias. No diálogo deles, as falas revelam, de um modo sutil, as carícias eróticas do casal:

- < – Oh, sim! Estou certa de que vou engravidar!
< – É como dizes todas as vezes.
< – E isto nunca falhou quando a orelha me coça depois, e agora estou sentindo nela uma coceira como nunca...
< – Não me toques! Deixa a minha orelha em paz! Deixa-me, homem, ficaste louco? Isto vai te fazer mal.
< – Não, não; isto não me aconteceu desde a noite de São João.
< – Tu farás tão bem que... e depois, daqui a um mês tu me azucrinarás como se fosse minha culpa.
< – Não, não.
< – Foste tu que o quiseste?
< – Sim, sim.
< – Tu te lembrarás disso? Não dirás como disseste todas as outras vezes?
< Sim, sim...'. E depois eis que de não, não em sim, sim, aquele homem enraivecido contra a sua mulher por ela ter cedido a um sentimento de humanidade..." (DIDEROT, 2006, p. 110-111).

A expressão reticente, as afirmações e as negações repetidas começam a provocar questionamentos em qualquer leitor atento sobre o que está acontecendo na cena. Parece que eles estão deixando de lado aquela discussão para dar atenção a alguma outra coisa, talvez mais interessante e prazerosa. Essa cena representa o erótico de modo tão sutil que poderíamos ainda nos questionar se é realmente um ato sexual que ocorre nesse momento, mas aos poucos nos deparamos com indícios do mecanismo erótico.

Jacques conta que na ocasião ele exclamou alto "Ai, o joelho" (DIDEROT, [1796] 2006, p. 111), por conta de uma dor que sentira no local, e os dois amantes perceberam que estavam sendo ouvidos por

seu hóspede e sentiram vergonha. A mulher afirma que talvez não conseguisse nem olhar no rosto dele quando o encontrasse na manhã seguinte. Caso fosse apenas uma conversa habitual entre um marido e uma mulher, o que lhe causaria tanta vergonha? O marido a consola dizendo que o sexo é natural na relação conjugal e já é esperado que isso aconteça entre eles: “Será que não és minha mulher? Será que não sou teu marido? Será que um marido tem uma mulher e uma mulher tem um marido para nada?” (DIDEROT, [1796] 2006, p. 111). Jacques, voltando-se novamente ao amo, a quem contava esta aventura, ainda diz: “Um filho a mais não é nada para eles, é a caridade que os alimenta. E, além disso, é o único prazer que não custa nada; consolam-se durante a noite, sem custo, das calamidades do dia” (DIDEROT, [1796] 2006, p. 111). Fazer filhos é, então, uma diversão do casal e um prazer.

Em seguida, mais reticências, mais repetições como “orelhas e orelhas” “repetid[as] várias vezes” (DIDEROT, [1796] 2006, p. 111), até que a mulher começa esta palavra em sílabas entrecortadas “o... re... lha” (DIDEROT, [1796] 2006, p. 112), repetindo-a várias vezes. Em seguida, Jacques conta ao seu amo: “[o] silêncio que sucedeu, me fez imaginar que seu mal de orelha se aplacara de uma maneira ou de outra; não importa, isto me causou prazer, e a ela nem se fala!” (DIDEROT, [1796] 2006, p. 112), sugerindo que a mulher chegou ao orgasmo com o marido, o que gerou, de algum modo, um certo prazer em Jacques. Na frase, o motivo do prazer fica um tanto ambíguo, pois não sabemos ao certo o que causou o silêncio que veio ao término daquelas falas reticentes e entrecortadas dos dois amantes, ou se Jacques sentiu excitação ao testemunhar o intercâmbio sexual entre eles.

O que podemos dizer é que o erotismo se revela de um modo subjetivo nesse trecho, demandando atenção e uma interpretação do leitor para que ele realmente o entenda. Com certeza, essa graça subjetiva do trecho é ainda mais cômica, pois o leitor tem que repensar detalhes da cena para, no final de tudo, ser surpreendido com a insinuação do ato sexual dos personagens. Entretanto, não é apenas de modo velado que acontecem as cenas eróticas do romance. O erotismo ainda se manifesta em inúmeras outras cenas,

umas mais ousadas que as outras. Escolhemos justamente essa por seu caráter ambíguo.

Por fim, devemos ressaltar que o erotismo não é, necessariamente, um recurso cômico. Ele pode ser utilizado, também, no literário, para retratar momentos sérios. O interessante, nesse romance, é como ele nos convida a rir de um “tabu” e como ele faz parte da sua comicidade.

O erotismo, como as quebras-mecânicas, a ironia, a polifonia e o carnaval, são imprescindíveis para a compreensão da sátira do romance, ou seja, do seu tom crítico e risível. Como já dissemos, se deixássemos de lado o caráter cômico de *Jacques*, analisá-lo-íamos apenas pelo seu caráter filosófico, o que seria um erro, pois reduziríamos o livro a uma ferramenta para a expressão filosófica e não como uma obra artística em si. Por mais que ainda possamos caracterizar *Jacques, o fatalista* como um romance filosófico, ou seja, como um romance que trata de questões filosóficas fundamentais, devemos tratá-lo também como uma produção artística pela ótica cômica.

Considerações finais

Ao longo deste artigo, dedicamo-nos à compreensão da obra diderotiana *Jacques, o fatalista, e seu amo* e, estudando-a, pudemos valorizar a produção literária de um dos mais multifacetados pensadores do Setecentos, conhecido geralmente como enciclopedista, filósofo e crítico de diversas artes. Para isso, enfrentamos essa narrativa densa e, talvez, infundável, a fim de conferirmos a sua qualidade estética que, por mais que seja uma obra risível, não perde em qualidade para qualquer outra que compõe cânone da literatura mundial.

Para chegarmos a essa conclusão, realizamos um percurso pelos artifícios cômicos da obra, como o “carnaval”, a “polifonia”, as “quebras-mecânicas”, a ironia e o erotismo para, em seguida, nos dedicarmos à compreensão crítica do romance em questão. Caso não interpretássemos esses procedimentos, ignoraríamos diversas características formais que alicerçam a narrativa, como questões

relacionadas à organização do *cronotopo*, aos debates dialógicos e à constituição dos personagens. Portanto, neste artigo, notamos como é impossível construir uma análise deste romance sem o estudo minucioso dos mecanismos literários que constroem o tom jocoso da obra, pois os procedimentos que causam o riso são de fato imprescindíveis para sua leitura crítica.

ALMEIDA, L.; FALLEIROS, F. O procedimento satírico em *Jacques, o fatalista, e seu amo*, de Denis Diderot. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 19, n. 1, p. 385-409, 2020.

THE SATIRICAL MECHANISM IN *JACQUES, O FATALISTA, E SEU AMO*, BY DENIS DIDEROT

ABSTRACT: In this research, we tried to understand, in the novel *Jacques, o fatalista, e seu amo*, the satirical mechanism. In the first moment, we did a survey of resources considered comic and we try to understand how it articulates with the critical character of the novel. To do so, we used the previous studies of Mikhail Bakhtin and also the study of the comic made by Henri Bergson.

KEYWORDS: Satire; Diderot; novel; Bergson; Bakhtin.

Referências bibliográficas

- AUERBACH, E. *Introdução aos estudos literários*. 2. ed. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2. ed. Trad. Aurora Bernardini; José Pereira; Augusto Pereira Júnior; Helena Nazário; Homero de Andrade. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 7. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Trad. Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores, 1960.
- COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Marins Fontes, 1997.

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. São Paulo: Ed. da UNESP, 1989.

DIDEROT, D. *Jacques, o fatalista, e seu amo*. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GANCHO, C. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática, 2002.

KUNDERA, M. *Jacques e seu Amo: homenagem a Denis Diderot em três atos*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

ROMANO, R. *Silêncio e ruído: a sátira em Denis Diderot*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.