



PERFORMANCES AUTORAIS NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: OS “CASOS” ELENA FERRANTE E AURÉLIO PINOTTI

Pedro Renato Marques¹

RESUMO: Autora de romances de grande êxito, a escritora supostamente italiana Elena Ferrante se recusa a revelar sua identidade civil, e, desde a publicação do seu primeiro livro, diversas hipóteses têm sido aventadas por seus leitores, a ponto de o debate sobre seu “verdadeiro nome” ter suplantado a própria discussão sobre a sua obra. Publicados em formato virtual a partir de abril de 2016, os livros do escritor supostamente brasileiro Aurélio Pinotti compõem um conjunto vasto e labiríntico que desafia não só a interpretação e a catalogação, mas a própria capacidade de leitura dos críticos. Através da análise das *performances* autorais excêntricas e anômalas de Ferrante e Pinotti, este artigo procura indagar em que medida as obras literárias contemporâneas são afetadas decisivamente por elementos que tradicionalmente a crítica tende a catalogar como “extraliterários”.

PALAVRAS-CHAVE: performance autoral; literatura contemporânea; Elena Ferrante; Aurélio Pinotti.

ABSTRACT: Author of novels of great success, the supposedly Italian writer Elena Ferrante refuses to reveal her civil identity, and since the publication of her first book several hypotheses have been raised by readers, to the point of the debate about her “real name” having supplanted the discussion of her work. Published in virtual format from April 2016, the books of the supposedly Brazilian writer Aurelio Pinotti compose a vast and labyrinthine set that challenges not only the interpretation and the cataloging, but the very capacity of reading of the critics. Through the analysis of the eccentric and anomalous authorial performances of Ferrante and Pinotti, this article examines the extent to which contemporary literary works are decisively affected by elements that critics traditionally tend to classify as “extra-literary.”

KEYWORDS: authorial performance; Contemporary literature; Elena Ferrante; Aurelio Pinotti.

1.

O “caso Elena Ferrante” é suficientemente conhecido para que eu não precise me estender sobre ele por mais do que algumas linhas. Autora de romances de grande êxito editorial, a escritora supostamente italiana se recusa a revelar sua identidade civil, e, desde a publicação do seu primeiro livro (*L'amore molesto*, de 1992), diversas hipóteses têm sido aventadas por leitores, críticos e, sobretudo, jornalistas, a ponto de o debate sobre seu “verdadeiro nome” ter suplantado a própria discussão sobre a sua obra. Comecei a me interessar por seus livros depois de ler uma entrevista da autora na revista *The Paris Review*. Como as demais entrevistas concedidas por Ferrante, esta foi intermediada por seus editores, e nada me garantia que a narrativa de uma suposta conversa no Hotel Royal Continental não fosse uma ficção imaginada pela própria autora². Alguns meses depois, em outubro de 2016, vários jornais internacionais discutiam a “descoberta da verdadeira identidade” de Ferrante. Segundo um jornalista italiano, a análise dos extratos bancários da editora *Edizioni e/o*, responsável pela publicação dos romances de Ferrante, evidenciava que a autora dos livros era Anita Raja, tradutora de várias obras publicadas pela mesma casa editorial. O fato de Raja ser esposa do escritor Domenico Starnone, autor de várias narrativas ambientadas em Nápoles (cenário das principais obras de Ferrante), alimentou diversas especulações sobre a “escritora sem rosto” (cf. Schwartz, 2016). Nos dias que se seguiram à “revelação”, o nome de Ferrante se tornou ainda mais popular (e é provável que a venda de seus livros tenha ganhado um novo impulso) na Itália e fora dela, mas pouco se discutiu sobre seus méritos artísticos.

2.

Numa escala muito menor, o “caso Aurélio Pinotti” também ganhou certa notoriedade em alguns círculos acadêmicos, não só pelo caráter impreciso da identidade do autor, mas, sobretudo, pelo aspecto volátil (e, em certa medida, monstruoso) de sua obra. Publicados em formato virtual a partir de abril de 2016, os livros do escritor supostamente brasileiro compõem um conjunto vasto e labiríntico que desafia não só a interpretação e a catalogação, mas a própria capacidade de leitura dos críticos. De forma similar ao que ocorre em relação a Ferrante, não tomei conhecimento da obra de Aurélio Pinotti através de seus livros, mas sim de um artigo publicado no fim do ano passado acerca da sua identidade. Nele, Ferreira (2016) se indagava como era possível que alguém tivesse publicado mais de quarenta livros num período de apenas cinco meses, e formulava diversas hipóteses para explicar aquele fato curioso:

poderia tratar-se de um caso de autoria coletiva ou, talvez, de um experimento com programas eletrônicos de escrita automática; finalmente, “levando-se em consideração a evidente unidade estilística da obra”, a crítica chegava à conclusão de que se tratava de uma obra construída “ao longo de vários anos” e que o autor devia ter “pelo menos quatro décadas de dedicação à literatura” (cf. Ferreira, 2016, p. 15). Também nesse caso, as considerações sobre a performance literária (a forma e as condições em que os livros foram escritos e publicados) parecia muito mais relevante que sua avaliação estritamente estética.

3.

As relações entre literatura e performance remontam à pré-história. Antes de ser poesia ou drama, muito antes de ser romance ou novela, o que hoje chamamos de literatura (a prática de contar, cantar e representar histórias, experiências e sentimentos de diversas texturas, não necessariamente veiculada através de livros) se dava através da exposição do corpo em suas diferentes dimensões: através da voz, das entoações, dos gestos, dos movimentos súbitos ou coreografados, dos ruídos harmônicos ou dissonantes das bocas, dos pés, dos pulmões. Hoje, todos sabem que a *Ilíada* e a *Odisseia* não nasceram como livros, mas como partituras instáveis que se transformavam a cada performance segundo os interesses e necessidades dos rapsodos e de seus ouvintes. Muito mais tarde, os poemas de Catulo, Petrarca, Gregório de Matos e Bocage também eram recitados e performados (além de corrigidos e transformados) diante de um público específico antes de se transformarem em letras impressas ou gravadas para um leitor genérico.

Meu objetivo neste artigo não é traçar um panorama histórico das relações entre literatura e performance; contudo, considero importante ressaltar que a cisão entre esses dois domínios se dá muito mais no olhar do público (ou talvez em certo consenso crítico) do que na prática dos artistas mais relevantes do campo literário. Pensemos, por exemplo, em Mallarmé, considerado por muitos como um ícone da “poesia pura”, supostamente autônoma e livre de qualquer subordinação ao corpo do autor. Seria possível ler seus poemas sem os vincular à figura quase mística do autor e aos rituais de leitura que ele promovia para divulgá-los³?

4.

Há obras cuja interpretação é determinada pelas performances que as circundam. Como ler Rimbaud sem pensar na sua fuga para a África? Como desvincular

a poesia de Anne Sexton ou as narrativas de Édouard Levé de seus atos finais? Poderíamos pensar que há duas categorias de autores, sem que consideremos uma necessariamente superior à outra: uma formada por artistas cuja performance biográfica é indistinguível de suas realizações artísticas (Hemingway, Picasso, Van Gogh), e outra, por artistas que $\frac{3}{4}$ voluntariamente ou não $\frac{3}{4}$ se apagaram em função de suas obras (Kafka, Shakespeare, Monet). No entanto, mesmo um autor de vida supostamente desinteressante como Kafka tem dezenas de biógrafos e leitores interessados em seus diários, cartas e anotações pessoais.

Os “casos” Ferrante e Pinotti, por seu caráter anômalo, parecem indicar que o vínculo entre literatura e performance é mais complexo do que uma simples relação bilateral. Por um lado, não podemos limitar a abrangência da performance à exploração consciente dos elementos auditivos, visuais e táteis, devendo estendê-la também a todos os atos que configuram a identidade autoral; por outro, a divisão entre uma esfera “puramente literária” e outra “extraliterária” ou “paraliterária” (com evidentes conotações hierárquicas) se revela problemática, especialmente na sociedade contemporânea, em que se desestabilizam cada vez mais as fronteiras entre identidade e linguagem, indivíduo e sociedade, confissão e simulação.

5.

À indagação recorrente sobre os motivos por que prefere manter sua identidade resguardada, Ferrante responde sempre com variações em torno da ideia de que os livros deveriam ser suficientes: “Acredito que, a partir do momento em que são escritos, os livros já não necessitam dos seus autores. Se eles têm algo a dizer, cedo ou tarde encontrarão seus leitores; caso contrário, não” (Ferrante, 2016, p. 32). A partir dessa perspectiva, a curiosidade dos leitores, espicaçada pela imprensa, seria apenas um fruto mórbido da concepção romântica da obra artística como expressão direta de uma identidade perfeitamente localizável. Contudo, a insistência em desvelar o mistério da “escritora sem rosto” (que levou alguns pesquisadores a recorrer a programas cibernéticos de identificação estilística) pode revelar aspectos importantes das relações entre literatura e performance na contemporaneidade.

Não me parece casual, nesse sentido, que eu tenha tido meu primeiro contato com Elena Ferrante através de sua performance de escritora reclusa, antes de conhecer sua obra literária. Numa época de relações intensamente mediatizadas, o contato direto entre leitor e autor (ou entre leitor e obra, como preconiza Ferrante) revela-se cada vez mais uma miragem irrealizável. Conhecemos os autores através de comentários, resenhas críticas, entrevistas, filmes feitos a partir de seus livros,

fotografias, declarações anódinas ou polêmicas em jornais e revistas, quase sempre muito antes de conhecermos suas obras. As editoras e o chamado jornalismo cultural capitalizam ao máximo a imagem dos escritores, que são instados a participar ativamente dos variados mecanismos de exposição em redes sociais, congressos, revistas impressas e eletrônicas e feiras literárias. Nesse contexto, mesmo a recusa explícita a participar do jogo que a maior parte dos outros autores aceita e referenda alegremente se transforma numa performance que será explorada e capitalizada exaustivamente pela imprensa.

Ao negar uma ancoragem fixa para sua identidade, Ferrante desvela o vazio das identidades supostamente fixas que atribuímos a autores como Dante, Goethe ou Proust. Vemo-nos forçados a aceitar uma identidade móvel, que se reconfigura a partir de cada nova obra, num processo de criação contínua que envolve os leitores em sua dinâmica imprevisível. Como no caso de Shakespeare, o fato de não dispormos de informações concretas não nos impede de formular hipóteses de índole mais ou menos biográfica, que dizem mais sobre nossas expectativas de leitura do que sobre o texto ou seu suposto autor. Ao conceder entrevistas em que discorre sobre sua suposta infância em Nápoles, sua plausível experiência como mãe de duas crianças e outros fatos presumivelmente biográficos, Elena Ferrante configura uma identidade tão fantasmagórica e autêntica quanto a de qualquer personagem de ficção. Como não dispomos de elementos concretos de comparação, a performance biográfica se torna indistinguível da identidade biográfica.

6.

Como a própria autora ressalta numa das entrevistas recolhidas em *Frantumaglia*, sua performance autoral não é uma opção pelo anonimato, uma vez que os livros são atribuídos a um nome determinado, mas sim pela ausência (cf. Ferrante, 2016, p. 221). Já a estratégia de invisibilidade de Aurélio Pinotti é diferente, embora não menos eficaz que a de Elena Ferrante: em lugar da ausência de rosto e identidade, Pinotti se apresenta como um autor de mil faces, que escreve poemas, contos, romances, dramas, ensaios, programas para performances factíveis ou já realizadas, em português, espanhol, inglês, alemão, francês, polonês, sueco, grego, latim e catalão. Tentativas como a de Pitigrilli (2016), que estabelece uma lista de todas as obras publicadas por Pinotti até outubro de 2016, revelam-se precárias e ineficazes; como mostra Biasio (2017), devido a seu caráter volátil e mutável, qualquer enumeração das obras de Pinotti está fadada à obsolescência. No momento em que reviso este artigo, por exemplo, o autor acaba de publicar uma *Enciclopédia da procrastinação* (Pinotti, 2017), que acrescenta um novo gênero literário à sua prática

e, conseqüentemente, desestabiliza sua identidade autoral.

Talvez, nesse caso, a diferença geracional seja decisiva: ao contrário de Ferrante, que segue a forma tradicional de publicação de livros em papel ao longo de vários anos através de uma editora, Pinotti começa a publicar numa época em que a mediação entre autor e leitor já está diluída, e sua performance autoral agudiza essa diluição. Embora não participe conspicuamente dos mecanismos habituais de autopromoção artística, Pinotti dissemina, ao longo de suas obras, uma série de informações fragmentárias que permitem ao leitor paciente traçar um perfil biográfico: as referências a Liubliana, em obras díspares como o *roman fleuve Der Stall des Augias* e a conferência-performance *Una ferita sempre aperta*, ou a Brno, em *O pecado da tradução* e *Dos vezes Brno*, levam-nos a supor que o autor conhece relativamente bem essas cidades, descritas de forma minuciosa e inventiva. Por outro lado, é provável que um leitor que conheça outra parte da obra de Pinotti (seus livros escritos em francês e grego, por exemplo, que eu não li) tenha uma concepção completamente distinta da sua identidade e leia as referências a Liubliana e Brno de forma irônica ou paródica.

Enquanto as ações de Elena Ferrante nos levam a indagar se é apropriado ou relevante buscar numa identidade biográfica a chave para a interpretação de uma obra artística, as ações de Aurélio Pinotti levam esse questionamento ainda mais adiante e tornam obsoletas (ou, pelo menos, muito problemáticas) as próprias definições de identidade, obra e autoria. Qual é o verdadeiro autor de um livro escrito a partir de um algoritmo ou de um programa de computador? Um autor presumivelmente nascido no Brasil que escreve em alemão sobre personagens russos e paisagens do Leste Europeu deve ser catalogado em qual literatura nacional? Há ainda alguma relevância em dividir os escritores em escaninhos nacionais distintos? Uma única pessoa pode ter diferentes identidades artísticas? Um crítico pode tecer considerações sobre “a obra” de um autor se ele leu apenas uma parte ínfima de sua totalidade?

7.

Denomino neste artigo como “performances autorais” todas as ações, deliberadas ou involuntárias, através das quais um escritor determina (ou *autoriza*) sentidos para sua obra para além daqueles sugeridos apenas pelos textos publicados. Assim, quando declara diante de um tribunal que “*Madame Bovary, c’est moi*”, Gustave Flaubert não se limita a fazer uma afirmação, mas também efetua uma ação que altera a forma como seus livros serão lidos. Evidentemente, os limites do texto são sempre imprecisos, e é difícil estabelecer com exatidão onde (ou em que momento) passamos

da leitura dos signos verbais para a interpretação dos gestos autorais; contudo, parece evidente que atos como a “aposentadoria” de Juan Rulfo, a breve prisão de Roberto Bolaño em Santiago, a adesão de Ezra Pound ao fascismo ou o suicídio de Sarah Kane nos levam a ler suas obras de forma distinta do que as leríamos se não dispuséssemos de nenhuma informação sobre seus autores.

Poderíamos nos indagar sobre a propriedade de se denominar como “performance autoral” uma ação involuntária; no entanto, ao não estabelecermos distinção entre atos deliberados e involuntários, escapamos da espinhosa questão de determinar se o champanhe bebido por Tchékhev em seu leito de morte ou o pedido de Kafka para que seus textos fossem queimados foram feitos com intenção performativa ou não. Nesses casos, como em tantos outros, o que importa é a forma como esses atos se incorporam à obra artística e passam a fazer parte dela.

Não se trata de atualizar a concepção simplista de uma correspondência direta ou linear entre vida e obra, ou de supor que os detalhes biográficos forneçam chaves unívocas de leitura; provavelmente só nos interessamos pelas cartas de Flaubert porque conhecemos sua obra; no entanto, sua obra também é composta pelas cartas, e não as apagamos da memória no momento em que nos pomos a ler *Bouvard et Pécuchet*. Um experimento mental pode ajudar a elucidar as complexas relações entre a performance autoral e a interpretação de uma obra: imaginemos que se descubra que os livros atribuídos a Elena Ferrante foram escritos por um homem. Por mais que acreditemos na autonomia do texto, essa informação nos fará ler a tetralogia napolitana de forma distinta daquela como a lemos hoje.

A partir dessa perspectiva, a simples escolha do nome a que se atribui uma criação literária já condiciona uma série de interpretações. O autor que experimentou de forma mais radical essa modalidade de performance autoral foi Fernando Pessoa $\frac{3}{4}$ que, através da prática heteronímica, demonstrou não apenas o caráter ficcional do vínculo entre autor e obra, mas também o imenso potencial de criação aberto pela atribuição de um texto a determinada personalidade (cf. Gagliardi, 2016). A proliferação de autores fictícios na literatura do século XX tem um dos seus pontos altos no conto *Pierre Menard, autor del Quijote*, em que Jorge Luis Borges discute a fecundidade do procedimento de atribuição de autorias diferentes a textos consagrados, e não me parece casual o fato de Aurélio Pinotti se dedicar ao debate sobre as obras de Menard e Pessoa em alguns de seus ensaios mais importantes, como *Notas sobre Pierre Menard, Duchamp e nós* e *La vraie vie de Nina Turovets*.

8.

O fascínio pela figura do autor e pela sua atividade criativa é um dos elementos centrais da tetralogia *L'amica geniale*, em que Elena Ferrante se mostra plenamente consciente do jogo de expectativa e decepção que se estabelece entre escritores e leitores. Elena Greco, a personagem narradora dos romances napolitanos, não se limita a escrever livros: também participa de encontros com leitores, publica artigos em jornais e revistas e desempenha o papel convencional dos escritores no século XX, como figuras de certo destaque na cena cultural do seu país.

A veiculação de dezenas de livros em plataformas de autopublicação como Amazon, Lulu e AuthorHouse faz da performance autoral de Pinotti uma problematização da figura tradicional do autor ainda presente em Ferrante: a proliferação de textos escritos numa velocidade vertiginosa chama a atenção para o fato de que, ao contrário do que ainda ocorria no momento da publicação de *L'amore molesto*, não há nada especial no fato de se publicar um livro (ou mesmo cem). Numa época em que todos somos fotógrafos, *videomakers* e escritores, a performance de Pinotti evidencia que todos podemos ser autores, e que os mecanismos tradicionais de legitimação da figura do autor tendem a se tornar obsoletos ou irrelevantes.

Tome-se como exemplo a entrevista, gênero habitualmente utilizado tanto para tornar conhecida a obra de um autor quanto para construir sua imagem como figura relevante (cf. Arfuch, 2010, p. 197). Ao publicar uma série de livros intitulados *Entrevista número 1*, *Entrevista número 2*, *Entrevista número 3*, e assim sucessivamente, em que podemos ler respostas a perguntas que são suprimidas do texto e que só podemos imaginar hipoteticamente, Pinotti torna evidente o caráter performativo do gênero — que, longe de ser uma troca informativa, estabelece uma hierarquia entre quem pergunta e quem responde. Ao editar e publicar sua própria versão da entrevista, Pinotti subverte a “natural” subordinação do artista ao suposto “interesse público”. Como Ferrante, que não se furta a dar entrevistas, ainda que prefira conduzi-las a seu modo, Aurélio Pinotti estabelece em sua prática novas relações entre o autor e o público. A “compulsão de realidade, a autenticidade, o ‘ao vivo’, a *presença*” ³/₄ todos esses elementos que se associam “naturalmente” à prática da entrevista (cf. Arfuch, 2010, p. 23) são problematizados pelas entrevistas artificiais, distanciadas e fictícias de Pinotti e Ferrante.

Em ambos os casos, a relação entre o autor e a crítica também é problematizada de forma inédita: aqueles que se dedicam à obra de Ferrante veem-se obrigados a se ater unicamente aos livros, impedidos de estabelecer vínculos mais ou menos engenhosos entre “vida e obra”. A própria infância da autora em Nápoles,

que se pode depreender tanto de suas narrativas quanto das suas afirmações supostamente biográficas, pode não passar de um jogo ficcional. Na formulação da própria autora, “os especialistas olham para a moldura vazia onde deveria estar a imagem do autor e não têm as ferramentas técnicas ou, mais simplesmente, a verdadeira paixão ou sensibilidade de leitor para preencher esse espaço com as obras” (Ferrante, 2016, p. 132).

No caso de Pinotti, a exploração do caráter virtual da literatura contemporânea torna problemática qualquer tentativa de definir um *opus* estável: em primeiro lugar, porque é praticamente impossível que algum crítico consiga ler todos os livros do autor (mais de dez mil páginas publicadas em mais de dez línguas diferentes no período de um ano, vendidas a um preço total que supera a casa dos cinquenta mil reais⁴); em segundo, porque esses livros não são objetos fixos, e estão sujeitos a alterações, supressões e acréscimos a cada nova edição. Como lidar com uma obra que não “evolui” ao longo dos anos, mas que se pulveriza e multiplica numa velocidade vertiginosa? Como atribuir a um mesmo autor uma pluralidade de vozes, estilos e linguagens que frequentemente se opõem ou contradizem?

Por outro lado, um dos papéis cruciais da crítica, a intermediação entre o autor e o leitor, é desestabilizado por uma obra que se recusa a ser domesticada. Como definir o que vale a pena ser lido se não somos capazes $\frac{3}{4}$ por falta de tempo, de dinheiro ou de competência linguística $\frac{3}{4}$ de ler a obra publicada por um único autor no período de um único ano? Habitualmente, os críticos suprem suas lacunas recorrendo às informações (literárias e extraliterárias) da imprensa, ao prestígio ou ao descrédito de determinada editora, às indicações de seus colegas. Mas como lidar com uma obra que elide deliberadamente esses amparos tradicionais? Mais do que uma interpretação distinta, a performance autoral de Aurélio Pinotti parece exigir da crítica uma nova performance interpretativa⁵.

9.

A despeito de suas distinções de método e alcance, as performances autorais de Elena Ferrante e Aurélio Pinotti evidenciam que nada obriga os autores a seguir o modelo convencional de autoexposição promovido pelas editoras e pelo dito jornalismo cultural. Se a maior parte dos escritores contemporâneos recorre à prática sonolenta de afirmações supostamente bombásticas no *Twitter*, autoelogios no *Facebook*, mesas-redondas-quadradas em feiras literárias e entrevistas pretensamente inteligentes em *blogs* e jornais mais ou menos tradicionais, isso se deve muito mais à comodidade de trilhar caminhos batidos do que a uma necessidade própria do ofício. Numa época

em que as distinções entre arte e performance já são obsoletas (todo artista é um *performer*, porque todos nós somos *performers*, quer desejemos ou não), o artista que se dedica apenas à “sua arte” será um artista convencional e desempenhará o papel que outros lhe atribuem; os artistas mais relevantes serão aqueles capazes de atuar crítica e criativamente sobre cada detalhe de sua arte (inclusive sua performance). Se, como lembra Foucault (*apud* Agamben, 2007, p. 55), “a marca do autor está unicamente na singularidade de sua ausência”, cabe à crítica não ler as performances autorais dos escritores contemporâneos, o que é evidentemente impossível, mas sim realizar o que Agamben denomina o “testemunho dessa ausência”: reconhecer os autores que de fato se põem em jogo sem reserva em suas obras e distingui-los dos meros marqueteiros.

NOTAS

¹Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp.

²A entrevista, que foi transcrita em Ferrante (2016), pode ser lida em: <https://www.theparisreview.org/interviews/6370/elena-ferrante-art-of-fiction-no-228-elena-ferrante>

³Para um estudo detalhado sobre a performance na obra de Mallarmé, ver Shaw (2005).

⁴Para uma discussão mais detalhada sobre a performance artística de Pinotti em relação à comercialização dos objetos artísticos, ver Ferreira (2016).

⁵Essa é a hipótese defendida por Biasio (2017), que propõe a metáfora do eclipse como estratégia interpretativa para a obra de Pinotti.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BIASIO, Bruno. Performar o eclipse: as ações artísticas de Aurélio Pinotti. *Revista Arte & Ensaios*, n. 32. Rio de Janeiro: EBA/UFRI, 2017.

Ferreira, Ana. De Babel a Brno: o caso Aurélio Pinotti, *Revista Gama*, Lisboa, vol. 4, n. 7, 2016, p. 11-27.

Ferrante, Elena. *Frantumaglia: a writer's journey*. Translated by Ann Goldstein. New York: Europa Editions, 2016.

Ferrante, Elena. *L'amica geniale*. Roma: Edizioni e/o, 2011.

Ferrante, Elena. *L'amore molesto*. Roma: Edizioni e/o, 2006.

Ferrante, Elena. *I giorni dell'abbandono*. Roma: Edizioni e/o, 2007.

GAGLIARDI, Caio. Problemas da heteronímia digital. *Revista do Centro de Estudos Lusófonos*, Lisboa, v. 2, n. 2, p. 18-34, 2016.

PINOTTI, Aurélio. *Der Stall des Augias*. São Paulo: Edições da Rosácea, 2016a.

PINOTTI, A. *Dos veces Brno*. Lisboa: Livros do desassossego, 2016b.

PINOTTI, Aurélio. *Duchamp e nós*. Paris: Passage Rauch, 2016c.

PINOTTI, Aurélio. *Enciclopédia da procrastinação*. Lisboa: Livros do desassossego, 2017.

PINOTTI, Aurélio. *Entrevista número 1*. Lisboa: Livros do desassossego, 2016d.

PINOTTI, Aurélio. *Entrevista número 2*. Lisboa: Livros do desassossego, 2016e.

PINOTTI, Aurélio. *Entrevista número 3*. Lisboa: Livros do desassossego, 2016f.

PINOTTI, Aurélio. *Entrevista número 5*. Lisboa: Livros do desassossego, 2016g.

PINOTTI, Aurélio. *Entrevista número 7*. Lisboa: Livros do desassossego, 2016h.

PINOTTI, Aurélio. *Entrevista número 11*. Lisboa: Livros do desassossego, 2016i.

PINOTTI, Aurélio. *Entrevista número 13*. Lisboa: Livros do desassossego, 2016j.

PINOTTI, Aurélio. *La vraie vie de Nina Turovets*. Lisboa: Livros do desassossego, 2016k.

PINOTTI, Aurélio. *Notas sobre Pierre Menard*. Lisboa: Livros do desassossego, 2016l.

PINOTTI, A. *O pecado da tradução* Paris: Passage Rauch, 2016m.

PINOTTI, A. *Una ferita sempre aperta* Paris: Passage Rauch, 2016n.

PITIGRILLI, Sandra. A literatura ultracontemporânea em tempos de expansão das mídias digitais: exame da obra de Aurélio Pinotti, in *Argos*, n. 18, São Paulo: 2016, p. 17-33.

SCHWARTZ, Alexandra. The “unmasking” of Elena Ferrante. In *The New Yorker*, October 3, 2016. Disponível em: <http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-unmasking-of-elena-ferrante>. Acesso em 24 abr. 2017.

SHAW, Mary Lewis. *Performance in the texts of Mallarmé: The passage from art to ritual*. Penn State University Press, 2005.