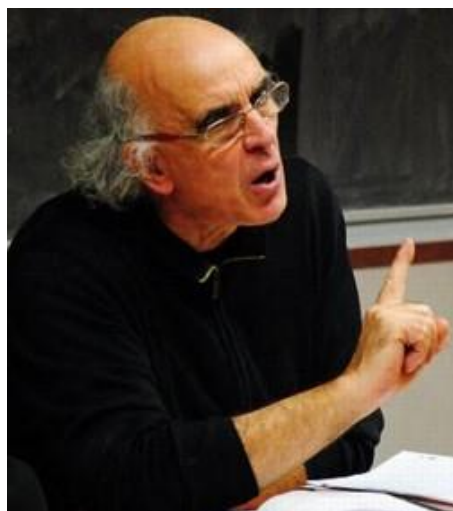




## ENTREVISTA JOSÉ-LUIS DIAZ: CENOGRAFIAS AUTORAIS NA ÉPOCA ROMÂNTICA

Por Fausto Calaça



**José-Luis Diaz** é professor emérito em literatura francesa do século XIX na Université Paris 7 - Denis Diderot; atual presidente da *Société des études romantiques et dix-neuviémistes/SERD* (associação transdisciplinar que reúne estudiosos do Romantismo e do século XIX); diretor do *Magasin du XIXe siècle* (revista especializada em estudos oitocentistas) e membro do *Groupe international de recherches balzaciennes/GIRB* (grupo internacional que reúne pesquisadores da obra de Honoré de Balzac).

É autor de dois livros inovadores na área de estudos oitocentistas: *L'Écrivain imaginaire: Scénographies autoriales à l'époque romantique* (Honoré Champion, 2007) e *Devenir Balzac. L'Invention de l'écrivain par lui-même* (Christian Pirot, 2007). E de outro sobre a história das interpretações biográficas das obras literárias: *L'Homme et l'œuvre: contribution à une histoire de la critique* (PUF, 2011).

Em *L'Écrivain imaginaire*, José-Luis Diaz afirma que, desde o Romantismo (1750-1850), tornar-se escritor é também, de certa forma, interpretar o papel de escritor. Neste sentido, a expressão “cenografias autorais”, a qual faz referência à metáfora teatral ou cinematográfica, ganha espaço especial em sua obra. Ela nos leva a pensar que, desde esta época, ninguém se torna um “grande escritor” sem um *savoir-faire* midiático, uma certa encenação do papel de “grande escritor” e, obviamente, um bom conhecimento dos códigos da vida literária. A noção de “cenografias autorais” designa assim a instância-autor como um “espaço”, ao mesmo tempo sideral e cênico: ela insiste sobre o universo fictício no seio do qual o autor quer interpretar seu papel.

De acordo com J.-L. Diaz, seu livro *L'Écrivain imaginaire* se insere em uma história das representações do escritor. Ele iniciou suas investigações numa época em que, no âmbito dos estudos literários, diversos pesquisadores professavam a “morte do autor”, perspectiva inspirada no célebre artigo de Roland Barthes, de 1968, considerando-a, neste contexto, um tanto nociva para a compreensão da produção literária e de sua história, principalmente quando se tem como campo de estudos a época romântica da literatura francesa, entendida, em amplo sentido, como o período no qual o autor se constitui como explicação para sua obra, ou, nos termos de Paul Bénichou (1973), o período da “sagração do escritor”. Como alternativa, Diaz se interessou pela perspectiva de Michel Foucault, desenvolvida em “O que é um autor”, em 1969, mas ampliando ainda a noção de “função de autor” na história da literatura, bem como explorando as distinções entre os níveis de autor: (1) o autor real, o homem do cotidiano, dotado de uma biografia, de um domicílio; (2) o homem textual, ao mesmo tempo autor do livro e o sujeito textual, aquele que, dentro do livro, é só um

nome sobre a capa e certas marcas de enunciação, o “sujeito do discurso” que adota um gênero, um estilo; (3) o escritor imaginário, ou seja, o autor tal qual ele se representa, se faz ou se deixa representar – representações segundo todas as formas possíveis: imagens, figuras, mitos, fantasmas, imagos, clichês, tipos, padrões, etc. Uma vez que todas essas formas não surgem isoladas, bem como se apresentam em movimento, em ação, o dispositivo da figuração teatral pareceu-lhe como um plano decisivo para compor esta noção de “escritor imaginário”. É a partir desta noção que o autor elaborou outra noção, “cenografia autoral”, a qual designa que o escritor se faz, produz-se em representação. O autor adota uma postura; assume um papel que estrutura sua vida de escritor; encarna uma imagem; constituiu para si mesmo um estilo de vida.

Nesse parâmetro, então, mais do que as “representações do escritor”, são os episódios da luta midiática entre as cenografias coletivas rivais, entre as formas de “tornar-se escritor”, ou seja, de constituir para si mesmo um papel, uma imagem, uma encenação de escritor, um jeito-de-ser-escritor em perpétuas crises, mudanças e conflitos que Diaz se propôs tornar-se historiador.

*Mais ce qui les rends proches de nous – de nous les contemporains de la « société du spectacle » –, c’est l’étrange amalgame de vérité et de facticité qui les caractérise.*  
(DIAZ. *L’écrivain imaginaire*, 2007)

*Calaça – Professor Diaz, inicialmente, o senhor poderia falar um pouco sobre o seu percurso acadêmico na Universidade Paris 7-Denis Diderot?*

Diaz – Tive uma carreira bem estável na Paris 7, inicialmente lotado no Departamento *Sciences des textes et documents*. Como você vê, naquela época, nossa UFR (Unidade de pesquisa e formação) não se chamava *Lettres, Arts, Cinéma*. No meu caso, chamava-se, digamos “Ciências dos textos e documentos sob influências do estruturalismo”, perspectiva “da moda” (no início dos anos 1970) que estabelecia assim um rompimento com o ensino clássico da Sorbonne. Em um primeiro tempo da minha carreira, estive bem próximo desta abordagem estruturalista, ensinando “Leituras de Barthes”, em companhia de colegas como Françoise Gaillard. Neste período inicial, eu tinha interesse em trabalhar com problemas relacionados aos signos na obra de Balzac, problemas de semiologia balzaquiana, temática que caracterizava a paisagem da época. Nunca troquei de instituição; como professor na Paris 7, fui diretor, presidente do Conselho Científico; assumi diversas funções; e recentemente me aposentei. Ao mesmo tempo em que trabalhava com semiologia balzaquiana, também tive uma tendência a não me fechar em um único autor, pois queria manter uma visão generalista. Em minha tese de doutorado, por exemplo, realizei um estudo panorâmico do Romantismo francês, onde pude distinguir cinco modos de Romantismo, ou cinco modos de ser romântico.



Calaça – *Como se caracteriza essa sua visão generalista, no âmbito de sua pesquisa de doutorado?*

Diaz – Nesta tese, não estudei os elementos literários dos grandes textos, mas aquilo que eu mesmo defini como “cenografias autorais”. Procurei, então, juntar algumas perspectivas: estruturalista, metodológica, modernista, bem como história literária. Tudo isso me pareceu que deveria ser repensado. Tentei contar novamente uma história literária não de forma cronológica, mas de uma forma mais abstrata. Foi aí que tive a ideia de distinguir momentos, ou formas, ou *epistèmes*... Bom, isso é bem foucaultiano como você deve perceber... momentos de rupturas epistemológicas no Romantismo francês. É isso que me interessava no início: Foucault me inspirou do mesmo tanto que Barthes. Passei muito tempo empolgado com a moda “a morte do autor” e escrevi muitas coisas sobre o tema, dentre eles, alguns artigos sobre o próprio Barthes. Destaco aqui um artigo que escrevi, “Barthes, analista de...” daquilo que eu mesmo chamo de “cenografias autorais”, onde exploro a ideia segundo a qual Barthes queria fazer uma espécie de “etologia dos intelectuais”<sup>1</sup>, uma expressão cuja origem se encontra nas ciências naturais, que designa um estudo sobre formas como os intelectuais se comportam num determinado ambiente, como eles se diferenciam em relação aos outros.

Calaça – *Em qual texto podemos encontrar essa ideia de Barthes?*

Diaz – Neste momento da minha pesquisa, um dos textos que eu mais utilizei foi “O grau zero da escritura”, de 1953, no qual Barthes anuncia sua pretensão de compor uma “história da escritura”, escritura não no sentido de inscrição gráfica do corpo, segundo a moda de Derrida, mas no sentido de socioletos literários. Interessei-me por essa ideia segundo a qual podemos fazer uma história das formas de escrever estereotipadas em determinados momentos, contextos. Foi a partir dessa ideia que estabeleci uma relação entre socioletos literários e cenografias autorais.

Calaça – *Parece-me que esta ideia também foi explorada por Barthes em seu seminário dedicado à noção de idioleto, na École Pratique des Hautes Études, em 1970-1971...*

Diaz – Sim! Foi nesse seminário que ele aprofundou essa ideia, mas ela surgiu antes: ela já existia desde os seminários dos anos 1950-60. Na época deste seminário sobre a noção de idioleto, e socioleto também, Barthes participava do meu seminário na Paris

---

<sup>1</sup> Ver, por exemplo, «La tentation ethnologique» em *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), onde Barthes sugere que autores como Michelet, Balzac, Zola, Proust realizaram uma espécie de etnologia da França, uma cosmogonia romanesca, uma enciclopédia da realidade.

7. Aliás, a Universidade Paris 7 era uma de suas alternativas de candidatura para o cargo de professor, antes de tornar-se membro do Collège de France.

Calaça – *O que mudou, então, em seu percurso acadêmico, no que concerne os seus interesses e abordagens teóricas?*

Diaz – Depois de um percurso inicial e rápido dedicado à teoria do autor, a partir dos anos 1980, privilegiei a teoria da função autoral e, nos anos 1990, o resultado principal foi a minha teoria sobre as cenografias autorais.

Calaça – *Por uma história estrutural do Romantismo... lembrando que todo seu foco de pesquisa acadêmica é o século XIX...*

Diaz – Ou, uma história da função do autor, em especial, na época romântica que, em termos cronológicos, abrange o período de 1750 a 1850. Obviamente, como especialista em literatura francesa do século XIX e Romantismo francês, estabeleço constantemente relações entre este momento histórico e os demais. Resumindo, meu percurso se caracterizou como uma tentativa de escrever uma história literária estruturalista, buscando situar nesta história – entre o Romantismo (1750-1850) e a segunda metade do século XIX (obviamente, que se estende até o início do século XX) algumas rupturas não epistêmicas, mas rupturas cenográficas. Seria possível afirmar que a história literária, ou a história estética de forma mais ampla, manifestou-se por meio de revoluções e de rupturas, em termos de representações? Por exemplo, na passagem do século XVIII para o XIX, identificamos uma passagem, ou uma ruptura, uma nova representação tal como a substituição de uma noção de “homem de letras” – reconhecido como um “homem de ciências”, um “sábio”, um “erudito” – por uma noção de autonomização na literatura. Quando Madame de Staël analisa a literatura no seu famoso *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, em 1800, ela ainda considera os homens de letras como sábios, filósofos, historiadores, homens de ciências. O que aconteceu, pouco a pouco, na primeira metade do século XIX, foi uma especialização, ou autonomização da literatura, fenômeno que se caracteriza como uma estetização da literatura: a passagem da literatura, do domínio das ciências do homem para o domínio da estética. A literatura deixa, assim, de ser um instrumento de confirmação das ciências, das ideias. Interessa-me, aqui, estudar então as rupturas cenográficas que ocorrem neste momento.

Calaça – *E Balzac?*

Diaz – Então... apesar de ter dedicado muitos estudos sobre a noção de autor na obra inteira de Balzac, também dediquei muitos estudos sobre esta noção nas obras de



Alfred de Musset, George Sand e Sainte-Beuve. Quanto a Balzac, dirijo há muitos anos seminários sobre este autor na Paris 7. Recentemente, no *Groupe international de recherches balzaciennes (GIRB)*, dirigi os seminários *Penser avec Balzac* (2003), *Balzac et la crise d'identités* (2005), *Balzac avant Balzac* (2006), *Balzac analytique* (2007), *Balzac et l'homme social* (2009 e 2010). Atualmente, interesse-me pelo “Balzac pesquisador” (*Balzac chercheur*), o Balzac do texto *Théorie de la démarche* (1833)<sup>2</sup>, ou seja um Balzac observador da realidade em movimento; realidade entendida como o corpo, a cidade, a sociedade, o cotidiano, o mundo concreto.

Calaça – *O que há ainda a ser estudado na obra de Balzac nos dias de hoje? Ao levantar essa questão, eu mesmo a problematizo, pois penso que tudo que já foi estudado na obra de Balzac, assim como na obra de qualquer outro autor canônico, pode e deve ser novamente e sempre estudado, considerando que todo estudo aponta (ou deve apontar) novos questionamentos, novos problemas etc. Mas, enfim... pergunto então o que e como estudar Balzac hoje?*

Diaz – De fato, é uma questão difícil. No meu itinerário de pesquisa sobre Balzac, entre meus trabalhos mais recentes, tanto nos meus estudos individuais, quanto nos estudos dirigidos em seminários, procuro analisar as relações de Balzac com as ciências do homem e da sociedade: Balzac sociólogo, ou melhor dizendo, Balzac psicólogo social. No seminário *Balzac et l'homme social* (2009 e 2010), trabalho desenvolvido com Claude Duchet<sup>3</sup>, o que me interessou é o fato de que Balzac observa o homem em ato, na vida cotidiana. Isso me parece moderníssimo, algo de interesse das ciências humanas e das letras nos nossos dias. É um Balzac pós-Erving Goffman; o Balzac da comédia de todos os dias e da distribuição de papéis sociais. O título da *Comédia Humana*, uma das ideias centrais de Balzac, continua muito atual e inesgotável. Ele nos direciona à perspectiva segundo a qual nossos comportamentos são mediados por representações e ideologias que nos são oferecidas na vida cotidiana; não há expressão espontânea na vida humana: tudo é mediado por códigos e modelos. Na mesma medida, é que me interessa (desde o começo, conforme o que eu já disse) pelo Balzac semiólogo, pois efetivamente existe em sua obra uma leitura semiológica do social; ele pesquisa os signos nos movimentos, nas condutas, nas roupas, nos objetos, nos espaços físicos, etc. E ainda, um Balzac dos estudos da subjetividade; o Balzac da questão “*de quel moi parlez-vous?*”, na voz da protagonista do romance *Le Lys dans la vallée* (1836); o Balzac da crise do eu; de uma espécie de cenografia da subjetividade, do eu.

<sup>2</sup> Sobre esse texto de Balzac, permito-me aqui mencionar meu artigo, em coautoria com Mirelle B. Tumelero, intitulado “Aproximações ao inconsciente no século XIX. A teoria de Balzac e o projeto de Freud”. *Polifonia* (UFMT), v. 18, p. 42-55, 2011.

<sup>3</sup> Claude Duchet, professor emérito da Université Paris VIII, é criador da abordagem *Sociocritique* do texto.

Para além das mediações dos códigos sociais, somos também sujeitos divididos, e aqui identificamos um Balzac psicanalista, pois ele já compreendia muito bem, em forma de romances, novelas, contos, ensaios, prefácios (e até mesmo em suas inúmeras correspondências), os conflitos inconscientes, os “sofrimentos desconhecidos” e, sobretudo, a complexidade e a pluralidade das experiências subjetivas individuais. Por exemplo, no seminário *Balzac analytique* (2007), desenvolvemos estudos nesta perspectiva, ao mesmo tempo sociológica, semiológica e subjetiva.

*Calaça – Em 2011, na ocasião do seminário Balzac à l'inchoatif (1831-1833), o pensamento de Balzac foi considerado como ato, como pensamento do “começar de novo”; um pensamento que permanece em estado de recomeço, de revisão, de ponto de partida, algo que realmente caracteriza o “Balzac pesquisador”. O senhor considera que Balzac permaneceu assim, “à l'inchoatif”, durante seus trinta anos como escritor, de 1818 a 1848?*

Diaz – Eis aí um Balzac que deve ser estudado hoje, o Balzac do pensamento em ato, em movimento. Não foi durante toda sua vida assim: ele teve vários momentos de recomeço, de renovação de energias, de reinvenção de tudo. A ideia que se tem hoje, algo que compartilho com Nicole Mozet<sup>4</sup>, é de estudar Balzac em trabalho, em obras; Balzac trabalhando, e não aquele romancista de outros tempos, clássico, canônico, antiquado: o Balzac-monumento, o Balzac-catedral-de-papel. Nesta perspectiva, a qual se aproxima da abordagem genética em literatura, penso que existe muito a ser estudado sobre as cenografias deste escritor em processo de invenção da sua obra e de si mesmo como autor; sobre a gênese intelectual deste escritor. Os prefácios de Balzac, por exemplo, servem de excelente material para este trabalho.

*Calaça – Monsieur Diaz, gostaria de mudar um pouco o sentido da conversa e propor um tema que nos interessa no dossiê atual do periódico científico Polifonia, “A arte no século XIX”. Como o senhor estabelece uma relação entre a arte no século XIX e a ascensão da burguesia no poder? Certamente é uma questão um tanto vasta, por isso deixo-o à vontade para escolher um tópico que lhe interessa sobre esse tema.*

Diaz – Sim, muito bem! Penso que podemos então tomar este assunto pelo seu avesso. Inicialmente, o que se vê nas representações do artista, na época romântica, é uma oposição entre a classe burguesa e a classe dos artistas. Balzac é um dos criadores desta oposição em diversos romances, tais como *La Maison du Chat-qui-pelote* (1830)

---

<sup>4</sup> Professora emérita em literatura francesa do século XIX, da Université Paris 7; atual presidenta do *Groupe international de recherches balzaciennes (GIRB)*.



e *Pierre Grassou* (1839)<sup>5</sup>; Stendhal também, com a novela *Féder* (redigida em 1839; primeira publicação em 1855). A oposição entre estes dois modos de vida define o “artista burguês” como um escândalo, uma aberração: os personagens Pierre Grassou e Féder representam dois escândalos, no fim da década de 1830. Ver um artista se comportando como um burguês – levando uma vida sob os princípios da economia, prudência, disciplina, coerência – gera escândalo. O artista se apresenta neste contexto como a antítese do burguês. O primeiro título do romance *La Maison du Chat-qui-pelote* expressa essa ideia: *Gloire et malheur*. No romance, o casamento entre uma moça burguesa e um artista do meio aristocrático acaba em tragédia. A glória do artista ocasiona a desgraça da sua esposa. Em outro texto balzaquiano relevante sobre este tema, *Des artistes*, artigo publicado em 1830, no jornal *La Silhouette*, conhecemos o pensamento dos artistas românticos. Neste artigo, Balzac revela uma concepção extremamente ampla sobre o artista romântico, definindo-o como o filósofo, o sábio, o pesquisador e, sobretudo, como a antítese do pequeno burguês. Mas, aqui, é relevante ressaltar uma coisa: as relações que se estabelecem são, de fato, entre o artista e o momento industrial, entre arte e indústria. Isso nos leva a identificar o início da era da reprodutibilidade técnica, noção popularizada a partir do ensaio de Walter Benjamin (em 1936, um século depois de Balzac). O problema que começa a ser analisado por Balzac é a produção em série da obra de arte, em função de uma demanda que visa lucro. Além do problema da mercantilização da obra de arte, há também a questão da espetacularização da figura do artista, ou a publicidade em torno dessa figura. No caso da literatura, essa estabelecerá laços importantes com a indústria, com a publicidade e a propaganda; tudo isso visando o lucro.

Calaça – *Obviamente, não é só Balzac que escreve sobre isso...*

Diaz – Claro que não! Em 1839, Sainte-Beuve publica o artigo *La Littérature industrielle* na *Revue des Deux Mondes*, onde ele faz um panorama da história desta relação entre a arte, a mercantilização e a industrialização. Antes de Sainte-Beuve, também já se falava de “literatura mercantil”; e a expressão “literatura industrial” já se encontrava em *Le Globe*, revista importantíssima fundada em 1824, por Leroux e Dubois, e posteriormente constituída como a doutrina de Saint-Simon. Enfim, o ponto principal é a ideia segundo a qual a arte se encontra comprometida com a indústria e que os escritores denunciavam esta relação em forma de artigo, de romance, de novela. Há de se considerar ainda que uma raridade de escritores elogia essa relação,

---

<sup>5</sup>Recomendamos dois artigos recentes que têm como objeto de estudo a oposição entre o burguês e o artista, na obra de Balzac: CALAÇA, Fausto. “Le portrait d’Augustine dans La Maison du chat-qui-pelote de Balzac (1830). D’une expérience de subjectivation par la médiation artistique”. *Revue Orages. Littérature et Culture - 1760-1830*, 2013; CALAÇA, Fausto. “Plágio e pastiche na *Comédia Humana*, de Balzac, ou da ascensão da arte burguesa no século XIX”. *Polifonia* (UFMT), 2013.



realçando o seu lado positivo. Um bom exemplo dessa realidade – da arte que se constitui como um objeto mercantil e industrial a partir da época romântica – se vê em *L'Éducation sentimentale*, de Flaubert, onde o personagem Jacques Arnoux, rico comerciante de arte, é proprietário de uma butique que se chama *Art Industriel*. Tal personagem foi inspirado na realidade: Maurice Schlesinger, fundador da *Gazette musicale*, revista que se juntou a *Revue musicale*, de François Fétyis, sendo assim criada uma revista com novo título: *Revue et gazette musicale de Paris*. Schlesinger é um modelo desta realidade, uma inspiração para a geração pós-romântica, no caso, Flaubert, em 1869.

Calaça – *Estas revistas, bem como outras da época romântica, se encontram disponíveis na internet...*

Diaz – Elas estão disponíveis no site *Gallica*, biblioteca digital da BNF, *Bibliothèque National de France*; muitas delas, na sua íntegra.

Calaça – *Retomando então a questão...*

Diaz – Retomando a questão, referimo-nos a uma época de singularização da obra de arte, onde o artista pretende se constituir como “estilo” (“o estilo sou eu”): o artista romântico que busca a sua singularidade na própria obra de arte. O que se pode focalizar neste contexto é a tensão existente entre o artista romântico e o clássico (o período anterior, a arte no século XVIII) e a tensão entre o artista romântico e o artista burguês, ou o momento da arte industrial (período posterior). Na época romântica, a obra de arte é inimitável, o que a distingue da clássica, na qual a imitação se constituía como uma das finalidades e critérios de valor; o que também a distingue do período posterior, no qual a produção em série da obra de arte viabiliza inúmeras possibilidades de imitação. A industrialização da arte vai persistir, apesar da resistência dos românticos.

Calaça – *A biografia de Balzac ilustra este fenômeno, considerando as suas relações conflituosas com os editores, o dinheiro conquistado pela produção literária, suas dívidas infundáveis, a perseguição incessante dos cobradores etc. Como podemos analisar o caso de Balzac?*

Diaz – Balzac foi, ao mesmo tempo, editor, dono de gráfica, escritor, autor, jornalista. Ele foi o primeiro – o mais importante – autor comprometido com esse processo de industrialização da arte na época romântica. Não se trata aqui de um “burguês das artes”, mas de um escritor de talento excepcional, com uma energia fora do comum, que pretendia ganhar muito dinheiro com a literatura. Neste aspecto, Flaubert é o





contrário de Balzac, pois recusa a industrialização e a ideia de progresso nas artes. Há ainda, a oposição entre Flaubert e Maxime du Camp, seu amigo, o qual, no prefácio de *Chants modernes*, compêndio de poesias publicado em 1855, elogia a noção de progresso e suas relações com as artes. Du Camp faz da literatura um “canto” do progresso. Para concluir, penso que é isso: é preciso estudar estas tensões existentes nas cenografias dos artistas românticos, destacando aí a vontade de singularizar a obra de arte e seus grandes impasses com a crescente, feroz e potente indústria que, aos poucos, apropria-se da produção artística, bem como da figura do autor, o que resulta na espetacularização da imagem do autor. Os processos de industrialização e espetacularização caracterizam toda história da arte no século XIX.

### Referências

AMOSSY Ruth; MAINGUENEAU, Dominique. Autour des “scénographies autoriales”: entretien avec José-Luis Diaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007). **Argumentation et Analyse du Discours**[En ligne], 3/2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, <http://aad.revues.org/678>

BARTHES Roland. La mort de l'auteur (1968). **Œuvres complètes III, 1968-1971**. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty. Paris: Seuil, 2002.

BÉNICHOU Paul. **Le Sacre de l'écrivain (1750-1830)**. Paris: José Corti, 1973.

DIAZ, José-Luis. **Devenir Balzac**. L'Invention de l'écrivain par lui-même. Paris: Christian Pirot, 2007.

\_\_\_\_\_. **L'Écrivain imaginaire**. Scénographies autoriales à l'époque romantique. Paris: Champion, 2007.

\_\_\_\_\_. La question de l'auteur. **Textuel**, n° 15, n° spécial «R. Barthes», 1984, p. 44-51.

\_\_\_\_\_. **L'Homme et l'œuvre**. Contribution à une histoire de la critique. Paris: P.U.F., 2011.

FOUCAULT Michel. Qu'est-ce qu'un auteur? (1969). **Dits et écrits I. 1954-1975**, édition établie sous la direction de D. Denfert et F. Ewald avec la collaboration de J. Lagrange. Paris: Gallimard, 2001.

VANDEMEULEBROUCKE Karen & DECLERCQ Elien. De l'écrivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur. **Interférences littéraires/Littéraire interferences**. N° 9, novembre 2012, pp. 211-227. <http://www.interferenceslitteraires.be/node/179>

### Links



*Société des études romantiques et dix-neuviémistes (SERD):*

<http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr>

Adesão à SERD:

<http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/adhesionetranger.html>

*Magasin du XIXe siècle:*

<http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/magasin.html>

*Groupe international de recherches balzaciennes (GIRB):*

<http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/presentation.html>

Entrevista recebida em 07/10/2013.  
Aceita para publicação em 05/11/2013.

### **Fausto Calaca**

Professor do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da UFMT; professor convidado na Université Paris 7-Diderot (Bolsista de pós-doutorado CAPES 2012-2013); correspondente brasileiro da *Société des études romantiques et dix-neuviémistes (SERD)*; realiza pesquisas no *Groupe international de recherches balzaciennes (GIRB)*.

E-mail:faustocalaca@gmail.com