



Ecos de Luciano e dos romances antigos: certa recepção na França dos séculos XVII e XVIII (Jean Desmarets, Diderot e outros)

Echoes of Lucian and the ancient novels: a certain reception in France – XVIIth and XVIIIth centuries (Jean Desmarets, Diderot and others)

André Luiz Barros da Silva [□]

Resumo:

Da tensão intrínseca do classicismo seiscentista francês (entre o nível genérico – a opção pela sátira, gênero não-aristotélico – e o temático – o tema do amor) até o Séculos das Luzes, investigamos como os romances gregos e as sátiras (além de textos prototeóricos), de Luciano ou Apuleio, foram absorvidos pela cultura daqueles séculos. Jean Desmarets (século XVII) e Diderot (séc. XVIII) são autores-chave para se notar que temas como a valorização da autonomia da narrativa ficcional são herdados dos antigos e influem na constituição do romance moderno, sempre em contraste (temático e formal) com a tradição platônica e aristotélica de reflexão sobre a linguagem, poética ou não.

Palavras-chave: Recepção dos clássicos gregos; Literatura francesa dos séculos XVII e XVIII; Luciano; Diderot; Teoria do romance

Abstract:

From the intrinsic tension of XVIIth century French classicism (between the generic level – the option for satire, a non-Aristotelian genre – and the thematic – the theme of love) until the Enlightenment, we investigate how the Greek novels and satires (and the proto-theoretical texts), by Lucian or Apuleius, were absorbed by the culture of those centuries. Jean Desmarets (XVIIth century) and Diderot (XVIIIth c.) are key authors to notice that themes as the appreciation of the autonomy of the fictional narrative are inherited from the ancients and will influence in the constitution of the modern novel as a genre, always in (thematic and formal) contrast with the Platonic and Aristotelian traditions of thought about language, poetical or not.

Keywords: Reception of the Greek classics; French literature of XVIIth and XVIIIth centuries; Lucian; Diderot; Theory of novel

Para flagrar uma certa recepção das obras da Antiguidade grega e latina no século das Luzes francês, como elas – e o pensamento a respeito delas – se imiscuem num momento de legitimação do romance como gênero moderno é preciso antes olhar para o rico século XVII. Destaquemos uma entre várias tensões culturais seiscentistas: de um lado, o classicismo oficial defendido pelas academias e pela corte, de outro, dir-se-ia um (sub)classicismo do picaresco, da sátira, da comédia crítica dos costumes e mesmo do erotismo. No primeiro grupo estavam, em poesia, as elegias heroicas oficiais, com métrica e rima tradicionais; nos palcos, as regras

[□] Doutor em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ); Professor Adjunto da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). E-mail: alb2.barros@gmail.com.



aristotélicas e os alexandrinos e, na prosa, certa galanteria e até troca epistolar em linguagem elevadíssima. No segundo grupo, romances burlescos, descendentes dos picarescos espanhóis, comédias que se diziam devedoras de Plauto e Terêncio (Molière, por exemplo), o gosto pelo tema amoroso e pelos romances aventurecos (pelos quais as *précieuses* foram criticadas) e, mais radicalmente, escritos eróticos clandestinos, como *L'École des filles* [Escola das meninas] (1655).

Assim como na Antiguidade greco-latina uma tradição de mistura de estilos – que podemos chamar, sucintamente, de sofística, milésica ou luciânica – conviveu subrepticamente com a aristotélica e horaciana “elevada” (no sentido antigo e estilístico da palavra), na França do século XVII houve interseções entre as duas esferas culturais descritas acima. Pode-se ver nos romances aventurecos e protossentimentais, como os de La Calprenède ou de Madame de Scudéry, e até no novo gênero do romance histórico (Madame de Lafayette), um indício de que os dois mundos se tocavam, e não se estranha que uma polêmica sobre os romances tenha surgido no seio mesmo da famosa querela de maior escopo entre os Antigos e os Modernos¹⁷⁹. Em uma camada mais prosaica e contingencial, embora sem chegar à radicalidade dos escritos eróticos anônimos, encontravam-se os *romances burlescos*, que emulavam aspectos da picaresca ou da via singular do *Dom Quixote*, como os de Scarron e Sorel.

Na verdade, num ambiente cultural devedor do classicismo renascentista, a maioria dos romances gregos já integrava as leituras canônicas na Corte francesa desde o século XVI, a partir das muitas edições em grego e latim ou das traduções de Jacques Amyot (1547 para *As Etiópicas*, de Heliodoro) ou de Belleforest e Della Croce (1575 para *As Efesíacas*, de Aquiles Tácio). para dar apenas dois exemplos. Nos séculos XVII e XVIII, era bastante comum encontrar nas bibliotecas francesas tais textos publicados em grego e latim (*Etiópicas*: 1619; *Efesíacas*: 1640), nem que fossem em edições recentes – por exemplo, 1778 para uma edição de *Longi pastoralium de Daphnide et Chloe*, ou seja *Les amours de Dáphnis et Chloé*, de Longo, traduzido pelo mesmo Amyot no século XVI sem a inclusão da célebre cena de nudez do jovem casal no rio (só será incluída em 1809). Outros romances gregos antigos só são divulgados no próprio século XVIII – é o caso de *Quéreas e Calíroe* que, talvez por conta de sua tardia descoberta, terá mais de uma tradução naquele século: em 1763, a de Pierre-Huet

¹⁷⁹Os ataques diretos ao romance como gênero antecedem em várias décadas, mas acabam se imbricando com a “querela entre os antigos e os modernos”. Textos contra os romances existem desde os anos 1620, embora se acentue nos anos 1660, e a querela se inicia em 1687.



Larcher e em 1775, a de Nicolas Fallet, a partir da primeira edição impressa, em latim, de 1750.

Romances franceses pastoris, como o famoso *Astreia*, de Honoré d'Urfé (1607-27), que em algum nível emula *Dáfnie e Cloé*, ou os chamados romances heroicos (com enredo lotado de personagens e reviravoltas e tendo o amor como tema importante), como os de Madame de Scudéry, de Gomberville ou de La Calprenède, eram nitidamente influenciados pelos temas, personagens e cenários, bem como pela estruturação dos romances gregos antigos. Um exemplo foi a emulação das *Etiópicas* e outros romances gregos que começam *in media res* e trazem certa simetria na ação, o que os diferencia da tradição das narrativas medievais (retomada no Século de Ouro espanhol), obras muito menos elegantes na estruturação interna. “...desde que Amyot fez, com grande sucesso, uma tradução do romance de Heliodoro, *As Etiópicas*, este último se impôs como modelo. Convém, então, que um romance seja feito imitando os romances gregos, por oposição aos velhos romances de cavalaria...” (LALLEMAND, 2013, p. 5).

O século XVII francês é marcado pela primeira valorização historiograficamente justificada dos romances gregos, no *Traité de l'origine des romans* [Tratado da origem dos romances], de Pierre-Daniel Huet (1670). De Madame de Laffayette, de cujo romance *Zaíde* o texto de Huet fora o prefácio, ao Marquês de Sade, que, em sua *Reflexão sobre os romances*, de 1799, cita seus argumentos, nota-se a consciência da importância dos temas do amor e da viagem, centrais nos romances antigos, como eixos do gênero que se (re)legitimava, rumo à modernidade.

Ainda no XVII, destaquemos o caso do romance heroico *Rosane* (ou *Roxane*), de 1639, que traz como subtítulo: “história extraída das [obras] dos romanos e persas”¹⁸⁰. No prefácio, o autor, Jean Desmarets de Saint-Sorlin, figura de proa dos primórdios da famosa Querela entre os Antigos e os Modernos, depois de apontar a ficção constitutiva dos próprios diálogos de Platão (“o divino Filósofo”), cuida do caso dos historiadores. Como veremos, ao fazê-lo ele se insere num debate que atravessa séculos de forma eclipsada: o do limite entre o estatuto dos discursos de verdade e de ficção, diatribe que ganha luz e complexidade já com a obra de Luciano de Samósata, autor das *Das narrativas verdadeiras*, entre várias outras, ainda no século II. Antes de falarmos em Luciano, destaquemos trecho do prefácio de Desmarets:

...eles frequentemente se servem da Ficção, quando inserem em seus escritos discursos e arengas que eles próprios compuseram, para enriquecer suas narrações; e quando, por seus raciocínios inventados, frequentemente dão àqueles sobre os quais descrevem

¹⁸⁰ “...histoire tirée de celle des Romains et des Perses” (Trad. nossa).



as ações, considerações [ou comentários, reflexões] que nunca fizeram. (DESMARETS DE SAINT-SORLIN, 1649, s/n).¹⁸¹

O final da citação é claro quanto à prática comum de incluir invenções sob a máscara de verdade. Pois será este o ponto de Luciano: no campo do discurso não há hierarquia quanto à eficácia de dizer a verdade – o que há, no máximo, são métodos e convenções em balizá-la ou estabelecê-la. Daí que o discurso poético não deixa nada a dever aos outros: tem lugar próprio. Esse é o fio da questão que aqui perseguimos, na passagem do antigo (a segunda sofística) ao moderno (o ambiente cultural francês dos séculos XVII e XVIII).

Massimo Fusillo indica como especificidade da escrita de Luciano o foco no problema da ficcionalização a que até mesmo os relatos dos historiadores estão propensos.

Ao passo que quase toda a cultura clássica segue a regra de que a invenção pertence à poesia e a referência à prosa, a sátira de Luciano [*Das narrativas verdadeiras*] tenta atingir principalmente as mentiras dos historiadores, mais do que nas dos poetas (...) em termos absolutos, não é a literatura de fantasia que serve de alvo da sátira de Luciano, mas seu travestimento sob a aparência de experiência real. (FUSILLO, 1999, p. 352-3).¹⁸²

Ou seja, de forma bastante singular (para o mundo grego antigo), Luciano valoriza a “literatura de fantasia”, para usarmos a expressão de Fusillo, e a coteja provocativamente com o estatuto dos discursos que os historiadores compõem em suas obras. Num flagrante de contradição ligada a um problema teórico que atravessa vários séculos, e que é intrínseca também à modernidade, os discursos poético e historiográfico são pensados em sua diferença constitutiva, mas também quanto a sua identidade formal no campo da linguagem, o que indica não uma desvalorização do discurso poético enquanto ficcional e, portanto, contrário à concepção filosófica da verdade (a via de Platão e, excetuando-se a *Poética*, também de Aristóteles, que fora vitoriosa em relação à primeira sofística (Cf.: CASSIN, 2005), mas uma percepção também do discurso historiográfico enquanto discurso e, portanto, compartilhando com o discurso poético modulações formais que tangenciam (senão tocam) o domínio da ficção, visto como aquele que admite a inserção tanto de falas e de pensamentos inventados, quanto das inexoráveis figuras de linguagem (ornamentos). A posituação do poético como discurso

¹⁸¹“...ils se servent souvent de la Fiction, quand ils inserent dans leurs écrits, des discours & des harangues qu'ils ont eux mêmes composées, pour enrichir leurs narrations; & quand par leurs raisonnements inventez (*sic*), ils donnent souvent à ceux dont ils écrivent les actions, des considerations qu'ils n'eurent jamais”. (Trad. nossa).

¹⁸² “Whereas almost all of classical culture follows the rule that invention belongs to poetry and reference to prose, Lucian's satire is mainly targeted at the lies of historians rather than those of poets. (...) in absolute terms, it is not fantasy literature that is the target of Lucian's satire, but its travesty under the appearance of true experience”. (Trad. nossa).



tem como contrapartida a crítica à tênue e nunca reconhecida passagem do referenciado (“verdadeiro”) ao ficcional no próprio seio da escrita dos historiadores. No início de *Das narrativas verdadeiras*, Luciano toca na questão:

...não apenas lhes será atraente o insólito da proposta ou a graça do projeto, nem que declaro mentiras variadas de maneira convincente e verossímil, mas que também cada uma das coisas relatadas alude não sem comicidade aos antigos poetas, historiadores e filósofos que muitas coisas prodigiosas e fabulosas escreveram... (LUCIANO, 2008, p. 6).

Está claro que Luciano consegue empreender, com comicidade inaudita (há aqui o recurso não só ao cômico, mas à mistura de estilos formais, do diálogo à pseudo-narrativa histórica), uma viragem no sentido de valorização inédita do *pseûdos*, ou seja, da mentira, no sentido de ficção¹⁸³. Depois de vituperar os vícios inapropriados ao historiador pelo inverso, ou seja, encomiando suas virtudes (“...deve ser o historiador sem medo, insubornável, livre, amigo da franqueza e da verdade, (...) que não admita nem omita nada por ódio ou por amizade; (...) que seja juiz equânime, (...) não se preocupando com o que achará este ou aquele, mas dizendo o que se passou” (*Apud* BRANDÃO, 2001, p. 42), Luciano logra positivar o *pseûdos* ao reconhecer uma reação alegre patente dos humanos diante dele. Aponta três categorias de *pseûdos*, conformes à vantagem ou à necessidade relacionadas a sua recepção. Primeiramente, há a necessidade de enganar o inimigo por interesse próprio – e Luciano dá o exemplo ficcional de Ulisses, que se salvou muitas vezes “...com o objetivo de conservar sua vida e garantir o retorno dos companheiros” (IDEM, p. 45). Homero, o poeta inaugural, surge aí como chancelador de ações específicas ligadas estruturalmente a situações dir-se-ia (em linguagem atual) contingentes: segundo a estratégia necessária de momento, mentira e verdade devem ser possíveis.

A segunda categoria seria a da própria poesia que, por ter sido praticada desde sempre por pessoas de valor, sem intuito prejudicial e, na verdade, com alvo de embelezamento, não devem ser desvalorizada como expressão humana possível. Trata-se, como se vê, da poesia em sua existência ancestral e atual. Em terceiro e último lugar, o *pseûdos* se justifica quando se sabe que muitas vezes povos inteiros o praticaram sem se dar conta. “...são histórias ridículas [ou seja, risíveis], que todavia não devem ser taxativamente condenadas, pois são as almas dos povos” (IDEM, p. 46). As mitologias grega e latina como um todo seriam, junto com qualquer tradição narrativa de origem oral e coletiva, formas belas.

¹⁸³

É a linha do que aponta há alguns anos Jacyntho Lins Brandão. Cf.: BRANDÃO, J. L., 2001.



Barbara Cassin lembra que *pseûdos* é exatamente o xis da questão quando se pensa na vitória do platonismo e do aristotelismo sobre a primeira sofística. “Como se sabe, foi em nome da verdade que ela [*a primeira sofística*] foi de início e sempre condenada: a principal acusação formulada por Platão bem como por Aristóteles pode ser inscrita no tema *pseudos (sic)*” (CASSIN, 2005, p. 215). Vê-se que Luciano sabia bem da importância da questão. Na verdade, esse tipo de questão não poderia deixar de ser tratado como questão de gênero poético ou discursivo, no mundo pós-helenístico da época. No desenrolar do tema, logo se nota que a mentira, a ficção (o *pseûdos*) tem a ver com a capacidade de plasmar (de moldar, como quem molda a lama, segundo a etimologia da palavra) e de, portanto, criar a partir de matéria-prima um resultado novo (Cf.: STIERLE, 2006; BRANDÃO, 2005, p. 68-70).

Como também aponta Cassin, por conta dessa possibilidade Luciano, na obra *Para aquele que diz: “Tu és um Prometeu em teus discursos”* (e lembremos que Prometeu é o titã que forma os homens a partir do barro, e ainda lhes dá o fogo divino para se diferenciarem dos outros animais), credita ao homem a capacidade de moldar os discursos e, assim, criar novos gêneros. Faz sentido que essa crítica da segunda sofística aos estatutos dos discursos (ficcional e histórico sendo dois polos preferenciais) só pudesse ser exercida por meio de uma mistura de estilos, inclusive os menos prestigiados (o satírico e o cômico, por exemplo). Tal visão se sintoniza com o modo como essa sofística – e Luciano como seu pensador – reflete a respeito do discurso humano como central no trato das coisas do mundo (pragmática), em contraste com os procedimentos de verdade com pretensões extradiscursivas (ou seja, abstratas), defendidos pelos filósofos desde Platão (dialética, argumentação aristotélica). Trata-se da relação entre linguagem e mundo, deslocando também as relações, muito tradicionais, entre retórica, linguagem, razão e ação no mundo: “Como o discurso tematizado e praticado pela sofística, trata-se não de um efeito 'retórico' sobre o ouvinte (*behaviorismo* pavloviano dos filósofos sobre os quais as palavras só agem por meio de domesticação e na falta das coisas), mas de efeito-mundo”, escreve Cassin (2005, p. 56). Adiante mostraremos como a questão da interface linguagem/mundo (retórica/efeito-mundo) retornará na escrita romanescas de Diderot.

*

Antes disso, a ampla e duradoura diatribe em três níveis – quais sejam: da filosofia, da linguagem e do mundo –, embutindo a do par ficção/verdade, atuou sub-repticiamente na cultura ao longo dos séculos em que as poéticas do classicismo greco-latino (e suas



contradições) mantiveram sua influência.

A França seiscentista, centralizando-se na Corte da rainha regente, Ana da Áustria, aguardava Luís XIV atingir a idade de assumir o poder, o que só ocorrerá em 1651, o príncipe só chegando a governar efetivamente, sem a sombra do cardeal Mazarin, dez anos depois. Nesse momento, no já citado prefácio ao romance *Rosane* (1649), Desmarets de Saint-Sorlin advoga que as narrativas ficcionais servem para a formação do príncipe, sendo este sempre filho de um ambiente com amplo leque de prazeres para rapazes do círculo de poder – daí a estratégia de falar sobre moral com eles por meio de narrativas divertidas, que não os aborçam com uma representação rústica da virtude. Como se nota é o contrário do moralismo burguês como, p

Os Príncipes não devem ser instruídos à maneira das pessoas vulgares: é preciso lhes ensinar as ciências em meio a jogos [também: brincadeiras], e as virtudes em meio a contos [narrativas de ficção]. Nasceram numa fortuna tão elevada, e os prazeres lhes são oferecidos de tantos lados, que eles jamais virariam os olhos na direção de algo que lhes fosse apresentado pelas mãos da Pena. (DESMARETS, 1649, p. s/n).¹⁸⁴

Se ao tratarmos pela primeira vez de Desmarets, acima, destacamos a sintonia do prefácio de *Rosane* com a diatribe luciânica no que tocava ao par ficcionista/historiador, retomemos agora aquele texto no ponto em que analisa o inevitável uso do *pseudos* também pelos retores. Mais uma vez, trata-se de defender a ideia de que faz parte do próprio ser da linguagem, bem como da pragmática da persuasão, típica da retórica, o recurso ao domínio do fingido [*feint*]. “...as mais belas figuras da Retórica não são senão ficções; e isso faz ver bastante bem que, para comover [*ou*: emocionar] e para persuadir, a Ficção é necessária; e que o espírito é tocado por ela, ainda mais do que pela própria Verdade”. (IDEM, s/n).¹⁸⁵ É o que argumenta Luciano ao criticar os historiadores por usarem recursos retóricos sem revelar que os usam: “*Das histórias verdadeiras* ecoa um tema desenvolvido de modo mais específico em *Como escrever a História*: a crítica de que a historiografia estava cada vez mais vazia de referências sérias e próxima a obras de poesia, [*já que*] repleta de descrições ornamentais”¹⁸⁶ (FUSILLO, 1999, p. 353).

¹⁸⁴ “Les Princes ne doivent pas être instruits à la façon des personnes vulgaires: Il faut leur apprendre les sciences parmi les jeux, & les vertus parmi les contes. Ils sont nés dans une si haute fortune, & les plaisirs leur sont offerts de tant de côtes, qu'ils ne tourneroient jamais les yeux vers une chose qui leur seroit présentée par les mains de la Peine”. (Trad. nossa).

¹⁸⁵ “...les plus belles figures de la Rethorique (*sic*) ne sont que fictions; & cela fait bien voir, que pour émouvoir & pour persuader, la Fiction est nécessaire; & que l'esprit est touché par elle, encore plus que par la Verité même”. (Trad. nossa).

¹⁸⁶ “*A True Story* echoes a thematic developed in a more scientific manner in *How to Write History*: the criticism that historiography was increasingly void of serious reference and close to works of poetry, replete with ornamental descriptions”. (Trad. nossa).

Desmarets e seus contemporâneos viviam uma complexa transformação cultural que não se decidiria de forma binária. Como mostra M. Fumaroli, na França do século XVII a recepção do legado greco-romano serve tanto para promover um culto passadista inócuo, embora muito prestigiado, quanto para destacar daquele legado trilhas potencialmente modernas (FUMAROLI, 2013, p. 300-302). Estamos em plena querela dos antigos *versus* modernos, embora, como também destaca Fumaroli, não tenha havido continuidade entre a batalha dos modernos por proeminência cultural e o gosto artístico da época das Luzes, que se segue. Há até uma hegemonia continuada do prestígio greco-romano no século XVIII. Hoje notamos que o que ocorreu (e, na verdade, em geral ocorre na dinâmica cultural) é que certas trilhas da arte antiga vingaram e foram transformadas (“modernizadas”, diria o partido dos modernos...), seja no domínio do *topos* erótico-amoroso (romances como *Memórias do conde de Comminge*, de Madame de Tencin, ou mesmo *A nova Heloísa*, de Rousseau, não teriam herdado o núcleo duro amoroso dos romances gregos? Mais nitidamente até do que os romances epistolares ingleses, que eram mais “realistas”¹⁸⁷?), seja no próprio campo da sátira (que é diferente nos contos filosóficos de Voltaire e num romance que leva a tradição luciânica a novos caminhos, como *Jacques, o fatalista*, de Diderot). Diderot certamente é um caso especial de apropriação dessa liberdade de misturas discursivas antiga (de corte luciânico e, ainda mais afastado no tempo, menipeia)¹⁸⁸ que se integrará, transformada, ao horizonte literário e cultural moderno.

*

A prática de prefácios, advertências, avisos ao leitor, prólogos e demais peritextos incluídos nos romances franceses – desde o século XVII, como vimos – pode ser encarada como característica que compõe a diatribe de longa duração entre o discurso poético (ficcional) e aqueles com pretensão a níveis de verdade, da factual (historiografia) à abstrata (filosofia). Na trilha do que diz Fumaroli, podemos afirmar que toda a voga dos peritextos editoriais que circundam o texto propriamente ficcional – e que muitas vezes são eles mesmos ficcionais,

¹⁸⁷As aspas se justificam diante de um conceito *flou*, o de “realismo”. Aqui ele é usado apenas como um modo de diferenciar o transbordamento (inclusive retórico) do romance de Rousseau, que inclusive se passa num cenário idílico rural, da representação muito mais bruta, e com linguagem coloquial, dos romances de Richardson, cujo cenário, além disso, em geral é doméstico e urbano.

¹⁸⁸Como se sabe, M. Bakhtin tornou central no estudo dos primórdios da sátira a referência à menipeia. Infelizmente, como ele mesmo admite, não temos acesso aos textos de Menipo, embora saibamos que ele ganhara a fama de iniciador desse gênero na Grécia antiga. Cf. BAKHTIN, 2002, p. 106 e sqq.



como no caso dos prefácios em que se simula que o texto a ser lido foi encontrado pelo editor sem que se conheça o autor – faz parte de uma recepção do legado greco-romano e, em particular, de obras luciânicas que integravam certo plurilinguismo reflexivo ao texto ficcional. O próprio Fumaroli pede que não se idealize a erudição dos leitores do novo público parisiense, crucial nos destinos das belas-lettras ocidentais daí em diante. Tal público, surgido no século XVII, na verdade tinha acesso a traduções bastante infieis dos textos de Luciano, dos romances gregos antigos ou mesmo de autores ainda mais prestigiados, como Tácito. (FUMAROLI, 2013, p. 301).

Essa postulação surge quando reparamos que o século XVIII francês, na seara de romance, o qual se esforça por se legitimar como gênero capaz de integrar formalmente misturas estilísticas e mesmo discursivas de grande amplitude (o que, no mundo clássico quase que exclusivamente a tradição luciânica valorizou), vai tornar possível um nível dialógico interno, intrínseco, tão agudo que os peritextos ganharão toda sua justificação a partir da própria dinâmica diferencial que estabelecem entre si e para com o texto principal. O dialogismo radical será incorporado à dinâmica do livro que, como objeto de comércio que deve portar em si tanto informações quanto autojustificativas e mesmo despistes a estabelecerem a partilha entre o público leigo e os novos amantes da ficção (Cf.: HERMAN, KOZUL, KREMER, 2008), também está se instituindo só então, numa incipiente indústria do livro (Cf.: MARTIN, 2000).

Destaque-se que romancistas como o próprio Desmarets, ainda no século XVII, tocaram no tema da junção ou mistura inédita de possibilidades discursivas sob um mesmo gênero. Aquilo que um M. Bakhtin assumirá como o plurilinguismo a caracterizar o mais moderno dos gêneros é flagrado numa espécie de negativo, mais uma vez a partir da comparação com a historiografia.

Assim, as narrações, as descrições, as interlocuções de pensamento, as de conversação, os discursos de Política ou de Moral, a viva representação das paixões, as cartas, as arengas, todos devem estritamente se suceder uns aos outros; e não há um gênero de escrita que abarque tantas matérias [ou: temas] diferentes. (DESMARETS, 1649, p. s/n).¹⁸⁹

Fica claro que a questão da prosa de ficção continua ligada à escrita historiográfica, o que corrobora visão sucintamente expressa por Jacyntho L. Brandão: “Dizer prosador (...) implica dizer, antes de tudo, *historiador* [ao tempo de Luciano]. De fato, a historiografia é o

¹⁸⁹“Ainsi les narrations, les descriptions, les entretiens de pensée, ceux de conversation, les discours de Politique ou de Morale, la vive représentation des passions, les lettres, les harangues, doivent adroitement succéder les unes aux autres; & il n'y a point de genre d'écrire qui embrasse tant de matières différentes”. (Trad. nossa).

principal, se não o primeiro gênero que, utilizando as mesmas estratégias discursivas que Homero, se constituiu como espécie à parte e em disputa com a tradição poética” (BRANDÃO, 2001, p. 47). No século XVII francês, a diatribe ainda se centra na questão do limite que a historiografia pretende impor, já que Desmarests continua: “A História simples tem seus limites bem mais estreitos; e dizendo as coisas como eles de fato foram, não se aproxima de uma História misturada de ficção, que representa as coisas como elas deveriam ser” (DESMARETS, 1649, p. s/n)¹⁹⁰.

Como se vê, o eco de Luciano se confunde com uma das fontes que deve ter tornado possível a deriva poética da segunda sofística, ou seja, o Aristóteles da *Poética*, quando este definia a diferença entre a verdade, campo do historiador, e o verossímil, campo do poeta. Tal fonte comum aristotélica se manterá referencial no século XVIII, e em sua teoria do teatro (*Conversas sobre o Filho natural*, de 1757, e *Discurso sobre a poesia dramática*, de 1758), Diderot se valerá da reflexão sobre o par verossímil (poesia)/verídico (historiografia). Mas tal debate não se limitará a tais ensaios. Em trecho do *Elogio de Richardson* (1762), Diderot defenderá os poderes da narrativa verossímil (o *pseûdos* da prosa) contra a mentira dos historiadores – a de que eles nunca mentem...:

Oh, Richardson! Ousarei dizer que a história mais verdadeira está plena de mentiras, e que teu romance está pleno de verdades. A história retrata alguns indivíduos; tu retratas a espécie humana: a história atribui a alguns indivíduos o que eles não disseram, nem fizeram; tudo o que atribuis ao homem ele disse e fez; a história abarca apenas uma parte do correr do tempo, um ponto da superfície do globo; tu abarcaste todos os lugares e todos os tempos. (...) Se se aplicasse ao melhor historiador uma crítica severa, haveria algum que responderia a ela como tu? Sob esse ponto de vista, ousaria dizer que frequentemente a história é um mau romance; e que o romance, como o realizaste, é uma boa história. (DIDEROT, 1980, p. 193).¹⁹¹

O irônico é que Diderot usa o argumento de Luciano para defender o modo narrativo em prosa que, no século XVIII, tornará periférico o uso da fantasia inverossímil (o que se chamava, à época, de *romanesco*), típico dos romances do XVII, cujo modelo tinha sido o romance grego antigo; e que, no correr da cultura ocidental, acabará por combater um modo

¹⁹⁰“L’Histoire simple a ses bornes bien plus étroites; & en disant les choses comme elles ont été, n’approche pas de la beauté d’une Histoire mêlée de fiction, qui représente les choses comme elles ont de (*sic*) être”. (Trad. nossa).

¹⁹¹“Ô Richardson! j’oserai dire que l’histoire la plus vraie est pleine de mensonges, et que ton roman est plein de vérités. L’histoire peint quelques individus; tu peins l’espèce humaine: l’histoire attribue à quelques individus ce qu’ils n’ont ni dit, ni fait; tout ce que tu attribues à l’homme, il l’a dit et fait: l’histoire n’embrasse qu’une portion de la durée, qu’un point de la surface du globe; tu as embrassé tous les lieux et tous les temps. (...) Si l’on appliquait au meilleur historien une critique sévère, y en a-t-il aucun qui la soutînt comme toi? Sous ce point de vue, j’oserai dire que souvent l’histoire est un mauvais roman; et que le roman, comme tu l’as fait, est une bonne histoire”. (Trad. nossa).

não “realista” de narrativa ficcional, como se o “realismo” de *A religiosa* (devedor de Richardson) combatesse a não linearidade e a fragmentação narrativa de *Jacques o fatalista*¹⁹².

O fenômeno dos peritextos nos romances nos séculos XVII e XVIII francês, que toca tão de perto Diderot como romancista, representa, portanto, uma continuação do debate pró-sofístico e luciânico por outros meios. É como se a separação entre narração e descrição (pseudo-referenciadas no mundo exterior) e argumentação (comunicação sistematizada) fosse enfim transgredida. “Por muito tempo (...) a tradição ocidental tentou separar esses dois modos de empregar a palavra e, conseqüentemente, os textos fundados sobre esses empregos, distinguindo, ao menos de maneira formal, eloquência e belas-letras, retórica e poética” (ZAWISZA, 2013, p. 67)¹⁹³. Trata-se de ver como os prefácios, as advertências ao leitor, os prólogos etc., sem dúvida formas herdadas da tradição clássica, tornaram-se campos a serem utilizados de forma inovadora, num projeto, anti-clássico, de inédita mistura dialógica de níveis discursivos.

Se nos concentramos na singularidade de Diderot, podemos perceber o traço ou mesmo o projeto dialógico radicalizado como constitutivo de várias de suas obras. Tentativas de periodizações diante da profusão de inovações – em geral, transpassadas por questões herdadas da tradição – que o século XVIII francês testemunha nem sempre se deixam subscrever. Quando Marion Hobson aponta a década de 1760 como momento de uma invasão de falsas memórias, ou memórias que na verdade são romances, numa transgressão análoga à do par ficção narrativa/historiografia, esquece que desde as *Memórias do conde de Gramont*, de Hamilton (1713), passando pelo sucesso incontestável de *A vida de Marianne*, de Marivaux (1731-1742), que traz o modelo das memórias desde a infância da protagonista, tal gênero ficcional estava no gosto de escritores e leitores franceses (HOBSON, 2007, p. 126). A nosso ver é mais frutífero notar nos séculos XVII e XVIII franceses uma espécie de vasto e inovador (no sentido de transgressivo em relação às regras clássicas de separação dos estilos poéticos e discursivos) laboratório de experimentações em um campo que acolhia, na luta por um inédito prestígio, os gêneros narrativos ficcionais, em especial o romance. Nesse novo campo, Diderot se destacará não apenas por compor textos em vários estilos, mas por integrar, em peritextos, mas também no próprio texto principal, um dialogismo em alguns momentos autoexplicitado.

¹⁹²L. Costa Lima analisou a questão da não linearidade em Richardson e em Sterne, cujo *Tristram Shandy* é modelo do *Jacques, o fatalista*. (Cf.: LIMA, 2009).

¹⁹³ “Por muito tempo (...) a tradição ocidental tentou separar esses dois empregos da palavra e, conseqüentemente, os textos fundados nesses empregos, distinguindo, ao menos de maneira formal, entre a eloquência e as belas-letras, entre a retórica e a poética”. (Trad. nossa).



Tomemos o que a própria Hobson argutamente aponta n'*A religiosa*, um romance-memórias sentimental. Ela lembra que no *Salão de 1767* Diderot inclui o que pode ser lido como uma justificativa para a decisão de publicar, com o romance, o famoso *préface-annexe* (prefácio-anexo), aquele em que se revela que as memórias da freira constituíam uma armadilha brincalhona do autor e dos amigos para que o Marquês de Croismare, ao ser tocado pelo sofrimento da freira – estampada em cartas elas também fictícias, a ele enviadas antes do romance –, se sentisse impelido a retornar a Paris do autoexílio em propriedade rural. No artigo sobre Vernet, no *Salão de 1767*, Diderot inclui a ideia de o leitor ser constrangido a reconhecer seu próprio erro para que descubra os poderes do romance: “É preciso primeiro *seduzi-lo*, para beber no léxico da ilusão, e depois lhe dar condições de perceber a ilusão”¹⁹⁴, escreve Hobson (2007, p. 127).

É o que Diderot também faz ao acrescentar ao prefácio o trecho em que um certo Monsieur d'Allainville o encontra em lágrimas durante a redação de *A religiosa*. Hobson também ressalta, acertadamente, como tal jogo se caracteriza por ambíguas manipulações, e acaba formando uma figura autodesdobrada de Diderot, pois é alguém capaz de se debulhar em lágrimas ao escrever um texto ficcional que teve como objetivo inicial admitido pregar uma peça em um conhecido que tentava trocar o cinismo parisiense pela verdade do campo... (HOBSON, p. 129).

Mas podemos acrescentar que a argumentação – integrada periféricamente ou mesmo no próprio texto (em um dialogismo incorporado) – no sentido de esclarecer e tornar o leitor ou o auditor autoconsciente, já se encontrava em Luciano. Isso fica claro quando, em *Das narrativas verdadeiras*, ele, na defesa inusitada do *pseûdos* como prática de “antigos poetas, historiadores e filósofos que escreveram sobre muitas coisas prodigiosas e fabulosas”, ainda completa: “Numa coisa serei verdadeiro: dizendo que mintó”. Nas palavras de Jacyntho L. Brandão: “O leitor (...) não deve crer em nada do que conta, pois ele, Luciano, fala de coisas que jamais viu, jamais experimentou, jamais ouviu da boca de ninguém, que não existem de todo e que não podem existir” (*Apud* BRANDÃO, 2001, p. 48). Não basta, pois, defender argumentativamente o *pseûdos*: é preciso que no texto se admita explicitamente que se adentrará o campo do ficcional, dando ao leitor nova chave de leitura. A explicitação, aqui, é índice de cumplicidade entre leitor e texto na transgressão ao discurso vitorioso (socrático e platônico) da *alétheia* (verdade).

¹⁹⁴“Il faut d'abord le *séduire*, pour puiser dans le léxique de l'illusion, puis le mettre en état de percevoir l'illusion”. (Trad. nossa).



Textos de Diderot como o já referido prefácio d'*A religiosa*, bem como ao francamente híbridos e dialógicos, como *Conversas sobre o Filho natural*, *Paradoxo sobre o comediante*, *O sobrinho de Rameau*, mas em especial *Jacques, o fatalista, e seu amo* apontam para essa preocupação de instruir, iniciar ou acordar o leitor para o fato da ficção que ele mesmo, texto, apresenta. Michel Delon o apontou: “...quase todas as obras de Diderot imitam a desarticulação da conversa, do oral e do epistolar”¹⁹⁵ (DELON, 2013, p. 113). Em geral se trata de instituir tal pluralidade e dinâmica dialógica, com várias vozes (o próprio autor surgindo no corpo do texto como “filósofo” ou “eu”), que o leitor não tem como se fixar numa identidade típica de narrativa linear. O mais paradoxal no caso de um autor que, acreditamos que pela própria incorporação da herança não apenas sofisticada ou luciânica, mas também cínica, repudiava a sistematização de ideias, é que Diderot foi também um defensor da identificação dir-se-ia sentimental ou patética (em escritos como *Elogio de Richardson* ou mesmo o *Discurso sobre a poesia dramática*). Essa dualidade ou mesmo dilaceração – que, no caso de Diderot, não surge com ar angustiado, mas como inclusividade multifacetada – começa a se explicar quando se nota a tentativa, típica das Luzes (e mesmo num autor avesso a sistematizações), de integrar o contingente e o abstrato, o que, no autor em questão, tem corte materialista, empirista inglês e condillaquiano.

*

Mas não é nossa pretensão abarcar com olhar totalizante a obra de um autor cujo pensamento é de difícil, senão impossível, totalização. Interessa-nos perceber como a obra mais metaficcional de Diderot, o romance *Jacques o fatalista e seu amo* (provavelmente escrito entre 1765 e 1784), incorpora tradições específicas ligadas à segunda sofisticada e a Luciano, para além de sua forma francamente dialógica e plurilinguística. Para tanto, indiquemos que um romance tão explicitamente referenciado ao *Dom Quixote* não poderia deixar de trazer a marca de Apuleio e de seu *Asno de ouro*, o qual, aliás, se mostra presente como modelo para as narrativas picarescas que, como se sabe, foram fundamentais para os romances ditos *burlescos* franceses do século XVII e XVIII, como *Gil Blas de Santillane*, de Le Sage. Redescoberta no Renascimento, a obra de Apuleio é, por sua vez, muito provavelmente extraída do *Loukios ê*

¹⁹⁵“...presque toutes les œuvres de Diderot miment le décousu de l'entretien, l'oral ou l'épistolaire”. (Trad. nossa).



Onos (Lúcio, o asno), atribuído a Luciano¹⁹⁶, e tem como fonte provavelmente a obra, hoje perdida, de certo Lúcio de Patras. Trata-se de incluir *Jacques o fatalista* na linhagem da sátira luciânica-apuleiana, gênero que traz um olhar vituperador em relação aos vícios dos homens: o *original* Jacques, personagem do povo, serve de contraponto ao patrão, pertencente a classe social elevada. Repete-se a diferença cômica de Sancho Pança e Dom Quixote¹⁹⁷, em que os homens do povo são guardiães do “princípio de realidade”, enquanto os patrões plainam mais afastados da concretude (pré-linguagem) da vida (o amo de Jacques não chega a ser louco, o que torna a inversão de papéis, não apenas no domínio erótico, ainda mais sutil). Em relação ao texto de Luciano, tentemos uma aproximação no que concerne das mulheres como seres ora protetores (maternais), ora extremamente erotizados (no texto de Luciano o protagonista participa de duas cenas de sexo descritas com um realismo bem “baixo”, na divisão hierárquica dos discursos na era clássica), ora extremamente perigosos: são feiticeiras ou mesmo zoófilas.

No *Jacques o fatalista*, é famosa a história de Madame de la Pommeraye, que deu origem ao filme *As damas do Bois de Boulogne*, de Robert Bresson (1945). É um conto libertino, com uma mulher como grande manipuladora e vingadora da traição masculina, que pode ter influenciado Laclos em seu *Ligações perigosas*, lançado em 1782, dois anos após surgir parte do *Jacques o fatalista* no periódico *Correspondance littéraire*, de Melchior Grimm. Há ainda a estalajadeira dona da cadela, que Jacques pensa ser filha dela ao ouvi-la defendê-la chamando-a pelo nome, Nanon, diante de hóspedes que a maltratavam. Jacques tinha tomado a cena por um impertinente assédio erótico. Aqui se cruzam inusitadamente as questões da animalidade e da crueldade dos humanos, central em *Lúcio ou o asno*.

No pequeno romance atribuído a Luciano, a escrava Palaistra, tentando imitar sua patroa, a perigosíssima feiticeira esposa do avaro mas simpático anfitrião de Lúcio, em vez de transformar em ave o hóspede – que acabara de convencê-la a lhe mostrar a patroa em ação em sua sala de magia por meio de um acalorado encontro erótico –, transforma-o num burro. E ao fim da narrativa, a mulher que se enamorara fortemente por Lúcio na forma de um burro, regalando-se sexualmente com ele, humilha-o ao rejeitá-lo por conta do tamanho diminuto de um órgão genital que ela compara, metaforicamente, com o de um reles macaco... (Cf.: LUCIANO, 1999; PATRAS, 1818).

Mas talvez seja o modelo das *Metamorfoses* ou *O asno de ouro*, de Apuleio (que, muito

¹⁹⁶A hipótese da existência de uma obra-fonte primeira desses dois textos, tanto o de Luciano quanto o de Apuleio, que seria um tal de Lúcio de Patras, é intrincada e nunca foi provada. Cf.: BRANDÃO, 2005, p. 147.

¹⁹⁷Ao lado dos romances de Rabelais e de Sterne, *Dom Quixote* é o modelo mais explícito para o *Jacques le fataliste*. Por seu lado, o romance de Cervantes sabidamente emula as *Metamorfoses* de Apuleio.

provavelmente tem como fonte a obra de Luciano) a trazer à baila com maior nitidez um aspecto essencial do romance de Diderot. Bem no início do romance – bem conhecido na França desde a tradução feita em 1517 por Guillaume Michel –, diferentemente do *Lúcio, o asno*, o que se vê é certa polifonia de vozes surgida *in media res*, início típico dos romances gregos. Depois da promessa de contar várias fábulas, e de se autoapresentar como narrador, este conta como encontra por acaso (a questão do acaso é fundamental em *Jacques o fatalista*) dois viajantes, e a primeira frase que ouve, de um deles em relação ao outro, é: “... [tu] contas tantos absurdos e tão grandes mentiras!” (APULEIO, s/d, p. 16)¹⁹⁸. O narrador argumenta com o incrédulo: “...quem sabe se uma pesada obstinação não fecha tuas orelhas e o teu entendimento a um fato verídico?” (IDEM, *ibidem*)¹⁹⁹. Como se vê, o ponto é o da valorização do contar/ouvir histórias e, mais agudo ainda, o da dificuldade de estabelecer um limite entre mentira e verdade discursiva, daí a valorização mesmo de narrativas com aparência de mentira. Na sequência, o narrador, na linha de Luciano, defende a curiosidade diante do discurso com aparência de mentira (*pseûdos*), pois o que parece mentira pode trazer uma verdade de forma e tamanho novos e desconhecidos: “...o erro e o preconceito não querem ver senão mentira quando não se está preparado para ouvir, nem habituado a ver, essas coisas que parecem pelo menos ultrapassar o nível da inteligência” (IDEM, *ibidem*)²⁰⁰. Como no *Jacques o fatalista*, o contar/ouvir histórias e o limite fluido entre as ações dos personagens, as muitas histórias que eles contam entre si e, surpreendentemente, num nível metanarrativo, as reflexões do narrador sobre o próprio ato de criar e narrar o ficcional são os eixos centrais da obra.

O romance de Diderot não apenas põe em primeiro plano a questão da invenção ficcional, sempre plurilinguística e dialógica (são vertiginosas as passagens do metanarrador aos diálogos dos personagens, os quais, na verdade, contam e ouvem muito mais histórias do que as vivem), bem como do novo sentido que o destino tomará na modernidade, agora sem os tradicionais arcabouços mítico e religioso (greco-latino e cristão) e tem nos homens o mantenedor de suas rédeas (e a doutrina do pergaminho escrito nos céus, de Jacques, é um modo

¹⁹⁸Na tradução de Pierre Grimal: “...épargnez-nous des mensonges aussi absurdes et aussi énormes!” [...poupe-nos de mentiras tão absurdas e enormes!] (Trad. nossa). (APULEIO, 1958, p. 146).

¹⁹⁹Na tradução francesa: “...tu te bouches les oreilles, tu endurecis ton couer contre ce qui est peut-être la vérité” [...tu tapas as orelhas, endureces teu coração contra o que seja, talvez, a verdade] (Trad. nossa). (APULEIO, 1958, *idem*).

²⁰⁰Em francês: “...ce sont les opinions toutes faites, et les préjugés qui veulent que l'on considère comme des mensonges tout ce que l'on entend dire de nouveau, tout ce que l'on voit pour la première fois, et, en général, tout ce qui dépasse la portée de notre entendement” [...são as opiniões pré-formadas e os preconceitos (*ou prejulgamentos*) que querem que se considere como mentiras tudo o que se ouve dizer de novidade, tudo o que se vê pela primeira vez e, em geral, tudo o que ultrapassa a capacidade de nosso entendimento] (Trad. nossa). (APULEIO, 1958, p. 146).

cômico de lidar com isso). Ele também tematiza, de forma bastante aguda, o ponto filosófico das relações entre a narrativa e, mais especificamente ainda, a linguagem e seu entorno concreto.

Esse último ponto está na interseção do que os próprios enciclopedistas, Diderot à frente, descrevem como sendo parte do legado dos cínicos (sabe-se da relação de Luciano e da segunda sofística com eles) e dos estoicos: “...o estoicismo surge da escola cínica”, lê-se no início do verbete “Estoicismo” da *Encyclopédia*²⁰¹. Há ali também uma suposta (selecionada) ancestralidade do empirismo inglês, caro a Diderot: “nada há no entendimento que não tenha estado antes na sensação”. Mas há a relação entre tal sensibilidade (nível sensorial ou sensível) e a constituição do que os estoicos chamavam de incorporais: “Entre as coisas compreendidas, há as mais e as menos sensíveis; as incorporais são as menos sensíveis” (DIDEROT, 2016)²⁰². Como visto, só se chega a tal nível incorporal a partir do corporal-concreto: “Toda percepção vem originariamente dos sentidos”, e: “O que se viu, o que se concebeu fica na alma, como a impressão na vista, com suas cores, suas figuras, e suas elevações e cavidades”²⁰³. Lembremos rapidamente que no verbete os estoicos são retratados como fatalistas (como Jacques), panteístas (como Espinosa) e ateus.

As várias e rápidas passagens de nível (do metanarrador aos personagens e da narração de histórias dos personagens para suas ações) são marcadas – como não poderia deixar de ser, pelo recurso formal, bem como pela tematização das sequências de interrupções. Há de vários tipos e em vários ritmos: interrupções da narração do metanarrador; interrupções de histórias narradas por algum dos personagens por conta da entrada em cena de outro personagem ou do metanarrador; interrupções de falas de personagens pelo narrador e vice-versa etc. (“Enquanto disserto, o amo de Jacques ronca como se tivesse me escutado”²⁰⁴, diz o narrador (DIDEROT, 1973, p. 200)). Esse procedimento nos parece remeter, de forma geral, para uma passagem cara à filosofia desde Platão – entre o nível da linguagem, que remete à possibilidade de abstração,

²⁰¹“...le stoïcisme sortit de l'ecole cynique”. (Trad. nossa). No ensaio *Diogène, J.* Starobinski (2012, p. 201-223) destaca a influência dos cínicos em Diderot, sem tocar na relação com os estoicos. O mesmo acontece com pesquisadores que apontam a suposta passagem de um cinismo de início de carreira, até a prisão de 1749, e um novo dialogismo de corte socrático a partir de então, como é o caso de L. Shea (2009). Como apontamos traços da segunda sofística e do cinismo antigo em *La religieuse* e em *Jacques le fataliste*, romances tardios na vida de Diderot, nossa posição é de uma postura cínica e luciânica perpassando toda a obra do *philosophe*, ora mais, ora menos explicitamente. Sua despreocupação e mesmo sua reflexão sobre os limites do estilo individual e da coerência autoral seriam legados daquela tradição antiga.

²⁰²“Entre les choses comprises, il y en a de plus ou de moins sensibles; les incorporelles sont les moins sensibles”. (Trad. nossa).

²⁰³“Toute appréhension vient originariamente des sens” e: “Ce qu'on a vu, ce qu'on a conçu reste dans l'âme, comme l'impression dans la vue, avec ses couleurs, ses figures, et ses éminences, et ses creux”. (Trad. nossa).

²⁰⁴“Tandis que je disserte, le maître de Jacques ronfle comme s'il m'avait écouté”. (Trad. nossa).

e o corporal, ou seja, o dos universais (imateriais) e o dos particulares (materiais). Há passagens bem explícitas sobre tal tema, como quando certa palavra só ganha concretude (significado, conteúdo semântico) com as ações, ou seja, com a experiência concreta e corporal: “...a palavra dor era sem ideia, e (...) só começava a significar algo no momento em que lembrava a nossa memória uma sensação que tínhamos experimentado” (DIDEROT, 1973, p. 51)²⁰⁵. Na sequência há a conversa entre Jacques e o amo sobre a gravidez feminina. Jacques conclui que quem nunca pariu uma criança não pode sequer lamentar, a partir de suposta empatia (*plaindre*), a dor de uma mulher que está parindo.

É apenas um exemplo de passagem em que é trazida ao primeiro plano a imbricação entre as palavras (com sua capacidade de abstração) e o nível corporal-sensível (da experiência). Já filiado ao partido dos cínicos e de seus continuadores, os estoicos, bem como ao da segunda sofística e dos romancistas gregos antigos, Diderot adentra o dos empiristas, de Locke a Condillac, ao defender que uma palavra é “sem ideia” a não ser que uma experiência corporal concreta (sensível) determine e preencha o *sentido* (o sentido linguístico e fenomenológico, não o sensorial...) que emanará do nível incorporeal, da linguagem. Em suma, contra o socratismo, a filosofia clássica (Descartes incluído) e mesmo a nova racionalidade abstrata das Luzes (de Voltaire a Kant), Diderot concebe a linguagem como autônoma em si e para si (e o romance é a prova autorreflexiva disso), mas apenas sob a condição de não se separar da sensibilidade dos corpos.

Referências

- APULEIO. *Les métamorphoses*. In: *Romans grecs et latins*. (trad. Pierre Grimal a partir do texto latino estabelecido por O. S. Robertson, da Univ. de Cambridge). Paris, Gallimard, 1958.
- APULEIO. *O asno de ouro*. (trad. Ruth Guimarães a partir do texto latino estabelecido por D. S. Robertson). Rio de Janeiro, EdiOuro, s/d.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 2002.
- BRANDÃO, Jacyntho L. *A poética do hipocentauro*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.
- CASSIN, Barbara. *O efeito sofístico*. São Paulo, Editora 34, 2005.
- DELON, Michel. *Album Diderot. Bibliothèque de la Pléiade*. Paris, Gallimard, 2013.
- DESMARETS DE SAINT-SORLIN, Jean. *Rosane, histoire tirée de celle des Romains et des Perses*. Paris, Chez Henry le Gras, 1649. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1229382/f1.image>. Acesso em 10/09/2017.
- DIDEROT, Denis. *Jacques le fataliste et son maître*. Paris, Gallimard, 1973.
- DIDEROT, Denis. *Œuvres complètes*. Tome XIII. Paris, Hermann, 1980.

²⁰⁵“...le mot douleur était sans idée, et (...) il ne commençait à signifier quelque chose qu'au moment où il rappelait à notre mémoire une sensation que nous avons éprouvée”. (Trad. nossa).



- DIDEROT, Denis. Stoïcisme. Research and Archival Materials. University of Chicago: ARTFL *Encyclopédie Project* (2016 Edition), MORRISSEY, Robert, ROE, Glenn (orgs.). Disponível em <http://encyclopedia.uchicago.edu/>. Acesso em: 15/09/2017.
- FUMAROLI, Marc. *Le sablier renversé. Des Modernes aux Anciens*. Paris, Gallimard, 2013.
- FUSILLO, Massimo. The Mirror of the Moon: Lucian's *A True Story* – From Satire to Utopia. In: SWAIN, S. (org.). *Oxford Readings in The Greek Novel*. Oxford, Oxford University Press, 1999.
- HERMAN, Jan, KOZUL, Mladen, KREMER, Nathalie. *Le Roman véritable*. Oxford, Voltaire Foundation, 2008.
- HOBSON, Marion. *L'Art et son objet*. Paris, Honoré Champion, 2007.
- LALLEMAND, Marie-Gabrielle. Roman et humanisme dévot: l'exemple de Desmarets de Saint-Sorlin. *Littératures Classiques*. Paris. N° 79, p. 159-176, 2012-2013. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2012-3-page-159.htm>. Acesso em: 20/09/2017.
- L'École des filles*. In: *Libertins du XVII siècle*. Paris, Ed. Gallimard, 1998.
- LIMA, Luiz C. *O controle do imaginário & A formação do romance*. SP, Companhia das Letras, 2009.
- LUCIANO (DE SAMÓSATA). *Das narrativas verdadeiras. Tradução, notas e estudo*. SANO, Lúcia. Tese de mestrado. 2008. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas/ Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo-SP. Disponível em: http://www.teses.usp.br/index.php?option=com_jumi&fileid=20&Itemid=96&lang=pt-br. Acesso em: 21/09/2017.
- LUCIANO. *Lucius ou l'âne*. Nova tradução anotada por Michel Dubuisson (Universidade de Liège). 1999. Disponível em <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Onos/AneTrad.html>. Acesso em 12/09/2017.
- MARTIN, Henri-Jean. *La naissance du livre moderne (XIV^e-XVII^e siècles)*. Paris, Cercle du Livre Moderne, 2000.
- PATRAS, Lucius. (atribuição equivocada; texto hoje atribuído a Luciano de Samósata). *La Luciade ou L'âne*. Paris, L'Imprimerie de A. Bobbé, 1818. Disponível em <https://archive.org/stream/laluciadeoulne00luci#page/n7/mode/2up>. Acesso em 22/09/2017.
- SADE, Marquês de. *Reflexões sobre os romances*. In: *Novelas trágicas*. São Paulo, Ed. Carambaia, 2017. Posfácio de André Luiz Barros.
- SHEA, Louisa. *The Cynic Enlightenment: Diogenes in the Salon*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2009.
- STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Novos Cadernos do Mestrado-UERJ, 2006 (2001).
- ZAWISZA, Elisabeth. *L'Âge du péritexte*. Paris, Hermann, 2013.

[RECEBIDO 03/04/2018]

[ACEITO: 16/09/2018]