

POR QUE SER UM CLÁSSICO? – NOTAS EM ABISMO SOBRE “SE UM VIAJANTE NUMA NOITE DE INVERNO”, DE ITALO CALVINO

Patricia Gonçalves Tenório (PUCRS)¹

Resumo: O *mise-en-abîme* do escritor francês André Gide foi tomado emprestado da heráldica, onde a reprodução de um escudo, *ad infinitum*, um dentro do outro, gera a sensação de espelhamento. Encontramos esse espelhamento no “romance de inícios de romances” *Se um viajante numa noite de inverno*, do escritor italiano Italo Calvino. A partir de uma análise aproximativa entre a coletânea de ensaios *Por que ler os clássicos*, e o “romance de início de romances” *Se um viajante numa noite de inverno*, ambos de Italo Calvino, tentaremos aplicar conceitos tais como figura, do filólogo alemão Erich Auerbach, e *mise-en-abîme*, de André Gide.
Palavras-chave: *Mise-en-abîme*; Figura; Escrita Criativa

I – Por que ler?

Quando se termina a última página de *Por que ler os clássicos*, do escritor italiano, apesar de nascido em Santiago de las Vegas, Cuba, Italo Calvino (1923-1985), sente-se um estranhamento. Ou melhor, sente-se uma vertigem que nos acompanha antes, durante e após a leitura do livro, assim como nos acompanha na leitura de certos livros bons.

Composto por quatorze ensaios sobre clássicos, Calvino abre essa coletânea com o texto que dá título ao livro, e se perguntando – e nos perguntando...

– O que são os clássicos?

... ao mesmo tempo que nos brinda com algumas respostas...

1. Os clássicos são aqueles que estamos relendo;
2. A releitura de um clássico é uma leitura de descoberta;
3. A primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura;
4. Um clássico nunca esgota o que tem a dizer;
5. Um clássico é permeado por leituras anteriores, rastros do que foi por ele deixado nas culturas que atravessou;
6. Os clássicos, por mais que tenham sido lidos, sempre nos revelam algo novo;
7. Um clássico para cada um de nós é aquele que nos define, seja por semelhança, seja por diferença, e que não podemos lhe ser indiferentes.

¹ Escreve prosa e poesia desde 2004. Tem onze livros publicados, com prêmios nacionais e internacionais. Mestre em Teoria da Literatura (UFPE) e Doutoranda em Escrita Criativa (PUCRS). Contato: www.patriciatenorio.com.br e patriciatenorio@uol.com.br.

Vem-nos à mente duas conexões. A primeira é com o livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1946), do filólogo alemão, nascido em Berlim, Erich Auerbach (1892-1957). A segunda tem a ver com um livro do próprio Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno* (1979).

Mas vamos por partes.

II – Mimesis e Figura

– Por que Calvino nos lembra Auerbach?

Uma tentativa de resposta estaria nos textos abordados pelo filólogo alemão em *Mimesis*.

Erich Auerbach escreve a sua bíblia em Istambul, Turquia, durante a Segunda Grande Guerra Mundial, fugindo da perseguição nazista por ser judeu. Escreve com o mínimo de bibliografia ao seu redor, o que demonstra a memória prodigiosa que possui. Elenca obras que considera clássicas da literatura ocidental e aplica o conceito de *Figura* (1938) – outro livro seu – tomado emprestado dos primeiros Padres da Igreja Cristã.

Para angariar novos fiéis entre os judeus, pagãos, gentios, os primeiros Padres da Igreja Cristã tentavam ligar figuras do Antigo Testamento, tais como Davi, Moisés, Elias, Josué... com a figura do Cristo no Novo Testamento, as primeiras anunciando, prefigurando o preenchimento pleno que a vinda do Messias realizaria.

Auerbach utiliza o conceito de Figura ao ligar, por exemplo, o texto atávico da *Odisséia*, atribuído a Homero – o trecho em que narra a cicatriz de Ulisses –, ao sacrifício de Isaac por Jacó no *Gênesis*, do Antigo Testamento. De Homero a Virgínia Woolf, da *Canção de Rolando* à boca do Pantagruel de Rabelais, passando pelo encantamento da Dulcinéia de Cervantes, o filólogo alemão aponta um texto para o outro, um texto “prefigurando” o outro, da epopéia atávica até chegar ao “preenchimento pleno” com o romance moderno.

A técnica característica de Virgínia Woolf, tal como se apresenta no nosso texto, consiste em que a realidade exterior, objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro, isto é, a medição da meia, é apenas uma ocasião (ainda que não seja uma ocasião totalmente casual): todo o peso



repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador. (AUERBACH, (1946 in) 2011, p. 487)

Em *Por que ler os clássicos*, Calvino caminha de mãos dadas com Auerbach. Aquele também bebe na *Odisséia*; passa por Ovídio e su’*As metamorfoses*; Ariosto e *Orlando furioso*; Defoe e *Robinson Crusóé*; elogia Stendhal; reconhece Balzac; traz Henry James, Joseph Conrad, Ernest Hemingway para mais próximos de nós.

Houve um tempo em que, para mim – e para muitos outros, meus coetâneos ou de faixas etárias próximas –, Hemingway era um deus. E foram bons tempos, que recorro com satisfação, sem que pese a sombra daquela indulgência irônica com que se consideram modas e febres juvenis. Eram tempos sérios, vividos por nós com seriedade e simultaneamente com arrogância e pureza de coração, e em Hemingway poderíamos também encontrar uma lição de pessimismo, de distanciamento individualista, de adesão superficial às experiências mais cruas [...]. (CALVINO, (1991 in) 1993, p. 231, colchetes nossos)

Talvez Italo Calvino se assemelhe a Erich Auerbach na escolha do que consideram “os clássicos da literatura ocidental” por causa dos “rastros do que foi por ele deixado nas culturas que atravessou”, ou por não existir um texto realmente original, feito afirmava Montaigne nos seus *Ensaio*s (1576). Talvez o que importe nessa leitura dupla de Calvino, *Por que ler os clássicos* e *Se um viajante numa noite de inverno*, seja exatamente experimentar essa vertigem de não poder ser (mais) indiferente após entrar em contato, visceral e pungente, com todas as suas palavras e possíveis significações.

III – O *mise-en-abîme* de um viajante

Quando abrimos a primeira página de *Se um viajante numa noite de inverno*, do “escritor italiano”, “apesar de nascido em Cuba”, Italo Calvino, ficamos tontos, ficamos presos em uma vertigem: o autor inicia afirmando que estamos começando “a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*”...

Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*. Relaxe. Concentre-se. Afaste todos os outros pensamentos. Deixe que o mundo a sua volta se dissolva no indefinido.



É melhor fechar a porta; do outro lado há sempre um televisor ligado. Diga logo aos outros: “Não, não quero ver televisão!”. Se não ouvirem, levante a voz: “Estou lendo! Não quero ser perturbado!”. Com todo aquele barulho, talvez ainda não o tenham ouvido; fale mais alto, grite: “Estou começando a ler o novo romance de Italo Calvino!”. Se preferir, não diga nada; tomara que o deixem em paz. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 11)

O “romance de início de romances” começa com a chegada em uma estação ferroviária. Um homem que se chama “eu” nos coloca em primeira pessoa do singular, logo após o Capítulo 1 que nos havia colocado na terceira pessoa do singular, “você”. É a primeira variação em Sol menor. Mas quando pensamos estar seguros, Calvino nos arremessa para a Clave de Fá, para outro início de romance, logo após o Capítulo 2, que seria o fio condutor da história.

Feito em um jogo de espelhos, Calvino numera os doze capítulos que serão o fio condutor da narrativa, e intitula os capítulos seguintes com os nomes dos romances que vão sendo desfiados, que vão sendo apontados de um romance para o outro, sem contudo passar do primeiro capítulo.

É evidente que dependo dos outros, não tenho o ar de alguém que viaja por conta própria ou por motivos pessoais; devo, isto sim, ser um subordinado, um peão num jogo muito complexo, uma peça pequena numa grande engrenagem, uma peça ínfima que nem deveria ser visível; de fato, estava estabelecido que eu passaria por esse lugar sem deixar vestígios, mas, ao contrário, vou deixando-os a cada minuto que permaneço aqui. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 22)

Nos Capítulos numerados, acompanhamos um Leitor e uma Leitora que se conhecem em uma livraria por irem trocar seu livro inacabado que se chama... *Se um viajante numa noite de inverno...* Que na verdade se chama *Fora do povoado de Malbok...* E, por aí a fora, um fio de novelo de Ariadne vai sendo desfiado. E, novamente, o autor? Chama-se Italo Calvino.

Vivemos na carne viva (e crua) a sensação de estarmos sendo ludibriados, de fazermos parte de alguma conspiração em que o autor sabe exatamente de (toda) nossa vida, e que teremos que entregar o jogo do texto que havia sido proposto no início da



leitura. Sim, o “jogo do texto” de Wolfgang Iser que nos fala de uma ausência que é presença, um sentido fugidio que a escrita e a leitura nos fazem ir atrás e tentar capturar, tentar aprisionar nem que seja por um instante.

Mas algo mudou desde ontem. Sua leitura não é mais solitária: pense na Leitora, que neste exato momento também está abrindo o livro, e eis que ao romance a ser lido se sobrepõe um possível romance a ser vivido, a sequência de sua história com ela, ou melhor, o início de uma possível história. Veja como você está mudado, antes afirmava preferir o livro, coisa sólida, que está ali, bem definida, que se pode desfrutar sem riscos, à experiência vivida, sempre fugaz, descontínua, controversa. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 39)

Calvino parece tratar do tema da leitura sob diversos aspectos. Os capítulos numerados, em terceira pessoa do singular, direcionados para um Leitor que encontra uma Leitora; os capítulos com títulos dos romances em primeira pessoa do singular.

A leitura, como vimos no parágrafo anterior, parece ser o tema do livro – que é um livro dentro de um livro dentro de um livro... Feito as bonecas russas, as *mamuskas*, feito o *myse en abîme* de André Gide no seu *Diário* e no próprio *Os moedeiros falsos*, romance que o *Diário* narra a construção, o que veremos mais adiante.

A técnica do uso da primeira pessoa do singular nos capítulos com títulos parece demonstrar o investimento do autor em vários “eus” desconhecidos, em várias partes em busca de se tornar um todo.

Através dos intervalos entre os degraus de ferro, eu olho a corrente incolor do rio, que, lá no fundo, transporta fragmentos de gelo que se assemelham a nuvens brancas. Numa perturbação que dura um instante, parece-me estar sentindo o mesmo que ela sente: que todo vazio se prolonga no vazio, todo desnível, mesmo mínimo, dá em outro desnível, todo precipício desemboca no abismo infinito. Envolver suas costas com o braço; trato de resistir aos empurrões daqueles que querem descer e nos lançam imprecações [...]. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 87)

A leitura dos sinais dos acontecimentos da vida; a não-aprendizagem da leitura em si; a língua dos cimérios ou língua sem palavras dos mortos; os livros anônimos ou mesmo os livros não escritos por Sócrates, ou o livro escrito por vários e reunidos sob o nome de



Homero; as histórias, uma desfiando a outra, sem nunca acabar, feito uma Sherazade em *As mil e uma noites*; a leitura do corpo entre os amantes, cada detalhe feito uma palavra, cada defeito como um sinal de pontuação – enfim, um jogo de espelhos, em que um espelho finito em frente a outro leva a um infinito de espelhos, a parte leva ao todo, o indivíduo à totalidade das coisas.

Italo Calvino nos lembra o escritor-que-nunca-escreveu-um-livro Joubert, em *O livro por vir*, do filósofo francês Maurice Blanchot. Essa tentativa de escrever um livro infinito se assemelha à realidade de não escrever livro algum.

– O livro que eu gostaria de ler agora é um romance em que se narre uma história ainda por vir, como um trovão ainda confuso, a história de verdade que se misture ao destino das pessoas, um romance que dê o sentido de estar vivendo um choque que ainda não tem nome nem forma. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 78-79)

A cópia inteira de um romance; a impossibilidade de escrita do instante exato que vivemos; o obstáculo que se impõe a quem escreve para potencializar o livro; escrever um livro que é feito de inícios de romances... Técnicas de quem escreve para quem lê, um(a) leitor(a) nem tão médio(a) assim, que é capaz de escrever livros na simples tentativa de elevar o grau de sua leitura.

Os personagens dos capítulos com títulos de romance de Calvino buscam o mesmo, são os mesmos sob a roupagem de nomes e histórias metaforizadas diferentes. O próprio ato de “desbastar” o que sobra na escrita é metaforizado em um dos capítulos, sob o conceito dos espelhos superpostos para se chegar ao infinito, das partes ao todo, da realidade à ficção.

Especular, refletir: toda atividade do pensamento me remete aos espelhos. Segundo Plotino, a alma é um espelho que cria as coisas materiais refletindo as ideias de uma razão superior. Talvez seja por isso que eu preciso de espelhos para pensar: só consigo concentrar-me quando em presença de imagens refletidas, como se minha alma tivesse necessidade de um modelo para imitar toda vez que exercita sua virtude especulativa. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 165)



Uma vertigem de ficção e realidade, quando não sabemos se estamos vivendo ou se estamos lendo – e ler não é viver? –, uma vertigem nos devolve a nós mesmos, quebra as nossas certezas e nos faz parar um pouco para verificar que pensamento realmente nos pertence, se realmente “penso, logo existo”, ou se é o outro, a infinidade de autores lidos que pensam por nós?

Ao final, o próprio Italo Calvino nos brinda com um apêndice, no qual fala da interrupção como trauma, o que nos lembra as narrativas pós-guerras, em que aos traumatizados não sobram palavras, e tudo o que se quer dizer é matéria para o esquecimento.

Digamos então que em meu livro o *possível* não é o possível absoluto, mas o *possível* para mim. E nem sequer todo o possível para mim; por exemplo: não me interessava reconsiderar minha autobiografia literária, refazer tipos de narrativa que eu já fizera; deviam ser possibilidades à margem daquilo que sou e faço, alcançáveis com um salto fora de mim que permanecesse nos limites de um salto *possível*. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 272, itálico da edição)

IV – O *mise-en-abîme* de um Diário

Então nos vemos à beira do abismo do escritor francês, nascido em Paris, André Gide (1869-1951).

O *mise-en-abîme* de Gide foi tomado emprestado da heráldica, onde a reprodução de um escudo – escudo que não toca as margens –, *ad infinitum*, um dentro do outro, gera a sensação de espelhamento, que encontramos em dois espelhos um diante do outro, ou na impressão de “não acabar jamais” de se extrair, como vimos antes, bonecas cada vez menores naquelas bonecas russas, as *mamuskas*.

O próprio Gide constrói, um diante do outro, feito espelhos infinitos, um diário que narra a construção de um romance, que, por sua vez, é feito, também, ... de um diário.

E é este o tema principal, o centro novo que descentra a narrativa e a arrasta para o imaginativo. Em suma, este caderno em que escrevo a própria história do livro, eu o vejo todo vertido no livro, formando o



interesse principal, para maior irritação do leitor. (GIDE, (1927 in) 2009, p. 59-60)

Espelhamento. Esta parece ser a relação entre o *Diário dos Moedeiros Falsos* e *Os moedeiros falsos*, de André Gide, e que podemos aproximar dos *Por que ler os clássicos* e *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino.

Vejamos.

Gide no seu *Diário* traça as leis a serem perseguidas na construção de *Os moedeiros falsos*. Concordando com o pensamento do poeta, escritor, romancista e esteta irlandês, Oscar Wilde, de que “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”, descobrimos no livro-romance de Gide a realização ou preenchimento do que foi prefigurado no livro-diário: Como fazer para representar a realidade na ficção?

A grande questão a ser estudada primeiro é esta: posso representar toda a ação de meu livro em função de Lafcadio? Não creio. E por certo o ponto de vista de Lafcadio é por demais especial para que seja desejável fazê-lo prevalecer sem cessar. Mas que outro meio de apresentar *o resto*? Talvez seja loucura querer evitar a qualquer preço a simples narrativa impessoal. (GIDE, (1927 in) 2009, p. 31, *itálico da edição*)

O verdadeiro romancista, o gênio, deixa suas personagens fluírem e traz à vida suas possibilidades, aquelas possibilidades que Aristóteles tanto valorizava em sua *Poética* quando afirmava que a poesia era maior do que a história, visto que a história representava o que é, enquanto a poesia o que “poderia” ser.

Edouard Lafcadio, o alter-ego de André Gide, é um escritor purista, que prefere a essência da literatura ao invés da fogueira das vaidades dos encontros literários. Ele tenta escrever um novo romance, *Os moedeiros falsos*, no qual aplica o conceito de representação citado acima por Gide (no *Diário*), citado neste breve estudo por Tenório, citado por...

Não é trazendo a solução de certos problemas que posso prestar um verdadeiro serviço ao leitor; mas sim forçando-o a refletir sobre esses problemas para os quais não admito que possa haver outra solução senão uma particular e pessoal. (GIDE, (1927 in) 2009, p. 33)



A história de *Os moedeiros falsos* deve ser descoberta à medida que é escrita – prega Gide; representar a realidade ao mesmo tempo em que se afasta dela, se utilizando de invenção pura, da mais pura alteridade; estabelecer o campo de ação do livro; não misturar, retirar do romance o que não pertence ao romance: eis algumas das prefigurações de Gide em seu *Diário* do que tentará preencher plenamente no seu *Os moedeiros falsos*.

Temos duas questões que poderíamos abordar neste momento. A primeira, tem a ver com o conceito de figura, de Erich Auerbach, que demonstramos mais acima no presente estudo.

Poderíamos afirmar, sob o conceito de figura, que o *Diário dos Moedeiros Falsos* aponta para *Os moedeiros falsos*, prefigura o preenchimento total em *Os moedeiros falsos*, assim como *Por que ler os clássicos*² prefigura a realização máxima na vinda de *Se um viajante numa noite de inverno* – e, como vimos detalhadamente acima, dentro dos dois livros de Calvino em si –, tal qual a vinda do Cristo no Novo Testamento como preenchimento máximo do que foi prefigurado pelos profetas (“Davi, Moisés, Elias, Josué...”) no Antigo Testamento.

Na segunda reflexão que podemos fazer a partir dessas díades “diário/romance” de André Gide, e “ensaios/romance-de-início-de-romances” de Italo Calvino trazemos ao centro outro estudo³ a partir da análise da obra do escritor gaúcho, nascido em Porto Alegre, e professor da PUCRS, Luiz Antonio de Assis Brasil (1945): *O inverno e depois* (2016). Nessa análise, investigamos dois artigos⁴ do periódico espanhol *El País* que

² Na Nota da Edição Italiana, nos é apresentada uma carta a Niccolò Gallo, em 27 de novembro de 1961, na qual Italo Calvino teme que a reunião dos seus “ensaios esparços” e “não orgânicos” aconteceria apenas com sua morte ou “velhice avançada”. Apesar do seu temor, Calvino começa a organizá-los, sendo publicados (1980), quase ao mesmo tempo, que a primeira edição de *Se um viajante* (1979). Com isso, mesmo que *Por que ler os clássicos* somente tenha sido lançado em 1991, após a morte do autor, o gérmen do livro de ensaios (1961) é anterior ao “romance de inícios de romances”, o que nos dá condições de estabelecer aquele como prefiguração do preenchimento pleno com a vinda deste.

³ TENÓRIO, Patricia Gonçalves. Sob *O inverno e depois*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, 2017 que será apresentado no XII Seminário Internacional da História da Literatura, PPGL – PUCRS, de 17 a 19 de outubro de 2017.

⁴ O outro artigo é “*El Yo asalta la literatura*”, do jornalista espanhol Winston Manrique Sabogal.



tratam da autoficção. No presente estudo, escolhemos “¿*Cansados del yo?*”, da escritora espanhola, nascida em Hospitalet de Llobregat, Anna Caballé (1954)...

Knausgard vê a arte contemporânea como uma cama sem fazer ou uma moto em um telhado. Quer dizer, como algo que carece de objetividade e consistência porque não é nada por si mesma: depende do público e do modo como este reage, depende do que a imprensa escreve sobre ela, depende das ideias com as quais os artistas explicam que o que fazem é arte. De modo que *Minha luta* se localiza no modelo afastado do barthesiano e do seu desejo de combater o ‘efeito de realidade’ na escritura. (CABALLÉ, 2017, itálico da edição, tradução nossa)

... autoficção que aplicamos em um texto em “falsa” terceira pessoa do singular.

Nos parece que o autor de *O inverno e depois* buscou o caminho da falsa terceira pessoa do singular justamente para disfarçar a autoficção incorporada em seu personagem principal. Sabemos através de informações no próprio site do autor que este passou parte de sua infância na estância – no pampa – da família, e, ao retornar à capital do Rio Grande do Sul, inicia seus estudos de violoncelo. Que de 1965 a 1980 participa como violoncelista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. E que, no inverno de 1984/1985, viaja à Alemanha (Rothenburg-ob-der-Tauber, na Francônia) como bolsista do Goethe-Institut. (TENÓRIO, 2017)

Encontramos essa mesma autoficção tanto no *Diário* quanto em *Os moedeiros* – Gide considera e confirma que o ideal na escrita do seu romance é que se afaste ao máximo da realidade, enquanto a representa –, assim como, de maneira diferente e semelhante ao mesmo tempo, em *Se um viajante*, Calvino utiliza a primeira pessoa do singular nos capítulos de “início de romances” e desliza para o uso da (falsa?) terceira pessoa do singular nos capítulos numerados.

De início você talvez experimente certo desnorteamento, como o que sobrevém quando somos apresentados a uma pessoa que pelo nome parecia identificar-se com determinada fisionomia, mas que, ao tentarmos fazer coincidir os traços do rosto que vemos com os daquele de que nos lembramos, percebemos não combinar. Mas depois você prossegue na leitura e percebe que de algum modo o livro se deixa ler,



independentemente daquilo que você esperava do autor. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 17)

Até onde vai a realidade, até onde vai a ficção em *Os moedeiros falsos*, em *Se um viajante numa noite de inverno*? Não conseguimos descobrir no *Diário* que André Gide escreve durante a construção do romance; nos ensaios que apontam uns para os outros em *Por que ler os clássicos*; ou mesmo no apêndice que Italo Calvino, feito vimos antes, “nos brinda” ao final de *Se um viajante* quando trata da impossibilidade de narrar no “pós-duas-Grandes-Guerras-Mundiais”. Mas isso não é o mais importante. O importante é saber que Gide, antes mesmo da escritura do seu “primeiro romance” – como afirma na dedicatória a Roger Martin du Gard –, já se convencera, já se persuadia de que era “o único romance e o último livro” que escreverá, que nele deve se derramar por inteiro, “verter tudo nele sem reserva”; o importante é saber que no último “início de romances” do “romance” de Calvino encontramos esse espelhamento de histórias até a fragmentação, fragmentação que é a única forma de narrar desse ser humano fragmentado (e fragmentário) contemporâneo.

O que me atrairá para um novo livro não são tanto as novas figuras quanto uma nova maneira de as apresentar. Este se terminará bruscamente, não por esgotamento do assunto, que deve dar a impressão de ser inesgotável, mas, ao contrário, por seu alargamento e por uma espécie de evasão de seu contorno. Ele não deve se fechar, mas espalhar-se, desfazer-se... (GIDE, (1927 in) 2009, p. 106)

[...]

Apresso-me em dizer isso porque percebo que, se não fugir agora, se não conseguir alcançar Franziska para colocá-la a salvo, dentro de um minuto será demasiado tarde, a armadilha está para fechar-se. Afasto-me correndo antes que os homens da Seção D me segurem para fazer perguntas e dar-me instruções; avanço para Franziska por sobre a crosta gelada. O mundo está reduzido a uma folha de papel na qual ninguém consegue escrever mais que palavras abstratas, como se todos os substantivos concretos tivessem desaparecido [...]. (CALVINO, (1979 in) 1999, p. 255, colchetes nossos)

E isto já é muito.

Referências bibliográficas

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O inverno e depois*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, (1946 in) 2011. – (Estudos; 2 / dirigida por J. Guinsburg)

_____. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005 – (Tópicos).

CABALLÉ, Anna. *?Cansados del yo?* In *El País*. España, 2008 – http://cultura.elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html – Tradução nossa para o presente estudo.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo. Companhia das Letras, (1991 in) 1993.

_____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, (1979 in) 1999.

GIDE, André. *Diário dos Moedeiros falsos*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, (1927 in) 2009.

_____. *Os moedeiros falsos*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, (1925 in) 2009).

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaio*. Tradução: Sérgio Millet. Precedido de *Montaigne – o homem e a obra*, de Pierre Moreau. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Hucitec, (circa 1576 in) 1987.

SABOGAL, Winston Manrique Sabogal. *El Yo asalta la literatura*. In *El País*. España, 2008 – http://elpais.com/diario/2008/09/13/babelia/1221262752_850215.html – Tradução nossa para o presente estudo.

TENÓRIO, Patricia Gonçalves. Sob *O inverno e depois*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, 2017.