



SEÇÃO: ENTREVISTA

O autor em cena: autoria e imaginários. Uma entrevista com José-Luis Diaz

The author on stage: authorship and imaginaries. An interview with José-Luis Diaz

El autor en escena: autoría y imaginarios. Una entrevista con José-Luis Diaz

L'auteur en scène: notion auctoriale et imaginaires. Un entretien avec José-Luis Diaz

Vagner Camilo¹

orcid.org/0000-0003-2528-5850
vcamilo@usp.br

Paula Caldas Frattini²

orcid.org/0000-0002-1756-6057
paulafrattini@hotmail.com

Luciana Antonini

Schoeps¹

orcid.org/0000-0002-2312-073x
lucianaschoeps@yahoo.com.br

Recebido em: 18 nov. 2021.

Aprovado em: 14 abr. 2022.

Publicado em: 1 jul. 2022.

Resumo: Nesta entrevista, o professor e pesquisador francês José-Luis Diaz, especialista na literatura do período do romantismo francês, retoma sua teoria do escritor imaginário e aborda conceitos importantes para a compreensão não apenas dos escritos românticos franceses, mas de noções fundamentais da teoria literária. Aclarando questões ligadas a autoria, morte do autor, biografismo, intencionalidade, consagração e celebração literárias, história da literatura, literatura comparada, recepção e produção literárias, enunciação, éthos, entre outras, Diaz traz o autor à cena, mostrando a potencialidade do conceito das cenografias autorais como um operador teórico frutífero para toda a literatura.

Palavras-chave: Escritor imaginário. Cenografias autorais. Autoria.

Abstract: In this interview, French professor and researcher José-Luis Diaz, a specialist in the literature of the French Romantic period, resumes his theory of the imaginary writer and discusses important concepts for the understanding, not only of French Romantic writings, but of fundamental notions of literary theory. Clarifying issues related to authorship, the death of the author, biographism, intentionality, literary consecration and celebrity, the history of literature, comparative literature, literary reception and production, enunciation, ethos, among others, Diaz brings the author to the scene, showing the potentiality of the concept of authorial scenographies as a fruitful theoretical operator in the field of literature.

Keywords: Imaginary writer. Authorial scenographies. Authorship.

Resumen: En esta entrevista, el profesor e investigador francés José-Luis Diaz, especialista en la literatura del período del romanticismo francés, vuelve a su teoría del escritor imaginario y aborda conceptos importantes para comprender no solo los escritos románticos franceses, sino nociones fundamentales de la teoría literaria. Aclarando temas relacionados con autoría, muerte del autor, biografismo, intencionalidad, consagración y celebración literarias, historia de la literatura, literatura comparada, recepción y producción literaria, enunciaci3n, *ethos*, entre otros, Diaz conduce el autor en escena, mostrando la potencialidad del concepto de las escenografías autorales como un operador teórico fructífero para toda la literatura.

Palabras clave: Escritor imaginario. Escenografías autorales. Autoria.

Résumé: Dans cet entretien, le professeur et chercheur français José-Luis Diaz, spécialiste de la littérature de l'époque du romantisme français, reprend sa théorie de l'écrivain imaginaire et examine d'importants concepts pour la compréhension non seulement des textes romantiques français, mais aussi des notions fondamentales de la théorie littéraire. En jetant la lumière sur des questions liées à la notion auctoriale, à la mort de l'auteur, au biographisme, à l'intentionnalité, au sacre et à la starisation littéraires, à l'histoire de la littérature, à



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

² Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, Brasil.

la littérature comparée, à la réception et à la production littéraires, à l'énonciation, à l'éthos, entre autres, Diaz amène l'auteur sur la scène et montre la potentialité du concept des scénographies auctoriales en tant qu'un opérateur théorique fructueux pour toute la littérature.

Mots-clés: Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales. Notion auctoriale.

Introdução

Professor emérito de literatura francesa da Universidade Paris-Diderot, presidente da Société des Études Romantiques et Dix-neuviémistes (SERD), vice-presidente da Association Interdisciplinaire de Recherches sur l'Epistolaire (L'A.I.R.E) e diretor da revista *Le magasin du XIX^e siècle*, José-Luis Diaz é autor de importantes obras e artigos de referência para os estudos sobre o romantismo francês e autores do período, tais como Balzac, George Sand e Sainte-Beuve. Especialista da obra de Balzac, é autor de *Devenir Balzac: l'invention de l'écrivain par lui-même* (DIAZ, 2007a), obra indispensável para os estudos balzaquianos. Seus estudos se estendem, ainda, à questão do biográfico, e destacamos aqui a obra *L'homme et l'œuvre: contribution à une histoire de la critique* (DIAZ, 2011), assim como aos estudos epistolares, à escrita do íntimo e à pesquisa do panorama crítico no século XIX. Recentemente, foi responsável pela reedição dos romances de George Sand para a Bibliothèque de la Pléiade.

Diaz é igualmente um importante teórico sobre a representação do autor e o *status* autoral no século XIX, cujo arcabouço teórico é apresentado na obra *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique* (DIAZ, 2007b). Além de contribuir de maneira significativa para os estudos referentes à noção do autor, essa é uma obra estrutural do romantismo francês, oferecendo uma nova via para os estudos da história literária. Nessa entrevista, Diaz nos proporciona uma estimulante e revigorada reflexão acerca da figura do autor.³

José-Luis Diaz, na sua concepção teórica da

função autoral, você se dedica a distinguir a função ou, como você já mencionou, as possíveis funções do autor na história, gesto crítico cuja importância Michel Foucault havia mencionado nessa passagem de *O que é um autor*, mas sem nunca a ter desenvolvido:

Deixarei de lado, ao menos para a conferência dessa noite, a análise sócio-histórica do personagem do autor. Como o autor se individualizou em uma cultura como a nossa, qual estatuto lhe foi atribuído, a partir de que momento, por exemplo, se iniciou a fazer pesquisas de autenticidade e de atribuição, em qual sistema de valorização o autor foi considerado, em que momento se começou a contar a vida não mais dos heróis, mas dos autores, como se instaurou essa categoria fundamental da crítica "o homem e a obra", tudo isso é certamente digno de análise. Eu gostaria, no momento, de considerar unicamente a relação do texto com o autor, a maneira pela qual o texto aponta para essa figura que é externa e anterior a ele, pelo menos em aparência (FOUCAULT, 1994 [1969], p. 792, tradução nossa).

Antes de responder aos dois aspectos da questão que se segue, algumas considerações a respeito da frase citada de Foucault, que foi muito importante na origem de minhas próprias pesquisas, e que me apraz encontrá-la aqui como epígrafe, demarcando muito bem o terreno. Alguns de seus elementos definem efetivamente o programa traçado por mim:

a) é essencialmente no âmbito de uma "análise histórico-sociológica do personagem do autor" que me situei, mas sabendo que para isso era adequado dispor de uma teoria da instância autoral;

b) responder às questões: "em que momento se começou a contar a vida não mais dos heróis, mas dos autores, como se instaurou essa categoria fundamental da crítica "o homem e a obra", é o que tentei fazer em um livro intitulado precisamente *L'homme et l'œuvre* [*O homem e a obra*] (DIAZ, 2011), que tentou historicizar o processo de "biografização da literatura" durante um longo período de tempo;

³ Entrevista realizada em francês em duas etapas: pessoalmente em um primeiro encontro em Paris, em 17 de setembro de 2019, e complementada via e-mail; posteriormente traduzida por Vagner Camilo, Paula Caldas Frattini e Luciana Antonini Schoeps. Também está publicada em sua versão original neste mesmo número da *Letras de Hoje*.

c) responder o melhor possível à questão: "em que sistema de valorização o autor foi considerado" constituiu o fio condutor de *L'écrivain imaginaire [O escritor imaginário]* (DIAZ, 2007b). Nele eu me propus, como programa, percorrer novamente a época da "consagração do escritor", definida antes de mim por Paul Bénichou, mas distinguindo, quanto a mim, quatro aspectos dessa "consagração". Verificar abaixo.

Entretanto, se eu retomo as intuições de Foucault (uma vez que sobre essa questão, infelizmente, ele somente pôde lançar intuições brilhantes), outra de suas ideias fundamentais, a principal, significou muito para mim.

É essa ideia de que o autor não é da ordem do "dado", mas do "construído". Tornar-se autor é, dessa forma, um procedimento complexo que consiste, em grande medida, em assumir as insígnias disponíveis em dada época para esse fim: o que equivale tanto a escolher uma maneira apropriada de assumir a direção enunciativa de seu próprio discurso como a dotá-lo de uma figura, de uma *persona* facilmente identificável pelo imaginário social: possuindo, portanto, uma presença especular suficientemente convincente para servir, simultaneamente, como local de projeção para os fantasmas do leitor e como instrumento de integração da diversidade de textos publicados sob um mesmo nome. Condição *sine qua non*: porque mesmo quando o autor pretende passar por morto, ele deve se "produzir" como tal...

Em contrapartida, como vocês lembraram, eu preferi não falar da função autor no singular, mas de funções-autor pormenorizadas (função técnica comunicativa, reflexiva, demoníaca, heurística, alética etc.). O que permite a possibilidade de avaliar de maneira comparativa as funções ausentes ou presentes em diversos momentos da história, nas diferentes cenografias autorais.

Assim sendo, inicialmente, para melhor situar seu trabalho teórico, nós gostaríamos de lhe perguntar como, epistemologicamente, você trabalhou o conceito fundamental de sua teoria do escritor imaginário. Em complemento a essa questão, poderíamos afirmar que há

uma dimensão ontológica na configuração do escritor imaginário ou, em outros termos, uma reflexão sobre a noção de autor, para além das implicações discursivas, que incidiria sobre a problemática da identidade do sujeito, uma identidade sempre em construção? Pensamos nos estudos sobre a identidade narrativa em Paul Ricœur e nas técnicas de si em Foucault, quando você afirma na sua obra *L'écrivain imaginaire* que

A imagem não se contenta em assegurar uma fachada social. Se sua função primeira é a de atribuir ao escritor uma identidade para os outros, através de um efeito especular, ela atribui de imediato uma identidade para si. Voltando em feedback para seu emissor, após refração – real ou virtual – no olhar de seus leitores, ela é para ele a ocasião de um perpétuo: Quem sou? que magnetiza a série de suas obras sucessivas (DIAZ, 2007b, p. 24, tradução nossa).

A noção de escritor imaginário foi preponderante para mim por diversas razões. Eu não estava convencido pelas sociologias "realistas" da literatura, que tratavam os escritores como mais uma pessoa no mundo entre outras. Também não estava convencido pelas teorias estritamente "textualistas" que prevaleciam quando comecei a trabalhar e que, aproveitando-se do fato de que um dia em que não estava muito inspirado Roland Barthes tinha declarado "a morte do autor", tinham decretado que "tudo é texto" e que a questão do autor devia reduzir-se simplesmente à questão de sua presença enunciativa no texto, sem considerar o "homenzinho" da biografia ou da fotografia na contracapa.

Contrariamente a essas afirmações que então tinham força de lei (1970 e anos seguintes), sempre pensei que o autor, ao menos como estrutura senão como substância, tinha uma existência complexa, mutável ao longo do tempo, e que era necessário pensá-la, bem como teorizá-la e historicizá-la. Entre o homem de letras real, que podemos encontrar na rua, o Bergotte do jantar na cidade, sujeito biográfico e sujeito sociológico, e o Bergotte textual (o *ser de letras*, como diz Valéry, aquele que, morto ou não, nada mais é do que texto), eu procurei, portanto, um intermediário, um

mediador também, e, como eu trabalhava com o período romântico durante o qual o autor não foi somente *valorizado* e *sacralizado* mas tornou-se *visível*, *imaginado* e *sonhado*, eu, então, procurei nessa noção de escritor imaginário esse espaço intermediário.

A noção, devo reconhecer, é tanto fugidia como sedutora, pois há vários sentidos possíveis da palavra. Seu sentido comum, tal como proposto pelo TLF [Trésor de la Langue Française] é: "Criado pela imaginação, que somente existe na imaginação".

Na palavra "imaginário", entendo imaginário nesse sentido, que é, portanto, o sentido próprio. Voltarei a essa questão. Mas no imaginário há também "imagem" e essa dimensão *figurada/pictural (image)* e *geradora de imagens/imaginante (imageante)*⁴ parece-me importante. A palavra "imaginário" apenas a implica adicionalmente, de maneira indireta, e por isso deve ser frequentemente recordada como pertencendo à mesma constelação conceitual.

O escritor *imaginário* é, então, aquele que se investe ou se encontra investido pelos outros de uma relativa concretização visual. Do espaço do *legível* ele transita, assim, em parte, para o espaço do *visível*. Não se trata mais, então, do "ser de letras", ou seja, um puro ser de linguagem, constituído pelos significantes presentes sobre a página que escreveu; ele adquire uma consistência, é imaginado e se imagina, é representado, a ele é atribuído um começo de identidade. Há representações dele, retratos, escritos ou picturais, fotográficos em seguida, quando chegar o momento, que lhe atribuem uma certa concretude. E essa dimensão de representação, quer ele a assumia ou não (Taine e Flaubert disse nada querem saber), participa, aliás, de sua consagração no quarto sentido da palavra definida abaixo.

Se ao imaginário eu desse apenas esse sentido, seria apropriado recorrer a uma outra palavra mais precisa. Entretanto, em francês ela não existe,

seria preciso criar uma palavra, dizer, por exemplo, "escritor *imaginal*"⁵ (mas a palavra não existe em francês ou então apresenta outro sentido: relacionado com *imago*, de acordo com o TLF). Às vezes, digo simplesmente nesse sentido: "escritor-imagem" e, dessa forma, o contraponho ao escritor-texto, puro discurso, puro "ser de letras".

Mas o escritor imaginário é igualmente um escritor que é "criado pela imaginação", que é idealizado, que é sonhado e que inicialmente sonha a si mesmo. Esse escritor imaginado, sonhado, é, em relação ao homem de letras real que podemos encontrar na rua (ou como o pequeno Marcel, em Proust, em um jantar na cidade), uma instância virtual fugidia; ainda mais porque os *imaginadores* frequentemente não concordam entre si, o primeiro deles sendo o próprio escritor, retratando-se frequentemente de forma lisonjeira, de acordo com seus fantasmas, mas tendo de enfrentar as representações aleatórias *imaginantes* que ele provoca nos seus leitores.

Mas, aqui, as coisas bifurcam-se.

Visto pela óptica do escritor, o escritor imaginário é esse ideal de si mesmo que o escritor é obrigado a construir se quiser realmente existir, esse virtual programático e idealizado que ele projeta diante de si como modelo. O escritor imaginário é, aqui, um escritor sonhado, inventado em seguida pelo futuro escritor, o escritor ele mesmo em estado de vir-a-ser-escritor, com a ajuda, às vezes, de adjuvantes autorais; trata-se do escritor ideal que ele gostaria de ser, o modelo mais ou menos acabado que se impõe como alvo a ser alcançado por ele, no melhor dos casos, e que explica a vetorização de sua empreitada.

Nesse sentido, a palavra de fato significa "criado pela imaginação", mas não "que somente existe na imaginação", pois, pelo contrário, um tal imaginário tem uma real existência, senão concreta *hic et nunc*, ao menos como dinâmica, na qualidade de programa, de dever-ser sem a qual o escritor não se lança na aventura de escrever, na qual ele deve inventar-se antes de

⁴ Notas dos tradutores: No sentido de uma consciência criadora de seu objeto/imagem e não redutível à percepção.

⁵ Notas dos tradutores: Há nesse neologismo um diálogo com a ideia de *figural* de Lyotard, embora os conceitos sejam distintos teoricamente.

inventar qualquer outra coisa.

Os psicanalistas falam de "fantasma" e de "eu ideal", como eu lembro no início de *L'écrivain imaginaire* (DIAZ, 2007b), mas podemos igualmente ter em vista o sentido ao mesmo tempo mais intelectualista e dinâmico que Sartre atribui à palavra "imaginário": "Domínio da imaginação, colocada como intencionalidade da consciência", e que ele explica assim:

Todo imaginário aparece "sobre um fundo de mundo", mas reciprocamente toda apreensão do real como mundo implica uma ultrapassagem ocultada em direção ao imaginário. Toda consciência geradora de imagens/imaginante (*imageante*) mantém o mundo como fundo nadificado do imaginário e reciprocamente toda consciência do mundo mobiliza e motiva uma consciência geradora de imagens/imaginante (*imageante*) como apreendida do sentido particular da situação (SARTRE, 1940, p. 238, tradução nossa).

Mas retornarei abaixo a essa noção de intencionalidade. Nesse escritor imaginário no qual se lança um jovem escritor em particular, há um efeito de "ultrapassagem ocultada em direção ao imaginário", a partir do real que o define e o aprisiona. Um escritor é sempre, dessa maneira, uma instância em transformação, à procura de si, de imagens de si e de realizações de si que o façam ser mais plenamente.

Por outro lado, visto pela recepção, o imaginário funciona de maneira mais redutora, os leitores e os críticos frequentemente aprisionando o escritor "visto de frente" em uma identidade negativa ou positiva, muitas vezes resumida por uma fórmula mais ou menos "figurada/pictural" (*imagee*). Exemplo (positivo) em Proust: Bergotte, o "suave cantor de cabelos brancos". Dessa feita, é a noção de "imago" que pode servir, associada pelos psicanalistas a essas imagens redutoras que a instância parental impõe à criança, atribuindo-lhe antecipadamente uma identidade: você será isso, meu filho.

E a coisa se complica pelo fato de que há um estereótipo dessas identidades imaginárias, ideais, programáticas, que não são absolutamente pessoais, longe disso, uma vez que existem, como digo, "modelos já prontos de escritor" ("*prêts-à-*

-être écrivain") que se propõem aos escritores de uma mesma geração, de um mesmo grupo etc., em cada determinada época.

No que eu acabo de dizer a respeito do escritor imaginário, quase já se tem a resposta da segunda parte da questão acerca da identidade.

A instância "escritor imaginário", seja ela construída pelo escritor ou definida por seus leitores, supõe não somente visibilidade, mas protocolo de identificação. É a identidade concebida sob o ângulo dinâmico. O escritor não procura somente imagens de si gratificantes para que ele possa exibi-las. Trata-se aí, verdadeiramente, de sua identidade em gestação, em ação, em busca, identidade vindoura. Tornar-se escritor e tornar-se si mesmo estão estreitamente ligados e, nos dois casos, a ficcionalização desempenha seu papel.

A noção de identidade narrativa de Ricoeur é operadora nesse caso, pois o escritor não se contenta com imaginários de si imóveis, mas investe sua identidade especular nas narrativas de si virtuais. Frequentemente, ele "conta histórias" para si e inscreve-se em programas narrativos. Pessoalmente, eu insisti mais ainda nos dispositivos cênicos do que nos narrativos, pois a identidade, aqui, desempenha-se em grupo, com uma parte de espetáculo e mesmo de comédia e, portanto, igualmente com um jogo entre o verdadeiro e o falso. Goffman, portanto, mais do que Ricoeur, mesmo que não seja exclusivo. De onde advém a noção necessária de cenografia para dar conta da dimensão de cenarização e de encenação que há nesse trabalho de autodefinição e autocriação que supõe a organização de todo um espaço cênico.

De modo geral, não foi o que ocorreu no caso da construção da identidade pessoal, porém é o caso para o escritor, que constrói sua identidade autoral em cena diante do público e fazendo dela um instrumento de comunicação e de sedução.

Em uma obra em homenagem a Paul Bénichou, *Mélanges sur l'œuvre de Paul Bénichou [Ensaio sobre a obra de Paul Bénichou]* (TODOROV; FUMAROLI, 1995), você dedicou um estudo aprofundado acerca das concepções

subjacentes à abordagem do Romantismo, desenvolvidas por Bénichou, ao mesmo tempo em que você evidencia as conquistas e os limites de sua abordagem. Você poderia, brevemente, esclarecer-nos em que sentido seu estudo sobre o Romantismo e a noção de autor dialoga com o projeto teórico de Bénichou e quais seriam os limites identificados por você? E, para finalizar, a partir de seu projeto teórico, em que medida você propõe alternativas para esses limites identificados?

As pesquisas de Bénichou sobre o período da consagração do escritor e depois seu declínio contaram muito para o princípio das minhas próprias pesquisas.

Entre algumas de minhas resistências, no contexto de aquiescência a suas teses, há inicialmente isso: não estou totalmente de acordo com o título de sua primeira obra. Porque no lugar de ter havido uma "consagração do escritor" contínua durante o período tratado por ele, quando se olha as coisas mais de perto é, primeiramente, a uma consagração do homem de letras filósofo que se assiste, depois a uma consagração do poeta, que se destaca, em primeiro lugar, muito nitidamente do primeiro. Portanto, o título suscita um pouco de confusão, ainda que o próprio Bénichou distinga essas duas consagrações e destaque com razão legítima sua relativa confluência no momento do romantismo humanitário. Eu, de minha parte, dei muita importância a esses termos "genéricos" que designam o escritor em uma parte de minha tese ainda não publicada.

Além disso, como já sugeri, Bénichou fala unicamente de consagração, enquanto convém distinguir, a meu ver, valorização, consagração (de ordem religiosa) e celebração.

E antes mesmo desses três aspectos, situo um outro como base: o fato de que nessa época o escritor começa simplesmente a existir, sai da caixa do ponto⁶, quando deveria permanecer oculto em virtude do código clássico, pensando como Pascal que "o eu é odioso".

As grandes mudanças concernentes à instância autoral que ocorreram na época considerada por Bénichou, batizada por ele como sendo aquela da "consagração do escritor", são, na verdade, de quatro ordens diferentes, valendo a pena distingui-las:

a) como o escrito no início de *L'écrivain imaginaire* (DIAZ, 2007b), convém, antes da consagração, estipular "essa ideia mais geral de que o romantismo realizou essa revolução: posicionar o escritor no centro do espaço literário. Está aí a instância central à qual, doravante, se referem todos os fios e se direcionam todos os olhares". Antes mesmo de ser valorizado ou não, ele começa a existir, torna-se visível, enquanto anteriormente ele deveria aparecer o menos possível. O homem prevalece sobre a obra, como se diz. De fato, se alguém prevalece aqui, é mais precisamente essa miragem que é o escritor imaginário: o escritor que finalmente se mostra e se oferece à imaginação.

Daí achei-me na obrigação de tratar da história do biográfico, o que Bénichou não realizou, pelo motivo de se situar essencialmente no âmbito da história das ideias e não no âmbito da história das identidades, ao mesmo tempo pessoais e autorais;

b) como disse Foucault, houve, além disso, *valorização* do escritor entre a segunda fase do Iluminismo e o(s) Romantismo(s), enquanto em épocas anteriores o "autor" era desconsiderado, maltratado, pois era visto pelos olhos das pessoas da Corte – ver Cristin (1973) e meu artigo sobre a história da noção de autor (DIAZ, 2000, 2001);

c) em seguida, no sentido próprio, houve *consagração* do escritor, dessa feita no sentido quase religioso do termo, uma vez que o escritor na época considerada, não contente de se ver valorizado, atribui-se, com o consentimento de uma parte do público e da opinião pública – ver Tocqueville (1967 [1856]) –, uma "missão" espiritual de ordem para-religiosa, em razão da crise da religião católica;

d) mas consagração supôs igualmente, então,

⁶ Nota dos tradutores: Em referência ao espaço cênico teatral, a caixa do ponto é o local no qual o profissional que atua como "ponto" (*souffleur*) se esconde para "soprar" (*souffler*) as palavras e frases que os atores porventura esquecerem.

celebrização do escritor, transformado em uma espécie de vedete, pois o novo interesse que lhe foi concedido como origem da obra o levou a exhibir-se, a apresentar-se como em espetáculo e a desempenhar, como disse Valéry, uma "comédia do intelecto". Em razão do interesse completamente novo que lhe é concedido, ele não se contenta mais em escrever no seu canto, mas se manifesta diante dos olhos, estabelece e se insere no campo literário transformado em campo especular, aprecia ser visto, propor retratos de si ou daqueles de sua profissão (dimensão figural), aprecia também dar a si mesmo papéis e desempenhar papéis tanto na comédia literária, como na comédia social (dimensão cenográfica). Esse é um aspecto que tentei colocar em evidência, ainda mais porque ele não havia sido tratado por Bénichou, que desprezava esse lado da encenação, do exibicionismo.

Para ele, "consagração" quer dizer exclusivamente promoção do escritor a um magistério de substituição em um momento em que a religião tradicional perde sua autoridade e em que a literatura aspira a obter seu lugar. De acordo com meu ponto de vista, consagração quer igualmente dizer, em um outro registro, mais profano, *celebrização, vedetismo* do escritor.

Houve nisso, por parte de Bénichou, uma escolha voluntária sobre a qual ele se explica considerando que essas questões de imagens do autor na cena literária são coisas de pouca importância e bastante vulgares. O importante, para ele, eram as ideias, as concepções filosóficas; para ele, os escritores eram sobretudo pensadores preocupando-se com o bem universal e, de forma alguma, eram comediantes desempenhando papéis em uma cena, o que, entretanto, eles também têm tendência a se tornar na época considerada.

É preciso acrescentar que as valorizações do escritor não se realizaram todas no registro religioso. O escritor se considera igualmente um príncipe, um rei, um Napoleão, sonhando assim, às vezes, com *potestas* e não somente com *autoritas*. É verdade que a palavra consagração também poderia ser apropriada a esses "reis" ou

"príncipes do pensamento" que são os escritores, segundo Balzac e alguns outros. Contudo, Bénichou não diz nada sobre isso.

Ademais, não houve somente valorizações nesses registros "primordiais": existiram formas de identificação/valorização completamente diferentes que fizeram com que o escritor pudesse considerar-se, por exemplo, como um boêmio. E também muitas identificações depreciativas, Musset tendo consciência de ser um histrião, Baudelaire (e Musset antes dele em "Les vœux stériles" ["As confissões estéreis"]) tendo a sensação de ser um(a) prostituto(a).

Um outro limite da focalização de Bénichou sobre a questão é que ele se limita aos poetas e aos pensadores, e que alguém como Balzac, que em muito contou para a minha empreitada, bem como a imprensa da época, a meu ver igualmente essencial para a questão, não existem para ele, pelo menos nas perspectivas globais que ele desenvolve sobre o período.

Seu conceito da noção de autor, dessa feita contemplada como uma noção histórica, coloca em funcionamento um operador teórico, a saber, as cenografias autorais, que é bastante dinâmico para os estudos literários, na medida em que diversos aspectos do espaço literário são mobilizados, bem como o trabalho de análise sobre a produção e a recepção das imagens de autor. Você poderia nos dizer mais sobre a relação de sua noção de cenografia e a época estudada, o Romantismo, sobretudo no que se refere a esse período crucial no tocante à dimensão imaginária que foi a primeira metade do século?

A época romântica é, efetivamente, uma época em que os imaginários do escritor começam a ter muito mais importância do que anteriormente e em que as cenografias autorais se multiplicam; elas tendem a se complicar, a se tornar mais substanciais, mais pitorescas, a se diferenciar também entre elas. No seu âmbito, imagens, metáforas, "equivalentes alegóricos" (Starobinski), mitos de todas as ordens (Abastado) tornam-se

bem mais importantes do que antes. Isso se deve ao fato de que, como já mencionei, de agora em diante, o escritor – a instância autor – está no centro da cena, o que não podia ocorrer na época clássica, durante a qual o autor era obrigado a esconder-se, a ser um simples operador de texto, e aliás não tanto um *scriptor* (Barthes), mas um *comunicador* preocupado em agradar ao público das “pessoas honestas”. No sistema clássico, é a instância de recepção coletiva que comanda. Ao contrário, durante a época romântica, a instância autor expande-se, ganha densidade, adquire consistência, desempenha todos os papéis, atribui-se personagens substitutos: Olympio para Hugo, Louis Lambert para Balzac, Lélia para Sand, e contramodelos, literários ou não. O próprio escritor tem o direito, de agora em diante, a uma vida plena e completa (há *biografização*, com as identidades narrativas que lhe acompanham). Ele também tem direito a roupagens metafóricas e mitológicas, coloridas e gratificantes – ou, inversamente, negativas e punitivas, a partir do romantismo do desencantamento e de Baudelaire.

A época oferece sete outras características que explicam essa ascensão potencial das cenografias:

a) trata-se de uma época de crise e de revolução de identidades. O motivo de as cenografias estarem na ordem do dia é que elas inventam e propõem diversas soluções identitárias possíveis, e não somente autorais. E, portanto, não somente para os escritores, mas também para seus leitores e, mais amplamente, para todos aqueles que assimilam e seguem a distância os modelos que eles propõem. Identidades autorais e tão somente identidades começam então a tornar-se bem mais estreitamente ligadas;

b) a segunda característica, decorrente da anterior, é que se trata de uma época em que a literatura e a vida estão muito mais correlacionadas que outrora, e isso já desde Rousseau, em seguida de Byron. As cenografias autorais estão então ligadas estreitamente a “fórmulas de existência” (Balzac), a “estilos de vida” (Marielle Macé). Tratei disso em uma parte mais recente

de minhas pesquisas. Ver “Quand la littérature formatait les vies” [“Quando a literatura formatava a vida”] (DIAZ, 2015) e “Vivre en poète” [“Viver como poeta”] (DIAZ, 2019);

c) terceiro traço, a época romântica foi também uma época em que, de maneira mais geral, o imaginário, em todos os níveis, foi liberado e solicitado, como compensação possível à experiência de um real histórico sentido como devastado, em ruínas e, portanto, traumatizante. Ver o início de *La confession d'un enfant du siècle* [A confissão de um filho do século], de Musset. Houve, então, busca de imaginários – pessoais e coletivos – compensatórios dos males do mundo, em especial de seu aburguesamento e de sua industrialização. E os próprios imaginários autorais se encontraram estimulados por tal busca. Muitos se situaram em relação à crescente e dominante figura civilizatória do “Burguês”, contramodelo infame, inventando diversas maneiras e topologias para se contrapor a ele;

d) a época foi também a do desdobramento de ideologias contraditórias, alinhadas às lutas revolucionárias e pós-revolucionárias, que evidentemente foram incitadas nas disputas entre cenografias rivais. Há, dessa forma, cenografias de direita (o poeta ultramonarquista de acordo com as *Odes* de Hugo) e cenografias com posicionamentos de esquerda, que inicialmente são, na verdade, passadistas entre os liberais da Restauração, progressistas na política, mas clássicas na literatura. É correto afirmar, juntamente com Bénichou, que os Magos românticos – “nascidos” monarquistas –, e os Profetas (os ideólogos humanitários, de esquerda em sua maioria) concordaram durante um tempo após 1830 a respeito da imagem sacerdotal de um escritor “pastor das almas” e consagrado. Com exceção de alguns exemplos de liberais mais progressistas (Stendhal, Latouche, Sand), é sobretudo através dos mais jovens que ocorreram revoluções no repertório das cenografias autorais. De onde advém a importância do critério de geração, ao lado do critério ideológico;

e) de fato, é a época em que a crise de gerações intensifica a distância entre os modelos

acusados de serem gerontocráticos (aqueles dos “perucas” [“*perruques*”]) e modelos juvenis. Os Jeunes-France distinguem-se, assim, dos clássicos retrógrados (os “perucas” [“*perruques*”]), mas também, após 1830, dos grandes românticos (um pouco) mais velhos do que eles e dos quais se diferenciam, Musset assim como Gautier e Petrus Borel. Trata-se, portanto, da época de uma multiplicação de cenografias sem precedente para jovens escritores no modelo de Byron, declarando-se “*menores*”. Eu retomo essa questão, seguidamente a Bénichou, em um livro em preparação sobre “O Romantismo 1830”. Entretanto, já pode ser visto o número de *Romantisme [Revista Romantismo]* que coordenei acerca da “Geração Musset” (DIAZ, 2010);

f) é também a época da ascensão potencial das mulheres autoras, complicando e estimulando, a partir de seus próprios imaginários e de suas próprias expectativas e demandas, a cena do conjunto de identidades literárias então em tumulto, em batalha e em busca;

g) finalmente, se houve então transição da lógica da consagração àquela da celebração, é que uma mídia, senão nova ao menos recentemente dominante, beneficiou-a: a imprensa, sob todas as suas formas. Portanto, amplifica-se também a crítica (fala-se de um “século da crítica”) e, conseqüentemente, o olhar sobre a cena literária torna-se muito mais sistemático. A partir de 1834, Gustave Planche fala do “espetáculo literário”. Começamos já a entrar em regime midiático; à preocupação com a glória sucede-se a preocupação com a celebridade – Ver Lilti (2014) e o número de *Le magasin du XIX^e siècle [revista O armazém do século XIX]* intitulado: “La machine à gloire” [“A máquina da glória”] (DIAZ, 2017).

Mas os jornalistas não são então somente espectadores da cena literária, eles tendem a querer eles mesmos nela ascender e a nela jogar sua partida, na condição de “escritores jornalistas”, pois frequentemente os dois papéis se confundem.

Partindo dessa ideia, segundo a qual o escritor é “o autor de si mesmo” durante o Roman-

tismo, seria possível considerar a construção das cenografias autorais além desse momento histórico? Pensamos, aqui, em outros regimes discursivos que aqueles pertencentes à noção moderna de autor, seja a época Medieval, durante a qual havia uma organização retórica da prática literária, seja a época contemporânea, em que o sujeito já se encontra vertiginosamente imerso em uma sociedade do espetáculo que, de uma vez por todas, fetichizou a imagem de maneira generalizada, mas também no que toca ao autor.

A questão 4 e a questão 5 estão interligadas, mas a 5 é mais geral. Permito-me respondê-la abaixo, invertendo sua ordem.

José-Luis Díaz, é evidente que as cenografias permitem verificar a encenação do discurso literário, voltaremos a isso, mas elas permitem, igualmente, adotar uma nova abordagem da história literária. Uma vez que a recepção das imagens de autor muda com o tempo, poderíamos elaborar uma história dessas imagens, na esteira das ideias de Hans Robert Jauss, na conferência “A história da literatura como provocação para a ciência da literatura”, de 1967 (JAUSS, 1994)? De que maneira a história das recepções das imagens de autor pode estruturar e/ou modificar o cânone literário, ao mesmo tempo que permite conduzir em direção à consagração de um autor, bem como, se assim se pode dizer, em direção à sua profanação? Segundo você, como as cenografias autorais poderiam ser consideradas no âmbito de uma renovação da história literária?

Essa ideia de que a consideração da história das cenografias permite compreender melhor, esclarecer de outra maneira e, portanto, renovar a história literária foi exatamente a minha ideia durante toda a minha pesquisa. Aliás, refleti acerca da questão, por exemplo, no número da *Revue d'Histoire Littéraire de la France [Revista de História Literária da França]* que reuni sobre a questão (DIAZ, 2003).

As escansões que as mutações das cenografias autorais marcam no *continuum* da história literária parecem-me pontuações determinantes, quase tão determinantes quanto as rupturas epistemológicas cuja importância Foucault destacou na história das ideias.

O que caracteriza minha abordagem é que ela pretende ser historiadora: trata-se de seguir a história das representações do "escritor imaginário" entre o Iluminismo e o Romantismo. Isso não pode ser feito sem se colocar a hipótese de que existem "modelos já prontos de escritor" ("*prêt-à-étre écrivain*"), codificados e estereotipados para o uso coletivo, que se oferecem ao escritor novato para *signalizar-se* como escritor; mas também que existem conflitos entre cenografias autorais dominantes em um dado momento da história, conflitos que constituem frequentemente a parte mais sensível da "guerra literária".

É essa preocupação com uma história literária reorientada e pontuada de outra forma pelas mutações que afetam as cenografias autorais que me levou a trabalhar constantemente acerca de *um longo período de tempo* e a comparar o período romântico, que era meu objetivo principal, com os períodos anteriores e posteriores. Isso aparece melhor em partes da minha tese que prolonguei mais tarde sem tê-las publicado ainda (mas isso está quase amadurecido), ao tratar, por exemplo, durante um longo período (desde o Renascimento até o final do século XIX, ou seja, para além do fim do Romantismo), das revoluções que afetam as noções de poeta, gênio, homem de letras e artista.

Mas o que acredito ter tentado de mais novo é a ideia de uma história estrutural da literatura. É o que afirmou, acertadamente, a pessoa que fez a resenha do livro no site *Fabula*, com base na minha própria conclusão. Ao distinguir cinco diferentes cenografias autorais românticas, eu sugeri reconsiderar a unidade do Romantismo e propus uma forma diferente de pontuar a sua história, de acordo com a sucessão desses sistemas cenográficos, que são fundamentalmente muito diferentes (apesar das características comuns), na sua estrutura topológica, semiótica e

psicossociológica.

Respondo agora à questão 4.

Não trabalhei acerca da Idade Média, mas no que diz respeito aos imaginários do poeta remontei até ao Renascimento e, em geral, tratei frequentemente, em antítese ao período Romântico, do período Clássico e do século XVIII. Para o século XVIII, propus distinguir duas fases muito distintas justamente devido à ruptura, em meados do século, referente às cenografias autorais. No espaço de alguns anos (1750-1760), passamos de uma concepção da literatura que se arroga como personagem emblemático um filósofo que é ao mesmo tempo mundano e culto (*bel esprit*) (Fontenelle e depois Voltaire), para uma concepção completamente outra que heroifica e sacraliza um filósofo homem de letras, imbuído de uma cultura enciclopédica e preocupado com o bem público. Ruptura epistemológica e ruptura em termos de cenografias autorais estão então estreitamente ligadas. Em seguida, vem Rousseau, que já inicia uma época completamente outra, já pré-romântica, principalmente devido ao seu comportamento literário completamente novo.

Em função desse critério, distingo as fases sucessivas da história literária dos séculos XVIII e XIX: Primeiro Iluminismo, Segundo Iluminismo, Pré-Romantismo(s) (antes e depois da Revolução), vários Romantismos, Pós-Romantismo.

Bénichou tinha razão em mostrar que a valorização e a sacralização do herói literário determinaram uma continuidade entre a segunda parte do século do Iluminismo e o Romantismo, o que não era dito antes dele. Eu propus uma história estrutural mais fina, prestando especial atenção à ascensão potencial da biografização-celebrização-espetacularização, que é a nova face midiática da famosa "sacralização", depois de 1830.

Esse já é o início, como vocês sugerem na segunda parte da pergunta 4, dessa multiplicação em todas as direções desses mecanismos em curso na literatura contemporânea.

Mas, na era digital, todos esses espetáculos se equivalem e sabem que já foram desempenhados de antemão. Todos os lances já foram dados. O

que Théophile Gautier pressentiu quando escreveu em 1831: "Todos os nossos papéis foram desempenhados". Há hoje uma democratização do espetáculo literário que se tornou a norma, enquanto durante um tempo, na linhagem pós-romântica que vai de Mallarmé a Blanchot, fingia-se crer no "desaparecimento elocutório do poeta", como reação à dupla tendência anterior, na órbita do romantismo, para a individuação e para o espetáculo. Mas isso se paga com a normalização da coisa e, portanto, com uma perda de sentido, devido à desconexão entre as cenografias autorais, tão múltiplas quanto de forma pura, e as experiências identitárias "reais" que se tornaram, elas próprias, totalmente dependentes das miragens e imposturas da cena midiática.

Em *L'écrivain imaginaire: scénographies autoriales à l'époque romantique* (DIAZ, 2007b), você se dedica a analisar a forma como os imaginários literários são constituídos na cena literária francesa. No entanto, parece-nos que as cenografias podem circular entre o espaço literário nacional e internacional, o que se comprova levando em conta os trabalhos bastante profícuos no âmbito da crítica da literatura brasileira. Como esses diferentes planos imaginários, individuais e coletivos, nacionais e internacionais, interagem?

Seguramente, as cenografias autorais atravessam as fronteiras. Na França, por exemplo, no período que mais estudei, os modelos autorais novos que se impõem vêm, muitas vezes, primeiramente do estrangeiro. Era já o caso no final do século XVIII, com a importação de modelos ingleses (Young, Macpherson, Gray) e italianos (Le Tasse), que foram muito importantes para as novas representações do poeta e do gênio. Durante o período romântico, há uma sucessão de ondas: a onda Byron após a sua morte (1824), que foi muito importante para a nova cenografia autoral definida no âmbito do romantismo da energia, fazendo do poeta um viajante, um jogador, um aventureiro; a onda Hoffman, que em 1830 trouxe a noção de artista; em seguida, a

onda Poe, para Baudelaire. A Alemanha também contou muito, mas Goethe só teve uma influência real no campo das cenografias autorais depois do Romantismo: naquele momento ele foi tido como o oposto de Byron por trazer a imagem de um escritor mais sereno, "olímpico". Em contrapartida, noutro sentido, ficou demonstrado que Diderot e Rousseau, como modelos autorais, contaram para a gênese do romantismo alemão.

É muitas vezes através de modelos autorais encarnados por um grande escritor estrangeiro que se exerce a influência internacional. O autor, mais a personagem com quem ele se confundiu (Don Juan, Childe Harold no caso de Byron), muitas vezes, contam mais nesse caso do que a obra. Somente algumas características esquemáticas são mantidas, mas é assim que isso funciona ainda melhor, pois essas características são mais facilmente gravadas e tornam-se estereótipos influentes. Portanto, são identidades imaginárias, ainda mais do que obras, que são copiadas.

O tratamento da questão do autor real e da sua presença no texto mudou muito na crítica e teoria literárias, como bem testemunha o líder da morte do autor, seja na sua busca dos biografemas, seja em afirmações tais como "Mas no texto, de certa forma, eu desejo o autor: preciso da sua figura (que não é a sua representação nem a sua projeção), assim como ele precisa da minha" (BARTHES, 1973, p. 45-46, tradução nossa). No entanto, ainda é difícil falar sobre isso sem recairmos em ideias preconcebidas, como a da intencionalidade. José-Luis Díaz, na sua opinião, como pode a intencionalidade, que se tornou apesar de tudo um tabu a partir do estruturalismo e ainda é considerada como tal, ser concebida na sua teoria sobre as cenografias autorais, na medida em que ela desempenharia o papel de uma pulsão que desencadeia o movimento e a relação permanente entre os planos real, textual e imaginário?

Barthes, na passagem citada, não evoca a intencionalidade, mas o desejo recíproco entre autor e leitor. Se a noção de imaginário me pa-

rece importante, é porque também integra tal dimensão: de desejo, de pesquisa, de busca, de projeção no virtual, no ideal e no futuro, em todo caso de *tensão em direção a*. É uma dimensão que não existe de modo algum na concepção puramente discursiva de D. Maingueneau.

O escritor imaginário é um escritor, entre outros, sonhado, idealizado, fantasmático, como eu disse, mas também desejado: primeiramente pelo próprio escritor e, em seguida, pelo leitor. Podemos considerar que Barthes estava indo em uma direção muito boa, depois de ter renunciado, muito rapidamente, à morte do autor.

Em tal perspectiva, deve-se admitir, portanto, decerto não a intencionalidade, mas a inscrição de sua ação mental em uma perspectiva vetorizada. Ele não funciona apenas *hic et nunc*; pois por um lado herda do passado, das atitudes já definidas pela "literatura feita" que o Espírito objetivo lhe propõe (Sartre); e por outro lado busca-se a si mesmo em uma visada prospectiva.

Na ideia de intencionalidade há também isso, mas com a ideia adicional de que essa pesquisa vetorizada é consciente, voluntária, claramente assumida. O que por vezes é o caso em Sartre, como já vimos. Na minha perspectiva, a vetorização em direção ao escritor ideal e imaginário se faz de maneira tateante, a meio caminho entre consciência e inconsciência. Vocês dizem "pulsão", usando a linguagem psicanalítica, e por que não? Tanto mais que a palavra também evoca um impulso enérgico.

Por outro lado, tal pulsão exploradora, ligada à busca de si, é sobredeterminada pelo social, que lhe propõe atitudes já codificadas, já reguladas. Não há, portanto, liberdade de um sujeito intencional, simultaneamente consciente e voluntário. Ele é sempre já *falado*, inclusive nos seus desejos e ideais, pelos códigos, os repertórios de posturas já definidos antes dele. A sua liberdade é, portanto, bastante rala.

Tal perspectiva permite conceber as coisas segundo uma dupla dinâmica: dinâmica pessoal e dinâmica histórica, como é corretamente sugerido na pergunta seguinte.

Na teoria da análise do discurso e em sua exploração no âmbito dos estudos literários, encontramos noções como *paratopia*, *cenografia* e *éthos*, conceitos que estão também na base da sua teoria do escritor imaginário. Por um lado, na cenografia, tal como descrita por Maingueneau, parecemos lidar com uma cena narrativa construída por uma obra específica, no plano textual. Do mesmo modo, o conceito de *éthos*, que atua como o fiador do discurso de acordo com a imagem e a fiabilidade que temos daquele que fala, deve ser considerado no âmbito de uma obra ou discurso particular, deixando de lado os planos imaginário e real. Por outro lado, as cenografias autorais e o conceito do escritor imaginário parecem ser entendidos de forma mais ampla e dinâmica, já que, *grosso modo*, vários elementos estão na base de seu estabelecimento, que de fato se origina a partir de um quebra-cabeça construído e reconstruído através da interação entre produção e recepção, com a intervenção de vários atores e vários espaços: críticos, editores, academias, salões etc. Até que ponto podemos, então, entender as semelhanças e diferenças entre sua teoria e a de Maingueneau?

As "cenografias autorais" não são para mim apenas de discurso e de fala, como o são para D. Maingueneau, que retém apenas as "cenografias de enunciação". Em meu sistema, essas cenografias de enunciação estão correlacionadas com procedimentos que se situam no plano do imaginário, que também regem a identificação e as encenações de si às quais o escritor (assim como o escrevente e o locutor...) tem de recorrer, em um espaço onde a literatura tende a se *teatralizar* ("*scénariser*").

A principal diferença entre minha teoria e a de D. Maingueneau é que ele dispensa a dimensão do escritor imaginário e correlaciona diretamente os lugares paratópicos de fala, concebidos como sociologicamente definidos, com os lugares de discurso. Não há nele nenhum sistema de três termos, como proponho, distinguindo o plano do "real" biográfico e social, o plano do textual (ou do

simbólico, no sentido de Lacan), mas acrescentando entre eles o plano do imaginário, fazendo de alguma maneira a mediação, funcionando como uma peneira de trocas e de traduções entre a vida e o discurso.

D. Maingueneau não reconhece a instância imaginária ou, em todo caso, a dispensa. Ele tende a correlacionar diretamente o lugar social de existência e o lugar de discurso. Assim, o boêmio ou o dândi falam como tais diretamente, segundo ele, a partir de um lugar social definido como paratópico, ou seja, estando (por um lado voluntariamente) fora do cadastro social central ou principal. No meu sistema, não é a sua situação concreta de rebaixamento que conduz e define diretamente a escolha de seu espaço topológico de fala (a sua paratopia), mas as suas representações em relação a essa situação social, representações construídas segundo normas variáveis que podem situar-se em uma história das práticas coletivas dessa ordem.

Concordo perfeitamente com D. Maingueneau sobre essa ideia de que o discurso literário, em todo caso no século XIX, é paratópico, ou seja, ele é colocado voluntariamente ou não em um espaço exterior, *out*, apartado das convenções fundamentais e centrais que regem a ordem social em um determinado momento. Mas o conceito de *topologia* ao qual recorro tem acepção mais ampla que o de *paratopia*.

Minhas topologias não se definem apenas de acordo com uma cartografia social; movem-se em um espaço virtual de representações muito mais metamórfico e plástico. Por topologia, refiro-me de uma forma muito mais geral a esquemas estruturais de ocupação de um espaço imaginário virtual, que naturalmente têm realizações concretas, tanto topográficas como sociais. Mas essas localizações sociais concretas são para os sujeitos literários apenas uma das formas de manifestação dessas topologias, que descrevo a um nível mais abstrato, em uma estrutura por assim dizer profunda, procurando nelas esquemas comuns a toda uma série de atitudes literárias semelhantes: a *perda* no caso do romantismo melancólico, o *sobrevo*o no caso do romantismo

"paterno", a *efração* e a passagem para além dos limites no caso do romantismo da energia etc. Essas topologias influem tanto nas inspirações propriamente literárias dos escritores, em suas temáticas e figuras privilegiadas (a antítese em Hugo, o oxímoro em Balzac, por exemplo), como nas suas cenografias autorais e cenografias de enunciação.

Durante um dado período, as várias topologias (ou seja, as várias cenografias consideradas do ponto de vista de sua estrutura topológica profunda e, portanto, esquematizáveis) estão em diálogo. Elas constituem numerosas formas estruturais, diferenciadas e rivais, de ocupar o espaço de visibilidade (há "cena") e de fala (há "discurso" e texto).

Mas admito que, por outro lado, nos meus trabalhos iniciais, não insisti o suficiente na relação entre cenografias imaginárias e cenografias de enunciação, o que estou agora tentando remediar. Ver, entre outros, o artigo sobre "Les scénographies auctoriales et leur 'mise en discours'" ["As cenografias autorais e sua 'transformação em discurso'"] (DÍAZ, 2013).

Finalmente, o conceito de *éthos* tem a vantagem de levar em conta a relação de cumplicidade e de confiança (ou não...) que tem lugar entre o locutor e seu público, o que o torna muito útil, e devemos prestar homenagem a D. Maingueneau por salientar a sua importância. Esse conceito marca bem o fato de que a enunciação literária é feita *antecipadamente* em uma contratualização com a instância da recepção e seus horizontes de expectativa. A própria noção de cenografia pressupõe isso, uma vez que inscreve o escritor em toda uma vasta cena composta por semelhantes, adjuvantes, modelos (os panteões), adversários, mas também seus receptores, mas vale a pena enfatizar isso de maneira específica por meio do conceito de *éthos*.

No âmbito do romance, a narratologia propôs corretamente o conceito de "narratário", mas precisaríamos de um termo *transgênero* para designar esse público alocutário imaginado antecipadamente pelo escritor, instância igualmente imaginária que conta muito na definição de uma

cenografia autoral. Uma história dos imaginários do público e do leitor deveria, portanto, completar a história das cenografias autorais. Mas há outros exemplos de histórias dos imaginários para tentar: por exemplo, uma história dos imaginários dos gêneros, estreitamente ligada, aliás, à história dos êthos, uma vez que é no âmbito dos gêneros que ocorre, principalmente – e que é marcada com antecedência –, a negociação com os receptores imaginários, tanto singulares como coletivos.

Referências

- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- CRISTIN, Claude. *Aux origines de l'histoire littéraire*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- DIAZ, José-Luis. *Devenir Balzac: l'invention de l'écrivain par lui-même*. Paris: Christian Pirot, 2007a.
- DIAZ, José-Luis. *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris, Honoré Champion, 2007b.
- DIAZ, José-Luis. La notion d'"auteur" (1750-1850). In: LEFEVRE, Nicole-Jacques; REGARD, Frédéric (org.). *Une histoire de la "fonction-auteur" est-elle possible?* Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2001. p. 169-190.
- DIAZ, José-Luis. Quelle histoire littéraire? Perspectives d'un dix-neuviémiste. *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, v. 103, p. 515-535, 2003. <https://doi.org/10.3917/rhlf.033.0515>. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-3-page-515>. Acesso em: 29 nov. 2020.
- DIAZ, José-Luis. Génération Musset? *Romantisme* (textos reunidos por José-Luis Díaz), Paris, n. 147, p. 3-12, 2010. <https://doi.org/10.3917/rom.147.0003>. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-1-page-3.htm>. Acesso em: 29 nov. 2020.
- DIAZ, José-Luis. *L'homme et l'œuvre: contribution à une histoire de la critique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2011.
- DIAZ, José-Luis. Les scénographies auctoriales romantiques et leur "mise en discours". In: ØSTENSTAD, Inger; AMOSSY, Ruth; MAINGUENEAU, Dominique (org.). *Se dire écrivain: pratiques discursives de la mise en scène de soi*. Limoges: Lambert-Lucas, 2013. p. 29-50.
- DIAZ, José-Luis. Quand la littérature formatait les vies. *Revue CONTEXTES* [en ligne], [S. l.], n. 15, 2015. Disponível em: <https://contextes.revues.org/6046>. Acesso em: 29 nov. 2020.
- DIAZ, José-Luis (dir.). *Le magasin du XIX^e siècle*. Paris, Champ Vallon, n. 7, 2017.
- DIAZ, José-Luis. Vivre en poète. In: CAHEN-MAUREL, Laure; FEUILLEBOIS, Victoire; MEES, Martin (org.). *Les formes romantiques de la vie: poétisation de l'existence dans le romantisme européen*. Paris: Hermann, 2019. p. 217-243.
- FOUCAULT, Michel. Qu'est-ce qu'un auteur. In: FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits I: 1954-1969*. Paris: Gallimard, 1994 [1969]. p. 789-821.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação para a ciência da literatura*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994 [1967].
- LILTI, Antoine. *Figures publiques: l'invention de la célébrité (1750-1850)*. Paris: Fayard, 2014.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1940.
- TOCQUEVILLE, Alexis. *L'Ancien Régime et la Révolution*. Paris: Gallimard, 1967 [1856].
- TODOROV, Tzvetan; FUMAROLI, Marc (org.). *Mélanges sur l'œuvre de Paul Bénichou*. Paris: Gallimard, 1995.

Paula Caldas Frattini

Doutora em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês pela Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil; pós-doutorado em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil; pós-doutorado em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em Campinas, SP, Brasil.

Luciana Antonini Schoeps

Doutora em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês pela Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil; pós-doutorado em Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil.

Vagner Camilo

Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em Campinas, SP, Brasil. Professor livre docente de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, SP, Brasil.

Endereços para correspondência

Paula Caldas Frattini

Universidade Estadual de Campinas

Rua Sérgio Buarque de Holanda, 571

Cidade Universitária, 13083-859

Campinas, SP, Brasil

Luciana Antonini Schoeps

Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sala 04

Cidade Universitária, 05508-010

São Paulo, SP, Brasil

Vagner Camilo

Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sala 04

Cidade Universitária, 05508-010

São Paulo, SP, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela Poá
Comunicação e submetidos para validação do(s)
autor(es) antes da publicação.*