



Elena Ferrante e Salman Rushdie enquanto autores globais: uma nova categoria literária ou mera etiqueta de mercado?

Anderson Bastos Martins* e Fernando Santarosa de Oliveira

Universidade Federal de Juiz de Fora, Rua José Lourenço Kelmer, s/n, 36036-900, Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: andersonbastos.martins@ufjf.br

RESUMO. Este artigo tem como objetivo discutir e desenvolver os conceitos de ‘autor global’ e ‘autoria global’ a partir de obras dos escritores Salman Rushdie e Elena Ferrante. Pretendemos definir as bases e princípios do que faz de um escritor um autor global, qual é a importância da participação desses autores no cenário contemporâneo de debate da obra e fazer uma reflexão sobre o cânone num contexto literário globalizado. De maneira mais específica, procuramos apontar o que faz de Salman Rushdie e Elena Ferrante autores dessa categoria. A hipótese desenvolvida é a de que os autores globais devem ser autores vivos, cuja obra e persona circulem no universo literário transnacional, participando ativamente das discussões em torno de sua obra e provando, constantemente, por meio de intervenções públicas e discussões nos meios de comunicação de massa, sua relevância global. Dessa forma, desafiamos a ideia de que um cânone literário mundial, baseado exclusivamente na qualidade literária de seus autores, ainda pode ser sustentada no cenário global. Nesse contexto, os autores Salman Rushdie, a partir do lançamento de seu livro *Os versos satânicos* (1988), e Elena Ferrante, a partir de sua tetralogia napolitana, para além de suas qualidades literárias, podem ser pensados como autores e agentes de questões políticas e ideológicas no mundo contemporâneo globalizado, características essas necessárias para fazer parte da condição de autores globais.

Palavras-chave: literatura global contemporânea; literatura e globalização; cânone literário; mercado editorial.

Elena Ferrante and Salman Rushdie as global authors: a new literary category or a mere market label?

ABSTRACT. This article aims to discuss and elaborate on the concepts of ‘global author’ and ‘global authorship’ by focusing on works by Salman Rushdie and Elena Ferrante. We intend to establish the foundations and principles that turn a writer into a global author, reflect on the importance of these writers’ taking part in the contemporary scene that debates their work, and think about the canon within a globalized literary context. On a more specific note, we seek to point out what conditions place Salman Rushdie and Elena Ferrante in this category. Our hypothesis is that global authors must be living authors whose persona and work circulate through the transnational literary universe and who participate actively in the discussions around their work and demonstrate their global relevance by means of public interventions and mass media discussions. In so doing, we challenge the notion that a world literary canon, based exclusively on authors’ literary quality, can still be sustained in a global setting. In this context, Salman Rushdie, with the release in 1988 of his *The satanic verses*, and Elena Ferrante, with her Neapolitan tetralogy, can be approached, apart from their literary merits, as authors and agents within the ideological and political themes of the globalized contemporary world, which are necessary credentials to attain the status of global authors.

Keywords: global contemporary literature; literature and globalization; literary canon; publishing industry.

Received on May 22, 2022.

Accepted on April 11, 2023.

Introdução

A pergunta que dá título a este artigo pressupõe uma antinomia entre a teoria da literatura, com suas categorias narratológicas, e o mercado dos livros de literatura. Como qualquer pressuposição, carece de um certificado de validação se não for colocada à prova por uma análise de seus elementos constituintes bem como da relação estabelecida entre eles, e isso será uma das metas desta reflexão.

Outra pressuposição que o título traz consigo é a de que a existência de autores literários globais é uma realidade concreta nos meios acadêmicos e editoriais contemporâneos. O que torna um autor global, para além de sua inclusão na literatura de uma nação e de um ramo linguístico? Tal pressuposição não traria consigo uma adesão a uma possível musculatura hegemônica que parece caracterizar certas nações e certos idiomas ditos majoritários no cenário cultural globalizado, o que, ao final, desponta como uma terceira pressuposição?

Por ora, o melhor a fazer é manter em mente as pressuposições elencadas acima enquanto se prepara o terreno com mais segurança para colocá-las à prova.

Há algumas décadas, duas vertentes dos estudos literários disputam a atenção de especialistas e pesquisadores, a saber, a 'literatura mundial' e a 'literatura global'. Sobre a primeira, muito já se escreveu e se falou desde que Goethe pensou um grande desafio teórico e o encobriu no elegante codinome de *Weltliteratur*. A passagem em que Goethe cunhou a expressão é por demais conhecida, mas citá-la novamente é tarefa de todos que escrevem sobre o tema.

Estou cada vez mais convencido de que a poesia é propriedade universal da humanidade, revelando-se em todas as partes e em todos os tempos em centenas e centenas de homens [...]. Portanto, gosto de olhar à minha volta em nações estrangeiras e aconselho a todos que façam o mesmo. A literatura nacional é agora um termo que não significa muito (*will jetzt nicht viel sagen*); a era da literatura mundial está ao nosso alcance (*die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit*), e todos devem trabalhar para apressar a sua chegada (Eckermann, (1836), apud Damrosch, 2003, p. 1, tradução nossa).¹

Não há muito mais o que comentar sobre essa passagem, mas, ainda assim, gostaríamos de destacar duas expressões encontradas no texto em alemão e que parecem ser mais interessantes na sua versão original do que na tradução utilizada por David Damrosch em *What is world literature* (2003). Ao afirmar que a literatura nacional 'não tem muito a dizer naquele momento' (*will jetzt nicht viel sagen*), e que aquele já era o tempo da literatura mundial (*die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit*), Goethe cria uma dificuldade muito grande para seus leitores e comentadores devido ao fato óbvio de que não existe uma categoria literária mundial que não seja antes nacional, ou, melhor dizendo, uma obra só se torna relevante sob uma perspectiva mundial – e, ao tempo (*Zeit*) de Goethe, o adjetivo 'mundial' fazia referência a um universo restrito de nações literárias – após estar assegurada individualmente por meio de seu respectivo cânone nacional. Assim, quando afirma que a literatura nacional não 'tenciona', não 'deseja', não 'se posiciona' (*will ... nicht*) para 'dizer muito' (*viel sagen*), Goethe esvazia o projeto nacional das literaturas europeias de sua potência afirmativa, transferindo-a para uma concepção amplificada de literatura, pós-nacional, que estaria, naquele instante, 'no seu tempo' (*an der Zeit*), vendo chegar a sua hora.

A referência ao conceito de cânone literário traz imediatamente à mente o nome de seu mais célebre defensor no século XX: Harold Bloom. A fim de refletir sobre o cânone num contexto literário globalizado, iniciamos por uma pequena sequência de citações curtas de seu *O cânone ocidental* (Bloom, 2010).

Este livro estuda vinte e seis escritores, necessariamente com certa nostalgia, pois tento isolar as qualidades que os tornam canônicos, ou seja, obrigatórios em nossa cultura (Bloom, 2010, p. 11).

O Cânone, palavra religiosa em suas origens, tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica, ou [...] por determinadas figuras ancestrais (Bloom, 2010, p. 33).

Eu próprio insisto em que o eu individual é o único método e todo o padrão para a apreensão do valor estético (Bloom, 2010, p. 37).

Um antigo teste para o canônico continua sendo ferozmente válido: se não exige releitura, a obra não se qualifica (Bloom, 2010, p. 46).

[...] minha experiência é uma versão mais extrema do que julgo ser a principal função pragmática do Cânone: lembrar e ordenar as leituras de uma vida (Bloom, 2010, p. 58).

Comentar essas passagens é um exercício constante de deslocamento, porque tanto os defensores quanto os críticos da canonização literária são profundamente afetados pela presença do cânone em sua formação

¹ "I am more and more convinced that poetry is the universal possession of mankind, revealing itself everywhere and at all times in hundreds and hundreds of men [...] I therefore like to look about me in foreign nations, and advise everyone to do the same. National literature is now a rather unmeaning term; the epoch of world literature is at hand, and everyone must strive to hasten its approach".

acadêmica e, antes disso, em sua constituição enquanto leitores. Mesmo assim, escrever contra Harold Bloom é uma tarefa necessária e saudável, desde que se mantenha em mente que, se a ele é apontada a natureza perspectivística de suas 'leis', ao seu comentarista não é dado escamotear o caráter situacional dos próprios comentários.

Em nossa seleção de citações, a primeira é justamente a frase de abertura do livro que entrega o jogo antes mesmo de iniciada a partida: o cânone católico, famoso por criar um catálogo de livros proibidos, ainda assim é bem mais generoso que o cânone literário ocidental segundo Bloom. Na segunda citação, cremos ouvir uma confissão, por meio da qual o autor, de forma muito discreta e quase indireta, entrega o jogo mais uma vez e se autocrédencia ao papel de 'figura ancestral' cuja autoridade deve ser levada em conta na hora de se proceder ao escrutínio da biblioteca ocidental. Na citação seguinte, a primeira pessoa é tautologicamente assinalada como o *locus* enunciativo ideal para o *sanctificetur* crítico. Na quinta citação, essa experiência pessoal do crítico é novamente afirmada como fonte de inclusão ou exclusão no cânone e, no quarto fragmento, surge, pela primeira vez, algo que tenta apontar para um teste concreto e objetivo – a comprovação dos milagres – para a emissão do veredito final: a exigência de releitura. Reparemos que não se trata de releitura promovida pelo gosto, mas somente pela necessidade da exegese, ou seja, para ser canônico, um texto precisa se abrir lentamente ao trabalho interpretativo, ou, para mantermos nossa semântica eclesiástica, o canônico revela apenas paulatinamente o seu mistério.

Ao tempo de Goethe – que, diga-se, está entre os vinte e seis autores canônicos de Bloom – o cânone era um dado ainda não teorizado ou problematizado da forma como se fez no século XX, quando este surgiu, num primeiro momento, como elemento incontornável na pujante formulação teórico-literária do período, e num segundo momento, claramente tributário do primeiro, em que a própria defesa do cânone tornou-se paritária à defesa de uma política das Letras. Esse espaço contencioso está claramente perceptível nas páginas de Bloom, o qual, por sua vez, contra-ataca com base na premissa de que não há política nas Letras, e que, ademais, todas as letras políticas são práticas secundárias e irrelevantes à conquista de legitimização artística. Volto a Goethe para destacar que, conquanto no início do século XIX, fosse natural imaginar que as poucas nações literárias de sua *Weltliteratur* possuísem cânones relativamente estabelecidos, ainda que restritos, e fosse a esses elencos que ele fazia alusão quando concitava seus conterrâneos cultos a darem atenção a obras e autores exteriores às fronteiras linguísticas de seus próprios países, no caso de Bloom, a opção por manter-se fiel a uma lista de autores igualmente reduzida e axiologicamente derivada dos mesmos princípios que embasavam a consagração de autores e obras na Alemanha de Goethe explica-se tão-somente pelo exercício de um ato voluntarista do próprio sujeito autoinvestido do poder da canonização. Em outras palavras, Goethe poderia justificar suas lacunas de conhecimento com muito mais facilidade que Bloom.

Ainda assim, o estatuto do cânone literário se manteve inquestionado até meados do século passado, quando são inaugurados os primeiros cursos universitários de Estudos Culturais na Inglaterra e, posteriormente, nos Estados Unidos. Com forte pendor para a reconfiguração dos objetos constituintes do conceito de cultura, conforme a onda antropológica que varreu os departamentos de Humanidades, os adeptos dos Estudos Culturais iniciam o processo de questionamento da constituição do cânone literário, que passa a ser identificado com o gosto de certa classe erudita e com a preferência por certa tipologia autoral – majoritariamente masculina, branca, europeia e falante de meia dúzia de idiomas com forte tradição letrada. É contra essa visão lançada sobre o cânone que Harold Bloom escreve seu livro, no qual ele nomeia seus alvos em termos inequívocos: “[...] a rede acadêmico-jornalista que apelidei de Escola do Ressentimento, que deseja derrubar o Cânone para promover seus supostos (e inexistentes) programas de transformação social” (Bloom, 2010, p. 14-15). Mas a despeito dos esforços de Bloom – foi apenas em 1994 que ele publicou *O cânone ocidental* – percebe-se atualmente um esvaziamento desse debate acompanhado de um desinteresse em despender muita energia defendendo a existência de obras intrinsecamente incontornáveis e modelares. Não cremos que tal estado de coisas se deva ao consenso de que o cânone literário é fruto da fantasia de críticos passadistas, mas, antes, à velocidade atingida pelo mercado editorial literário. Novas tecnologias de autopublicação e divulgação, a proliferação dos cursos de escrita criativa e das oficinas literárias, o surgimento de editoras de pequeno porte ou dedicadas a nichos específicos de leitores, tudo isso contribuiu para romper a bolha que reunia as poucas casas e os poucos indivíduos que antes detinham as credenciais para definir o que valeria a pena (re)ler e o que seria descartável. Com a multiplicação exponencial do número de obras, autores e plataformas de leitura, produção, divulgação e debate crítico, os fatos literários têm duração insuficiente para se qualificarem para a discussão de seu possível caráter canônico, e o que nos resta hoje são as listas – ‘os cem melhores romances de guerra, os cinquenta melhores romances dos últimos cinquenta

anos', entre tantos outros critérios imagináveis – ou aquelas obras contemporâneas mais longevas que costumam ser alçadas à categoria de 'clássico imediato'. Além disso, parece justo acreditar que, na hipótese de a ideia de um cânone ainda poder ser sustentada, o mesmo deverá ser subdividido entre as várias denominações que conquistaram legitimidade na crítica literária contemporânea, e o resultado será a criação não mais do cânone ocidental, mas do cânone pós-colonial, o cânone feminista, o cânone *queer*, o cânone negro etc.

Do mundo do cânone para o cânone do mundo

A partir desse ponto, passamos a indagar sobre a existência de um cânone da literatura mundial e, finalmente, sobre o cânone da literatura global. Nos sites de vendas de livros, uma busca por 'anthology + world literature' oferece três publicações bastante abrangentes: *The Norton anthology of world literature* (Puchner et al., 2018), *The Longman anthology of world literature* (Damrosch & Pike, 2008) e *The Bedford anthology of world literature* (Davis, Harrison, Johnson, & Crawford, 2008, 2009). A mais celebrada dessas antologias é, sem dúvida, a primeira, e essa, em seus seis volumes, inclui vinte e dois dos vinte e seis autores do cânone de Bloom (os 'excluídos' são Jane Austen, Charles Dickens, Freud e Fernando Pessoa). Aliás, é sintomático que, nas cerca de cinquenta páginas que compõem o índice da antologia, a língua portuguesa se faça presente apenas por intermédio da Carta de Caminha e do conto 'Devaneio e embriaguez duma rapariga', de Clarice Lispector. A observação mais relevante, porém, é a de que o cânone da Literatura Mundial parece incluir, com uma ou outra discrepância, o cânone da antiga Literatura Geral. Isso não nos surpreende e, por isso, passamos a debater a questão da relação, ou até mesmo da transição que leva da Literatura Mundial para a Literatura Global, incluindo na discussão a figura do 'autor global' e a (im)possibilidade de se eleger um 'cânone global'.

Conquanto o termo 'literatura mundial' tenha se consolidado na crítica literária contemporânea e, digamos, dispense apresentações, não se pode afirmar o mesmo em relação à legitimidade do termo 'literatura global'. O pesquisador dos estudos literários que buscar o termo *global literature* em algum banco de dados de publicações científicas irá se deparar com a oferta de textos oriundos de todas as áreas do conhecimento acadêmico, incluindo desde artigos que têm por objeto as novas descobertas sobre as funções de nossas mitocôndrias até as expectativas recentemente criadas sobre certa missão espacial. É preciso, então, refinar a busca.

Feita a filtragem, o mesmo pesquisador começa a ler os títulos e resumos dos artigos apresentados, assim como visita algumas páginas sugeridas pelos principais bancos de dados de interesse geral, e começa a ter a noção de que, no campo dos estudos literários contemporâneos, o segmento da chamada 'literatura global' está situado num espaço que parece se encontrar entre certa pedagogia da alteridade e as políticas culturais da diferença identitária. E tudo com boa dose de enfoque sobre relações internacionais e sobre algo que eu denominaria 'diplomacia dos múltiplos pertencimentos'. Há algo entre um Fredric Jameson (1986), que exorta seus colegas norte-americanos a expandirem seus interesses de leitura na direção do que ele próprio chamou de 'literatura do Terceiro Mundo', e a extensa seção de resenhas curtas da revista *World Literature Today*, sem dúvida a mais diversificada página de divulgação de novas produções literárias e traduções, das mais variadas origens nacionais, étnicas e transnacionais, de que a imprensa cultural dispõe atualmente.

E é nesse torvelinho de nomes e idiomas que tentamos encontrar alguma forma de definir provisoriamente o objeto desta investigação: os autores globais.

A primeira dificuldade que se impõe é pensar sobre o tempo dos autores globais. A princípio, poderíamos tomar de empréstimo a David Damrosch (2003) o critério da circulação, que ele utiliza em sua conceituação de 'literatura mundial', a fim de tentar mensurar a presença global deste ou daquele autor e utilizá-la como um critério para a criação dessa comunidade de escritores. Entretanto, Damrosch (2003) reporta-se à circulação como uma categoria espacial independente do tempo, o que lhe permite incluir desde o *Gilgamesh* babilônico até o poema épico *Omeros*, do recentemente falecido Derek Walcott (1930-2017) em seu cânone da literatura mundial. Em contraposição, propomos que, antes de se definir a categoria de autores globais, é preciso decidir a partir de qual momento da globalização estamos falando, uma vez que diferentes histórias da globalização apresentam diferentes hipóteses de periodização. Assim, empregamos o adjetivo 'global' para fazer referência a um momento da história recente da literatura mundial em que os embates literários se dão sob a égide da massificação das tecnologias de comunicação transnacional, o que faz com que os interesses e as alianças nacionais dos autores contemporâneos se mesclêm ou se diluam em preocupações e intercâmbios

transnacionais visando à criação de uma comunidade de escritores cujas obra e persona circulam abundantemente em cenários culturais e midiáticos de longo alcance.

A partir de tudo isso, sugerimos que o tempo dos autores globais é o tempo dos vivos, ou seja, ser um autor vivo é uma condição para ser global. E assim, somando esse requisito ao critério da circulação, temos um esboço de definição de um autor global: um autor vivo que circula pelo universo literário transnacional através de sua obra literária e de suas intervenções públicas, sejam elas críticas, políticas, autobiográficas, entre outras.² E esse último detalhe inclui mais uma peça conceitual em nossa definição, a saber, para ser reconhecido como global, um autor necessitará provar constantemente sua relevância global. E, por fim, para dar mais uma volta no laço com que estamos tentando empacotar a figura do autor global, ousamos afirmar que a literatura global elimina qualquer possibilidade de se pensar um cânone literário contemporâneo. Em outras palavras, para ser um autor global não é necessário - nem possível - pertencer ao cânone, mas ter em mãos credenciais de outra natureza. Como discutiremos na próxima seção, a impossibilidade, ou a irrelevância de se pensar a literatura contemporânea em escala canônica não significa que estejamos rebaixando a qualidade literária como critério de análise e crítica, mas tão-somente afirmando que, para além da qualidade, há uma gama de outros fatores que hoje se valem como importantes e relevantes para os pesquisadores.

Mas quais seriam essas credenciais mencionadas no parágrafo anterior? Vamos tentar responder essa questão, mas, para isso, iremos discutir brevemente dois nomes que nos parecem exemplares da questão que descrevemos. O primeiro deles é o de um escritor que reputamos ser um caso emblemático de autor global na história literária contemporânea: Salman Rushdie. O segundo exemplo se tornou um fenômeno global mais recentemente e em circunstâncias completamente diferentes do primeiro caso. Trata-se de Elena Ferrante, estrondoso sucesso de público que, no entanto, esconde-se atrás da aura do anonimato numa época em que a invisibilidade é o maior fantasma enfrentado por escritores e demais artistas.

Salman Rushdie e Elena Ferrante: autores globais e autoria global

Já reconhecido e premiado com seu romance *Os filhos da meia-noite* (Rushdie, 2006), ganhador do Booker Prize de 1981, Rushdie lançou uma verdadeira bomba no meio dos salões literários anglófonos com a publicação de *Os versos satânicos* em 1988. Nesse momento, ele deixou de ser um escritor de sucesso apenas nas letras anglófonas para se tornar o protótipo dos autores globais nos moldes que estamos apresentando aqui.

Se pensarmos com a bagagem de que dispomos hoje, seria tentador concluir que Rushdie cometeu um grande erro de cálculo ao publicar um romance em que o anjo Gabriel, que inspirou Maomé na recitação do texto sagrado do Islamismo, é alguma forma de delírio de um ator indiano que parece viver duas vidas distintas, o que redundava em que, grosso modo, o Anunciador não tenha plena consciência ou total controle do que diz quando inspira os versos do Alcorão. Baseado num evento histórico muito contestado entre os estudiosos da religião muçulmana, *Os versos satânicos* de Rushdie (1988) foi recebido com escândalo e revolta por uma parcela da comunidade islâmica do Reino Unido. Com crescentes manifestações de rua e fogueiras montadas com exemplares do livro em algumas cidades da Inglaterra, a existência do romance rapidamente chegou ao conhecimento das principais autoridades religiosas do Oriente Médio, entre as quais o todo-poderoso e muito respeitado aiatolá iraniano Ruhollah Khomeini (1902-1989). Apesar de terminalmente doente em Teerã, o líder supremo do Irã ainda viveu para atender às instâncias de seus conselheiros mais próximos e editar uma série de *fatwas*, espécie de decreto religioso, que, entre outras deliberações, concedia o perdão a qualquer seguidor da religião islâmica que assassinasse o autor daquele romance considerado blasfemo. Acrescenta-se que as decisões se estendiam também a todas as pessoas que participassem da divulgação e circulação do livro, o que teve consequências nefastas, a maior delas sendo o assassinato de Hitoshi Igarashi, tradutor do romance para o idioma japonês, em 1991.

O mundo soube da promulgação dos decretos de Khomeini no Valentine's Day de 1989, uma perfeita ironia que colocou no mesmo pacote o amor, o ódio e a morte. A partir daquela data, Salman Rushdie adquiriu para sempre o passaporte diplomático do universo literário global, mas precisou desaparecer desse mesmo universo sob uma falsa identidade e um falso passaporte. Por muitos anos, ele esteve sob a proteção do governo inglês e não pôde ocupar o mesmo endereço por mais do que algumas semanas (Rushdie, 2012).

² O *Norton anthology of world literature* (Puchner et al., 2018), em sua quarta edição, com seis volumes, intitula sua última seção 'Literatura Mundial Contemporânea'. Menos de vinte dos nomes ali incluídos estão vivos hoje, mas é justo imaginar que essa seção foi incluída com o objetivo de reconhecer a obra de alguns poucos autores vivos como parte dessa categoria muito mais valorizada que é a 'literatura mundial'. Ainda assim, vale a pena observar que o número de páginas dessa última parte da antologia equivale a cinco por cento do número total de páginas da coleção completa.

Apenas uma pequena fração dos que, naquele momento, discutiam o famigerado romance o haviam lido ou haveriam de fazê-lo. Mas isso não era o mais importante. A literatura de Rushdie havia se tornado o maior fenômeno literário do século XX e permaneceria assim por muito tempo, só sendo igualada posteriormente após o aparecimento do menino-bruxo Harry Potter, este, por sua vez, debatido com a mesma paixão com que era lido por uma verdadeira geração global de jovens e adolescentes (Andrade, 2017).

É uma história longa e complexa, mas o que queremos destacar aqui é o fato de que – e ainda não o sabíamos em 1989 – a globalização dos textos literários, uma consequência espontânea da globalização em si, colocou-os no caminho dos debates político-sociais da nova ordem mundial. O caso Rushdie escancarou em nível global a perda da aura de autonomia com que a literatura havia investido a si própria. E aqui talvez esteja mais uma das marcas com que se reconhece um autor global, a saber, a participação, voluntária ou involuntária, das disputas culturais, políticas e ideológicas em que as relações e os interesses humanos se veem enredados no mundo globalizado. E foi desde a publicação das *fatwas* no Irã, e especialmente após o lançamento de suas memórias do período em que viveu sob proteção do governo britânico no livro *Joseph Anton* (2012), que Salman Rushdie se tornou não somente um romancista célebre e prolífico, mas também um infatigável defensor da liberdade de criação para os artistas. Seja assinando artigos nos veículos mais prestigiados da imprensa cultural internacional, seja nas entrevistas que frequentemente concede a pesquisadores e jornalistas, Rushdie defende fervorosamente o seu direito de abordar todo e qualquer tema por meio de sua arte, numa clara posição a evidenciar o paradoxo que podemos denominar a ‘distinção conectiva entre o universo ficcional e o mundo social. Somente essa liberdade, segundo Rushdie’, pode permitir que o diálogo entre as artes e a sociedade seja proveitoso para ambas.

Passamos agora ao caso de Elena Ferrante, fenômeno literário global que, no entanto, distingue-se, por um detalhe importante, de Salman Rushdie quanto ao estatuto autoral. Ferrante tem recebido cada vez mais atenção de público e crítica e pode, por motivos diferentes, ser pensada igualmente como uma autora global. Além das credenciais de ser um autor³ vivo e atuar no universo literário, político e cultural, Ferrante apresenta uma característica curiosa e marca fundamental da sua literatura. Apesar de estar viva, a autora se encontra ausente, pelo menos fisicamente, dos holofotes. Assim como Rushdie – que se transformou em um protótipo do autor global no momento em que teve que se esconder, se refugiar para não ser morto – a ausência é igualmente uma marca na literatura de Ferrante, embora, no seu caso, seja opcional, ao contrário da situação de Rushdie.

O que interessa nesses casos, no entanto, não é tentar transformar a imagem ausente dos autores em uma espécie de busca pelo autor, uma metáfora do autor inexistente que pode ser lido apenas por sua obra (hipótese interessante, talvez, para discutir outras questões na literatura de ambos). O interesse aqui é discutir as consequências e condições que marcam a ausência desses escritores a partir de suas obras, mantendo-se em mente, porém, que, nos dias atuais, Rushdie recuperou seu status de autor ‘presente’, ainda que, estritamente falando, as *fatwas* de sua condenação ainda estejam em vigor.

Rushdie, como já explicitado, teve de se esconder para a proteção de sua vida, ou seja, as causas externas, imprevistas pelo autor, os conflitos religiosos e culturais que seus *versos satânicos* (Rushdie, 2008) colocaram-no no mapa da literatura global e forçaram sua ausência dos olhares públicos.

A obra e carreira de Elena Ferrante, no entanto, segue por vias diferentes. Ferrante é o pseudônimo de uma escritora italiana (ou possivelmente um escritor) que nunca se apresentou ao público. Desde o lançamento de seu primeiro romance, *Amor incômodo* (1992), a autora decidiu por seu anonimato. A curiosidade em relação a sua identidade sempre ocupou parte da crítica especializada e do público, ao ponto de, em 2016, o jornalista Claudio Gatti (2016) publicar um artigo em que, a partir de investigações sobre as movimentações nas contas bancárias da editora Edizione, responsável pelas publicações de Ferrante na Itália, afirma ser a tradutora e escritora Anita Raja a autora por trás do pseudônimo. Esse interesse constante de parte da imprensa especializada nos faz questionar se o mistério de uma autora invisível é responsável, pelo menos em parte, pelo sucesso comercial de sua obra.

A exemplo do que propõem Foucault (1997) e Barthes (2004), Elena Ferrante parece afirmar indiretamente que o interesse deve repousar sobre suas obras e não sobre a identidade ou a história de quem está por trás de sua literatura. Mas em tempos de escritas de autoficção, em que autores promovem suas obras em seus perfis pessoais e profissionais em redes sociais, o anseio pela biografia do escritor talvez modifique a forma como os leitores recebem, leem e compreendem essa obra.

³ A ambivalência inicial do uso do masculino e do feminino é intencional, como ficará claro em seguida.

A escritora abriu mão dessa ferramenta de promoção ao esconder-se por tanto tempo sob seu pseudônimo. O que sua ausência alimenta, no entanto, é a curiosidade sobre sua identidade e também o mal-estar de não se conhecer o autor vivo por trás de sua persona sabidamente ficcional. Parte desse mal-estar talvez seja dissipado pela forma indireta com que a autora se faz presente na discussão e promoção de sua obra, seja em entrevistas cedidas via email, seja em adaptações de seus livros para a televisão e o cinema, em que ajuda diretamente na escrita dos roteiros. O sucesso de algumas de suas últimas adaptações, como o filme *A filha perdida* (2021) e a série para a televisão de sua tetralogia napolitana,⁴ confirmam o interesse pela autora para além de sua obra literária.

No entanto, sua literatura não pode ser colocada em segundo plano em relação ao mistério da identidade da escritora. Em tempos em que os discursos de identidade, lugar de fala, literatura feminina e movimentos como o *Me too* ganham destaque e atenção, uma obra como a tetralogia napolitana, em que duas mulheres protagonistas narram o itinerário da subjetividade feminina na contemporaneidade, discutindo as heranças de tradições machistas e discursos hegemônicos de poder, não pode ser deixada à sombra de uma busca concentrada na identidade autoral. A literatura de Ferrante opera em vários níveis de representação identitária e é marcada por uma posição crítica em relação à cultura à qual pertence e que encontra eco em boa parte da cultura global contemporânea. Mais uma vez, parece ser o mal-estar que esse tipo de discussão levanta que garante parte do sucesso de sua obra. Esse mal-estar⁵ parece atingir tanto as mulheres que experimentaram algo parecido ao que as protagonistas narram, quanto aqueles que se firmaram a partir do discurso hegemônico.

A tetralogia napolitana, no entanto, não se prende à vitimização de suas protagonistas, mas ao processo de sobrevivência e resistência às formas sociais, políticas e econômicas de poder vigentes na Itália moderna e contemporânea.

Na série de livros lançada entre os anos de 2011 e 2014, Ferrante conta a história da relação entre duas amigas, desde sua infância em comum nos anos 1950 em um bairro pobre de Nápoles até os anos 2000, época em que uma das personagens, autora já renomada, começa a escrever suas memórias.

A história começa narrando as experiências e os primeiros encontros das personagens nos anos do pós-guerra no sul da Itália, em uma Nápoles pobre e atrasada em relação à modernidade representada pelas cidades do norte do país e de parte da Europa. À medida que o tempo passa, os conflitos existentes neste ambiente vão fornecendo os principais motivos de encontros e desencontros das personagens. A pobreza, a tentativa de superação da miséria por meio da educação formal, os crimes perpetrados pela máfia, a luta de classes, a formação de núcleos político-partidários, a violência doméstica como prática comum e machismo são temas que perpassam toda a obra.

São essas lutas, essas reviravoltas, confusões e conflitos existenciais, a perda de crenças e ideais que parecem dar força à narrativa e justificar a relação entre as principais personagens. É importante também pensar a paisagem da obra - a cidade de Nápoles - os seus conflitos e desenvolvimento comuns às grandes cidades ocidentais modernas e as diferenças marcadas pelos conflitos culturais e sociais entre o sul e o norte da Itália. As marcas dessa cidade imprimem nas personagens características importantes para compreender suas complexidades, como o uso do dialeto como forma de expressão de determinado regionalismo e classe social. Ao mesmo tempo em que molda as características de uma identidade local, Ferrante constrói uma identidade híbrida, local-global, ao aproximar os conflitos das protagonistas reclusas em um bairro pobre do sul do país à dolorosa transformação que tantas outras pessoas sofrem sob o regime patriarcal vigente.

Lenu, a personagem narradora, luta de forma incessante para superar as condições sociais e culturais que a cercam nesse ambiente. A personagem encarna o ideal moderno de possibilidade de construção do indivíduo, de superação de uma história calcada na tradição e na ascensão do sujeito por meio da razão, ao passo que sua melhor amiga Lila, tida pela narradora como predestinada a coisas maiores, à superação da realidade imposta a elas, se afunda cada vez mais nas condições em que cresceu e nas construções e mudanças que engendra para si. O mal-estar das personagens que dita a narrativa e as mudanças da trama também podem ser lidas como o conflito entre a modernidade e a pós-modernidade.

Como nos lembra Casanova (2002), a literatura constrói-se em relação íntima com a política e contribui para que a mesma se edifique, mas também é capaz de elaborar contra a própria política, nação ou ideais, se não uma lógica

⁴ Os títulos que compõem a tetralogia são: *A amiga genial* (2015), *A história do novo sobrenome* (2017), *História de quem foge e de quem fica* (2019a), *História da menina perdida* (2019b).

⁵ Diferente do mal-estar experimentado pelo desconhecimento da identidade da autora, nesse caso, o mal-estar surge a partir do que Freud (2020) desenvolveu em 'O mal-estar na cultura'. Aqui, os leitores se reconheceriam como os agentes e as vítimas das forças de coerção do desejo necessárias para a formação de uma cultura (civilização).

própria, pelo menos um desafio ao exercício de controle que uma cultura impõe aos desejos e ideais contrários.

Elena Ferrante escolheu a própria ausência, diferente de Rushdie, que pagou com sua liberdade ao escrever sobre o que foi entendido como insulto à cultura e religião muçulmana. O que ambos têm em comum, no entanto, é o fato de que suas ausências parecem não apenas amplificar o interesse em suas obras, mas ser consequências de um posicionamento diante dessa 'nova ordem mundial'.

A ausência da autora amplifica o mal-estar descrito em seus romances. Sua ausência programada seria uma forma de tentar dar ênfase ao que narra em sua obra? Seria sua tentativa de mostrar, em um mundo globalizado, como a insurgência e a presença do indivíduo são apagadas, como os atos e desejos do indivíduo comum são abafados por essa ordem global?

Seja como for, Elena Ferrante está presente em sua ausência, e esta aguça a curiosidade sobre sua figura e também sobre sua obra e permite que ela continue a dizer o que diz (o mal-estar moderno) sem poder ser condenada por aquilo que narra. Por sua vez, Salman Rushdie se encontra de volta aos holofotes do *jet-set* literário há cerca de duas décadas e segue defendendo seu direito de publicar um romance como *Os versos satânicos* e, por extensão, o direito de todos os autores de escrever contra os poderes constituídos e as tradições estabelecidas e tidas como sagradas.

Considerações finais

O autor global, portanto, é aquele cuja obra será pautada por disputas como aquelas exemplificadas pelos casos de Rushdie e Ferrante. Em contrapartida, o próprio autor global ajudará a pautar essas e potencialmente todas as demais disputas globais, numa relação de forças que sabemos desigual e que, desde os primórdios da escrita literária, resulta em prejuízos financeiros, sentenças de prisão, censura e, no limite, levou vários escritores à morte. A diferença é que os autores globais elevam a escala de tais acontecimentos a uma dimensão nunca antes vista na história da literatura e de suas relações com as instâncias de poder. É por essa razão que reiteramos que um autor global é um autor vivo, presente - também *in absentia*, como vimos -, cuja voz física ainda está disponível para ser ouvida ou abafada, até mesmo silenciada. Está claro que fazemos referência aqui ao trabalho da escrita como profissão de risco em determinadas circunstâncias.

Terminada essa tentativa de definir o 'autor global', passamos agora a responder à pergunta lançada no título deste artigo. Seria essa figura uma nova categoria literária teórica e criticamente legítima, ou uma etiqueta colada a determinados nomes ou títulos com o objetivo não declarado de conferir a estes um status capaz de alavancar vendas ou solidificar a presença de um nicho no mercado editorial?

Entre as peças que sustentam o arcabouço teórico da literatura, poucas são debatidas em maior detalhamento do que aquela do 'autor'. E a não ser que se queira manter fidelidade às teses ultrapassadas que cuidaram de pensar o autor como um elemento autoconstituído e autossuficiente, ou seja, um dos universais teóricos da literatura é hoje necessário tratar essa categoria sempre na companhia de qualificativos igualmente dotados de potência teórica. Em outras palavras, não faz mais qualquer sentido falar em 'autor' ignorando os cruzamentos possíveis com as teorias de gênero, da representação, das identidades étnico-raciais, das teorias pós-coloniais e decoloniais e, naturalmente, as múltiplas correntes investigativas transdisciplinares com as quais se debate o processo moderno de globalização. Por essa razão, impõe-se uma reflexão sobre autoria literária à luz das novas pesquisas, em crescente avanço, que abordam o portentoso encontro entre os estudos literários e os estudos da globalização.

Ao mesmo tempo, a mitologia da literatura como prática criativa autônoma já foi suficientemente interpelada a ponto de perder em grande medida suas credenciais de realidade. O autor é entendido hoje como um dos principais integrantes do mercado editorial, sem o qual este não se mantém de pé, mas que é, por retroação, mantido de pé pelo mesmo mercado que ajuda a sustentar. E é nesse momento que veste suas roupagens de autor global com a função de expandir o alcance de suas obras em regime internacional. É somente através do mercado que o autor se torna global, mas é somente através do autor que o ambicioso e poderoso mercado global da literatura avança como segmento central da economia monetária que se constrói em torno do capital simbólico. A República Mundial das Letras, que Pascale Casanova (2002) mapeou com base na prática da 'legitimação' como o segundo nome das práticas de poder, não possui apenas as sedes internacionais representadas pelas grandes metrópoles culturais do planeta, como identificadas pela autora, mas também os importantes, e cada vez menos discretos, Ministérios do Planejamento e da Economia (os reais e os metafóricos). Além das embaixadas e de seus cada vez mais célebres embaixadores e embaixadoras.

A pergunta do título é, portanto, uma não pergunta. Vencemos o tempo em que se pensavam categorias narratológicas para distinguir entre a literatura e o mundo. O autor global é uma categoria literária de forte impacto sobre a reflexão teórica em torno da literatura, mas não podemos ignorar o fato de que o mercado dos objetos literários está atento ao que dizem os teóricos e os críticos, e que estes, por sua vez, iludem-se se acreditam que não precisam ouvir mais ninguém. Em linhas gerais, o que estamos procurando defender aqui é a diluição da fronteira que tradicionalmente situava autores e suas elucubrações criativas de um lado e, do outro, a infraestrutura que garantia a publicação, a divulgação e a circulação das obras finalizadas. Outra distinção clássica que vai se tornando insustentável é aquela entre artistas e intelectuais. O autor global só atinge esse estatuto depois que assume o ônus de emprestar sua voz analítica às questões sociais, culturais e econômicas que transitam em sua obra, ou seja, todo autor global, na concepção que estamos propondo aqui, é também necessariamente um intelectual e um crítico global, um comentarista da contemporaneidade com ação que extrapola os limites de sua tarefa de criador de universos ficcionais. As linhas que delimitam conceitualmente as categorias de 'autor', 'obra', 'tempo e espaço narrativos' perdem força em favor de um pacote que engloba o autor e a pessoa física, o texto e o contexto, o mundo e sua representação literária.

Agradecimento

Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil - Processo 406529/2018-3.

Referências

- Andrade, F. A. T. (2017). *Harry Potter: a imaginação de uma comunidade* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei. Recuperado de ufsj.edu.br
- Barthes, R. (2004). *O rumor da língua*. São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Bloom, H. (2010). *O cânone ocidental*. São Paulo, SP: Editora Ponto de Leitura.
- Casanova, P. (2002). *A república mundial das letras*. São Paulo, SP: Estação Liberdade.
- Damrosch, D. (2003). *What is world literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Damrosch, D., & Pike, D. (2008). *The Longman anthology of world literature*. Londres, UK: Pearson.
- Davis, P., Harrison, G., Johnson, D. M., & Crawford, J. F. (2008). *The Bedford anthology of world literature, compact edition, volume 2: the modern world (1650-Present)*. Boston, MA: Bedford/St Martin's.
- Davis, P., Harrison, G., Johnson, D. M., & Crawford, J. F. (2009). *The Bedford anthology of world literature, compact edition, volume 1: the ancient, medieval, and early modern world (beginnings-1650)*. Boston, MA: Bedford/St Martin's.
- Ferrante, E. (2015). *A amiga genial*. São Paulo, SP: Biblioteca Azul.
- Ferrante, E. (2017). *A história do novo sobrenome*. São Paulo, SP: Biblioteca Azul.
- Ferrante, E. (2019a). *História de quem foge e de quem fica*. São Paulo, SP: Biblioteca Azul.
- Ferrante, E. (2019b). *História da menina perdida*. São Paulo: Biblioteca Azul.
- Foucault, M. (1997). *O que é um autor?* Lisboa, PT: Vega.
- Freud, S. (2020). O mal-estar na cultura. In S. Freud, *O mal-estar na cultura e outros escritos de cultura, sociedade, religião: o mal-estar na cultura e outros escritos* (M. R. S. Moraes, Trad., p. 305-410). Belo Horizonte, MG: Autêntica.
- Gatti, C. (2016). *Elena Ferrante: an answer?*. Recuperado de: <https://www.nybooks.com/daily/2016/10/02/elena-ferrante-an-answer/>
- Gyllenhaal, M. (2021). *A filha perdida*. Estados Unidos/Grécia: Netflix.
- Jameson, F. (1986). Third-world literature in the era of multinational capitalism. *Social Text*, 1(15), 65-88. DOI: <https://doi.org/10.2307/466493>
- Puchner, M., Akbari, S. C., Denecke, W., Fuchs, B., Levine, C., Lewis, P., & Wilson, E. R. (2018). *The Norton anthology of world literature* (Vol. F). Nova York, NY: W. W. Norton & Company.
- Rushdie, S. (2006). *Os filhos da meia noite*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Rushdie, S. (2012). *Joseph Anton*. São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Rushdie, S. (2008). *Os versos satânicos*. São Paulo, SP: Companhia de Bolso.