

## O boom em perspectiva

Ángel Rama

Tradução:

Susana Kerschner

RAMA, Ángel. El Boom em Perspectiva. La crítica de la cultura en America Latina. Biblioteca Ayacucho, S/D. p. 266 - 306.

Comentário: Flávio W. de Aguiar (USP)

### O BOOM EM PERSPECTIVA

#### 1. O que foi o *boom*?

Com a mesma ausência de argumentos sólidos com que na metade da década de sessenta começou-se a aplaudir e consagrar o chamado "*boom* da narrativa latino-americana", por volta de 1972 várias reportagens com escritores e artigos jornalísticos indicaram que se começara a decretar sua extinção. Haveria durado menos de uma década um processamento público dos valores literários que está entre os mais confusos e os menos críticos dos que foram conhecidos nas letras latino-americanas e que, passado seu minuto inicial, foi objeto de prevenções e ainda de rigorosos embates pressagiando uma espécie de rebelião generalizada. Como em 1972 não se concluiu o ciclo dos importantes romances produzidos no continente, nem diminuiu a atenção dos leitores por alguns de seus autores, nem deixaram de somar-se à produção novos escritores, no anunciado óbito poderia ser detectada uma retirada estratégica no exato momento em que os traços externos (publicitários e comerciais) ostentados pelo *boom*, enquanto fenômeno da sociedade de consumo à qual algumas cidades se haviam incorporado recente e parcialmente, começavam a enfraquecer em conformidade com as leis do sistema de mercado em que havia funcionado.

Isso não impediu, dado o conhecido desequilíbrio entre as diferentes áreas culturais latino-americanas, que sobrevivesse mediante uma transferência das capitais, onde havia surgido e declinado, a outras, onde chegou tardiamente e com crescente furor. Tendo aparecido originariamente no México e em Buenos Aires (e timidamente em São Paulo onde contribuiu para o fortalecimento dos fracos laços com a América Hispânica) foi ampliado, ao instalar-se em Barcelona, onde a tardia e confusa informação sobre o romance latino-americano proporcionou uma primeira imagem da arbitrariedade que caracterizaria o boom: o conhecimento de Mario Vargas Llosa foi anterior ao de Julio Cortázar e o deste anterior ao de Jorge Luis Borges, o que contribuiu para um aplanamento sincrônico da história da narrativa americana que só posteriormente e com dificuldade a crítica tentou corrigir<sup>1</sup>. Junto a esta arbitrariedade deve ser destacado como positivo outro traço, que seria reproduzido depois nos Estados Unidos: seu afã de globalizar a América Hispânica recolhendo materiais de distintas procedências, os que, às vezes, careciam de circulação interna no continente, proporcionando-lhes assim uma difusão que, mais que para a própria Espanha, funcionava para a América Hispânica que recebia reunidas, do exterior, as produções que eram separadas e incomunicáveis. Foi reiterada, deste modo, uma tradição editorial já conhecida no período modernista e regionalista, e que, pelas condições políticas espanholas sob o franquismo, contemporâneas do desenvolvimento editorial hispano-americano, não pudera ser aplicada às produções do período vanguardista, que foram editadas

---

<sup>1</sup> José Maria Castellet fala do "conhecimento caótico da literatura latino-americana" que se produziu na Espanha, em sua conferência "La actual literatura latinoamericana vista desde España", proferida em 1968 em Havana e recolhida em Panorama de la actual literatura latinoamericana, Fundamentos, Madri, 1971. Uma tarefa de rearticulação é perceptível no livro de Rafael Conte, Lenguaje y violencia. Introducción a la nueva novela hispanoamericana, Al-Bora., Madri, 1972, e na história de José María Valverde.

somente pelas casas hispano-americanas e circularam quase exclusivamente dentro do continente.

As pompas do *boom* foram sustentadas por sua transferência a outras capitais onde foram sendo registrados os sinais da sociedade consumista, como San Juan de Porto Rico e Caracas. Com previsível orgulho nacional, aspiravam a que seus escritores fossem incorporados, mesmo que tardiamente, ao movimento, o que se conseguiu em parte com Emilio Díaz Valcárcel e Salvador Garmendia respectivamente, e reforçou-se com o desenvolvimento editorial interno que se produziu. Mais importante foi a atenção concedida às traduções nos Estados Unidos, França, Itália e na Alemanha Federal, o que haveria de constituir um dos capítulos principais do seu sucesso, explicável pela doída consciência de preterição por parte dos centros culturais externos em que vive a América Latina desde sua emancipação. Há aqui dois aspectos diferentes: um atende às razões que conduziram à tradução de narrativas latino-americanas a outras línguas, o que não somente tem a ver com a excelência delas ou com sua adaptabilidade a outros mercados, mas, também, com a repentina curiosidade pela região que alimentou centralmente a revolução socialista cubana; outro atende aos efeitos que essa recepção teve no exterior sobre os públicos latino-americanos que viram referendadas suas produções nos principais centros culturais do mundo, fortalecendo o orgulho regional e o nacionalismo em curso durante a década de sessenta, que se caracterizou por uma intensa agitação social.

Houve, pois, uma exaltação inicial que contou com um amplo respaldo e um consenso crítico positivo, mas que, à medida que se perfilaram as características do boom, principalmente o reducionismo que operou sobre o rico florescimento literário do continente, e a progressiva incorporação das técnicas da publicidade e do mercado, a que se viu conduzida a infra-estrutura empresarial quando as edições tradicionais de três mil exemplares foram substituídas por tiragens maciças, deu passagem a posições negativas, a reparos e a objeções que chegaram a adquirir um tom amargo. A tendência beligerante deste material crítico não se limitou a essas deformações progressivas da literatura latino-americana, que eram fatais conseqüências da absorção das letras dentro dos mecanismos da sociedade consumidora, nem deslindou estes dois campos dissímeis, representados, um pela alta e qualificada produção de esplêndidas obras literárias e outro, pelo manejo a que eram submetidas quando se transformavam em objetos (livros) do mercado consumidor, mas tendeu a repudiar tanto o sistema quanto os escritores que ele utilizava, como na metáfora: joga-se fora a água suja do banho com a criança dentro. Obviamente, os escritores que se viram acusados de conquistar o público mediante artifícios publicitários ou agitação comercial responderam tachando seus difamadores de invejosos, ressentidos ou fracassados, e com isso todo o debate pareceu instalar-se confortavelmente no "pátio da vizinhança". Tirá-lo de tal cenário e colocá-lo em um nível intelectual mais digno e profícuo é obrigação imperiosa da crítica.

As críticas severas desse debate, que evoca passagens de "*Adán Buenosayres*", são estritamente simétricas: se o *boom* reduz a literatura moderna latino-americana a umas poucas figuras do gênero narrativo, sobre as quais concentra os focos ignorando o resto ou condenando-o à segunda fila, os impugnadores negam virtualidade artística e social a esses autores, acrescentando que ou suas obras são meras transcrições dos romances vanguardistas europeus, ou falsos produtos dos *mass media*, ou imagens alienadas da realidade urgida do continente, etc. Mas, quando os escritores falam, eles não fazem essa redução e, dentro de um legítimo leque de preferências, não deixam de honrar os colegas e inclusive usam seu prestígio para chamar a atenção do leitor sobre autores de escasso público que tem escrito obras de alta qualidade artística: Borges com Macedonio Fernández, Cortázar com Lezama Lima ou Felisberto Hernández, Vargas Llosa com Arguedas, Fuentes com Goytisolo, etc.

Identificar o *boom* como um fenômeno diferente da literatura latino-americana contemporânea *in totum* e ainda da narrativa atual é, portanto, uma petição metodológica de princípios, ainda que seja igualmente legítimo perguntar-se sobre os motivos das operações redutoras do *boom*, de por que se aplica a alguns produtos em desmerecimento de outros, já que não é aceitável a inocente concepção circulante de que ele somente se deve à excelência artística de certas obras, o que haveria proporcionado a quadratura do círculo e o mundo panglossiano onde todo o bom sempre é aceito e todo o mau rejeitado por ilustradíssimos públicos leitores, e

não haveria já, portanto, nenhuma obra importante que ficasse esquecida, nem nenhum autor que *stendhalianamente* estivesse apostando em cem anos mais tarde. Não apenas é legítimo interrogar-se sobre as opções do *boom*, entendido como um processo que se superpõe à produção literária, mas também sobre sua ação (revelada ou subterrânea) na produção de novas obras e, igualmente, sobre seus efeitos no próprio comportamento do escritor como homem público que é. Revisando em Baudelaire a irrupção das correntes arte-puristas, Walter Benjamin, em uma de suas "iluminações", reconheceu o estrito vínculo que os comportamentos dandistas mostravam com a situação do poeta na nova sociedade de massas instaurada pela revolução industrial: em sua fértil análise, o escritor não estava desengajado da sociedade, mas reagia frente a suas características específicas e seus impulsos, adotando atitudes e desenvolvendo formas que eram respostas pessoais dentro de um campo de forças já estabelecido. Para compreender atitudes e formas era necessário reconstruir, estruturalmente, todo o conjunto, o que permitia apreciar em que medida o *frisson nouveau*, mais que uma simples invenção *baudelairiana*, era uma das leis operativas do meio social que o escritor assumia e voltava (dentro e) contra esse meio. Pensar os escritores e suas obras dentro do marco social presente é igualmente uma legítima e profícua tarefa crítica, mais urgente, hoje, em que a circulação das obras literárias ultrapassou o estreito círculo em que funcionou quase sempre e instigou o interesse dos poderes econômicos que vem modelando a estrutura social e o funcionamento do mercado. Estes poderes são mais decisórios que as forças políticas que, em ocasiões, não são senão suas transposições racionalizadas, e por isso que é mais útil consultar as transformações socioeconômicas sobrevindas no continente desde o segundo pós-guerra, que se demorar nas discussões políticas excessivamente "ideologizadas" que tem marcado ainda mais os anos setenta que os sessenta.

## 2. As esquivas definições

Antes de mais nada, há que se definir o *boom*, coisa nada fácil, visto que sua existência vem registrando-se em milhares de revistas e jornais dos últimos dez anos como um tópico cuja origem ninguém conhece mas que se repete como uma contra-senha. Navegou com sorte nesse meio, quase como um curinga que registrava algo indefinido mas certo, o que explica sua infausta denominação.

Ela não provém, a não ser remotamente, da vida militar, como onomatopéia de explosão, tendo suas origens na terminologia do *marketing* moderno norte-americano para designar uma alta brusca nas vendas de um determinado produto nas sociedades de consumo. Postula a existência prévia de tais sociedades, assim como se percebeu desde o pós-guerra nos aglomerados urbanos mais desenvolvidos da América Latina, onde já se tinha produzido o boom dos produtos de beleza e logo seria registrado o das calculadoras e dos eletrodomésticos. A surpresa foi sua aplicação a uma matéria (os livros) que, salvo algumas linhas de produção (os textos escolares), encontrava-se à margem desses processamentos, ainda que com anterioridade ao *boom* da narrativa já se tinha percebido o fenômeno de um material afim que contribuiria poderosamente para seu desenvolvimento, como foi o das revistas de atualidades (semanais, quinzenais ou mensais) que desde o começo dos sessenta transportaram para a América Latina os modelos europeus e norte-americanos (*L'Express*, *Time*, *Newsweek*), adequando-os às novas demandas dos públicos nacionais.

As equipes jornalísticas destas revistas, que contavam com numerosos escritores jovens, desenvolveram uma atenção pelos livros e mais ainda pelos autores, incorporando-os às mesmas pautas que antes destinavam-se às estrelas políticas, esportivas, ou das artes em geral. Não foi a única incorporação: os empresários também receberam atenção dentro das inovadoras páginas de economia que restauravam a importância desse setor da vida nacional na atenção do público. As revistas foram instrumento capital da modernização e da hierarquização da atividade literária: substituindo as publicações especializadas, destinadas somente ao restrito público culto, fundamentalmente formado pelos próprios escritores, estabeleceram uma comunicação com um público maior. Este descobriu que no panorama das atualidades que as revistas semanais lhe ofereciam, incluíam-se também os livros, preferentemente os romances ou os ensaios de temas gerais, e que, inclusive, a foto de algum escritor podia merecer as honras de uma capa.

Esta transformação foi notória em Buenos Aires, com uma série de publicações que acometeram grandes e pequenas empresas editoriais, dentro das quais se destacaram o semanário *Primera Plana* (1962) e, posteriormente, o jornal *La Opinión* (Jacobo Timmerman), cumprindo uma evidente mutação do estilo jornalístico cujo sucesso certificou a existência de um novo público afim, aparentado neste caso com o que em Paris comprava *L'Express* e *Nouvel Observateur* ou *Le Monde*. Esta mutação encontrava seu equivalente em outra que se vinha produzindo na literatura, ainda que era detectada preferentemente no gênero literário maciço, o romance, mais que nos gêneros elitistas como a poesia, em que tinha mais longa data, celebrando-a como o advento de uma nova época. Um indicador desta maneira de apreciar o fenômeno pode ser visto em uma nota de um jornalista cultural que muito fez pela difusão da nova narrativa, o argentino Tomás Eloy Martínez, nesse ano de 1967, que pode ser considerado glorioso nas letras latino-americanas porque viu o Prêmio Nobel para Miguel Ángel Asturias, a a publicação de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez e um nutrido conjunto de fundamentais obras literárias:

*"Não é improvável que dentro de mil anos Güiraldes, Rómulo Gallegos, Azuela e José Eustasio Rivera figurem como palimpsestos perdidos da infinita história literária; que Macedonio Fernández, Arlt e Borges, sejam apenas a semente natal de um mundo cujos pais serão chamados Cortázar, Vargas Llosa, Onetti, Guimarães Rosa, Carpentier. Este pai maior, que os uniu definitivamente com seu Cien años de soledad, vem contribuir, ele só, com uma nova bandeira para a aventura: o romance que acaba de publicar resume, melhor que nenhum outro, todas as correntes alternativas.<sup>2</sup>"*

Mas, para aprimorar a definição do boom é mais importante considerar a opinião dos escritores que foram destacados em função dele, dado que nos permite visualizá-lo da perspectiva dos escritores, vendo simultaneamente em que medida os afeta. De fato, estaremos presenciando a reação dos protagonistas, voluntários ou não, a um fenômeno sociológico inteiramente novo no continente, ao menos nesses precisos termos, como é a demanda maciça de obras literárias. Acredito que o debate público mais amplo sobre o ponto, já que não o primeiro, cumpriu-se no *Coloquio del libro*, celebrado em Caracas em julho de 1972, por convite da editora oficial Monte Ávila<sup>3</sup>, significativo porque nele participaram algumas de suas figuras notórias e porque é contemporâneo de sua primeira história "pessoal", a de José Donoso.

Tanto as posições derivadas desse debate, como as adotadas paralelamente por algumas figuras centrais do movimento, tenderam a destacar a positividade do fenômeno, ainda que não deixassem de consignar perplexidades ou discrepâncias. Devem ser vistas como ações do contra-ataque com que os narradores enfrentaram a orientação que se vinha configurando há anos e que já havia gerado polêmicas, em que se misturaram assuntos artísticos com políticos. A mais chamativa, por quem a protagonizou, foi a provocada pela publicação, na revista *Amaru*, de um dos "diários" de José María Arguedas que se intercalavam em seu romance (póstumo) *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, ao qual respondeu Julio Cortázar<sup>4</sup>. Outra polêmica foi a sustentada, em 1969, nas páginas do semanário *Marcha* de Montevidéu, devido a um artigo do jovem narrador colombiano Oscar Collazos, ao qual responderam Julio Cortázar e Mario Vargas Llosa<sup>5</sup>.

Dos três textos que entendo consignarem, objetivamente, as reações dos escritores, o de Mario Vargas Llosa foi formulado no citado *Coloquio del Libro*, opondo-se a minhas críticas aos aspectos do boom que considerei prejudiciais, e não está vinculado doutrinariamente com a polêmica que havíamos sustentado, ambos, sobre problemas da narrativa no semanário *Marcha* no ano de 1971<sup>6</sup>. Disse Mario Vargas Llosa:

*O que se chama boom e ninguém sabe exatamente o que é (eu particularmente não o sei) é um conjunto de escritores, também não se sabe exatamente quem, pois cada um tem sua*

<sup>2</sup> "América: la gran novela", em *Primera Plana*, ano V, n.o 234, Buenos Aires, 20/26 de junho de 1967.

<sup>3</sup> Existe informação das distintas palestras nas páginas de arte de *El Nacional* de Caracas, julho e agosto de 1972, especialmente 29 de julho, e nas da revista *Zona Franca*, n.o 14, agosto 1972 e n.o 16, dezembro 1972.

<sup>4</sup> Em *Amaru* (Lima, abril/junho 1968) apareceu o primeiro diário de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, ao qual respondeu Julio Cortázar em *Life en español* (Nova York, 7 de abril de 1969) e replicou José María Arguedas em seu artigo, "Inevitable comentario a unas ideas de Julio Cortázar" em *El Comercio*, Lima, 1.o de junho de 1969.

<sup>5</sup> A polêmica está agora recolhida no volume *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, Siglo XXI, México, 1970.

<sup>6</sup> A polêmica foi publicada sob o título *Gabriel García Márquez y la problemática de la novela*, Corregidor-Marcha. Buenos Aires, 1974.

*própria lista, que adquiriu, de maneira mais ou menos simultânea no tempo, certa difusão, certo reconhecimento por parte do público e da crítica. Talvez isso possa ser chamado de um acidente*

*No entanto, não se tratou, em nenhum momento, de movimento literário vinculado por um ideário estético, político ou moral. Como tal, esse fenômeno já passou. E adverte-se já distância em relação a esses autores, assim como certa continuidade em suas obras, mas é um fato, por exemplo, que um Cortázar ou um Fuentes têm poucas coisas em comum e muitas outras em divergência.*

*Os editores aproveitaram muitíssimo esta situação, mas ela também contribuiu para que se difundisse a literatura latino-americana, o que constitui um resultado, no fim das contas, bastante positivo. O que ocorreu, a nível de difusão das obras, tem servido de estímulo a muitos escritores jovens, os tem levado a escrever, tem-lhes provado que na América Latina existe a possibilidade de publicar, de conseguir uma audiência que transcenda as fronteiras nacionais e, inclusive, as da língua. O fato é que hoje são escritos mais romances que há alguns anos. Não afirmo que a causa tenha sido, exclusivamente, a de que um grupo de escritores obtivesse muito sucesso e uma grande audiência, mas, sem dúvida, essa realidade tem contribuído para dar maior segurança e estimular as vocações jovens<sup>7</sup>.*

Esta definição enfoca o tema sob o ângulo da criação individual ("um conjunto de escritores... que adquiriu... certa difusão") remetendo a um segundo plano, o ângulo social e econômico peculiar de qualquer processo de difusão maciça, visto aqui como um "acidente histórico". Como tal acidente da história responde a forças transformadoras que vão gerando novas situações: o citado avanço dos meios de comunicação, que não apenas se tipificou nas revistas, mas marcadamente no desenvolvimento da televisão, nos meios gráficos da publicidade, no novo cinema, também deve ser visto em relação a essas forças transformadoras que geram seu novo público e, entre elas, é obrigatório reconhecer a incidência do aumento demográfico do desenvolvimento urbano graças a evolução do terciário, do notório progresso da educação primária e secundária, e, sobretudo, da industrialização do pós-guerra, que introduziu na América praças evoluídas que reclamavam equipamentos mais evoluídos que antes, mudanças, todas elas, cujas limitações e cuja fragilidade são de sobra conhecidas.

A definição de Julio Cortázar, no entanto, destaca o fenômeno de expansão do público leitor latino-americano e explica a atenção que manifestou pelas obras dos narradores como parte de sua busca por uma identidade, o que o leva a destacar os implícitos políticos contidos que ele vê no *boom* e que examina sob uma ótica de esquerda. Suas opiniões expressaram-se originariamente no *Colloque de Royaumont* no que citou, em Paris, em dezembro de 1972, a seção "Sociologie de la Littérature" do Institut des Hautes Études e reiterou-as em uma reportagem no Peru. Aqui disse:

*... isso que tão mal se deu em chamar o boom da literatura latino-americana, parece-me um formidável apoio à causa presente e futura do socialismo, isto é, com o avanço do socialismo e seu triunfo, que eu considero inevitável, e em um prazo não excessivamente longo. Finalmente, o que é o boom senão a mais extraordinária tomada de consciência por parte do povo latino-americano de uma face de sua própria identidade? O que é essa tomada de consciência senão uma importantíssima parte da "desalienação"? (...) Surge, então, nestes últimos quinze anos, o fato sem controvérsias, inegável, do que se conhece como boom (é lamentável que, para defini-lo, se tenham servido de uma palavra inglesa). No fundo, todos os que por ressentimento literário (que são muitos), ou por uma visão com antolhos de uma política de esquerda, qualificam o boom de manobra editorial, esquecem que o boom (já estou começando a cansar de repeti-lo) não foi feito pelos editores e sim pelos leitores, e quem são os leitores, senão o povo da América Latina? Desgraçadamente nem todo o povo, mas não caímos em utopias fáceis. O que importa é que existem setores que se dilataram vertiginosamente e que operaram o milagre incrível pelo qual um escritor de talento da América Latina, que nos anos 30 teria difundido com enorme dificuldade, uma edição de 2000 exemplares (dos primeiros livros de Borges foram vendidos uns 500 exemplares), de repente transforma-se em autor popular com romances como *Cien años de soledad* ou *La casa Verde* ou*

<sup>7</sup> Zona Franca, Caracas, 2.ª Época, ano III, n.o 14, agosto de 1972.

*qualquer dos romances que estamos lendo e que já estão sendo traduzidos para o mundo inteiro*<sup>8</sup>.

O texto inscreve-se visivelmente em uma polêmica interna de esquerda, respondendo às críticas que, a partir da provocada pelo caso Padilla (1971), formularam os intelectuais integrados à causa cubana aos escritores dissidentes e em geral ao *boom*, o que não podia deixar de ser atendido por Julio Cortázar, que, com apreciável margem de independência, continuou fiel a essa causa mas sofreu as censuras gerais, somadas às que se dirigiam a sua longa radicação na França, que não somente formularam os cubanos como também escritores argentinos como David Viñas.

Cortázar responde, persuasivamente, à fraca argumentação de que o *boom* foi um produto das empresas editoriais, destacando o fato óbvio da aparição de um novo público leitor e de sua busca de identidade. Este novo público teve seu melhor berço nos recintos universitários, maciçamente aumentados no pós-guerra pelos setores da mídia e alta burguesia que assumiram uma posição de resposta durante os anos sessenta na linha do castrismo revolucionário, promovendo os grupos guerrilheiros e de assalto ao poder em conformidade com as concepções foquistas que teorizou, em Havana, Régis Debray. Mas esta, que foi a parte mais ativa, não constituiu todo o novo público, nem sequer a maioria dele, ainda que coincidiu com ele em níveis mais altos de preparação intelectual, nas concepções modernizadoras da sociedade e, sobretudo, em uma atitude idealista e, por vezes, irracionalista em que se registrava, junto às pegadas de uma educação classista limitadora, uma insatisfação autêntica pelas insuficiências da sociedade que haviam edificado seus pais. Foi revivida a insurreição da reforma universitária cordobesa de 1918, que prolongou pela América o magistério arielista, ainda que as novas circunstâncias ideológicas da moda e a lição da praxis orientaram determinados setores para posições materialistas e nitidamente sociais, para a busca (infrutífera) das classes trabalhadoras.

Se revermos globalmente a constituição desse público, encontraremos um leque de tendências em que coexistem elementos diferenciais e até mesmo contraditórios que tentam ser reunidos e fundamentados coerentemente. A busca dessa doutrina explicativa apresentou-se, não como a apetência de uma interpretação econômica ou social da história latino-americana, tal como haviam pretendido os pensadores do tempo vanguardista (Mariátegui), mas sim como mais próxima das interpretações metafísicas de seus sucessores (de Ramos a Martínez Estrada), como uma busca de "identidade", termo em que se podem discernir os conflitos e ainda os desgarres entre tradição e modernização, que constituíram a essência de suas existências. A preservação dessa "identidade", que viam vinculada em uma modernização vertiginosa sobre os padrões estrangeiros, motivou diversos comportamentos culturais; daí parte uma extraordinariamente vivaz interrogação do passado que inclusive deu escolas como o "revisonismo histórico", mas também fundou uma interpretação econômica da história; daí começa o estudo sobre as relações com o mundo exterior que produziu a teoria da dependência, mas também o avivamento das correntes nacionalistas que até ressuscitaram folclorismos indiretos; daí parte a atenção ansiosa pela produção literária, reclamando-lhe, mais que os anteriores esquemas sociais e realistas, uma espécie de comunhão espiritual, sensível tanto como intelectual, aberta e livre, filosoficamente idealista e ao mesmo tempo social, pesquisadora da transcendência dos mundos ou das realidades e, ao mesmo tempo, bem instalada na experiência concreta, urbana e moderna. Esse público comungou com a narrativa de Ernesto Sábato ou Julio Cortázar no Sul, como fez com o magistério de Paz ou os romances de Carlos Fuentes no Norte, porque, em todos eles, encontrou essa desejada busca da identidade que era traçada fora dos esquemas interpretativos herdados. A pluralidade de orientações políticas que eles representam, entre o liberalismo e o socialismo, evidencia que a política não foi senão um componente secundário deste novo e escorregadio planejamento, que cifrava o problema da nova geração na "identidade"<sup>9</sup>.

Uma terceira definição do *boom* é também de 1972 e procede do delicioso livro que escreveu José Donoso a modo de confissão: *Historia personal del boom*<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> José Miguel Oviedo, "Cortázar a cinco rounds", em *Marcha*, ano XXXIV, n.o 1.634, Montevideu, 2 de março de 1973. Veja-se também Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*, Edhasa, Barcelona, 1978.

<sup>9</sup> José María Castellet, no citado ensaio, inclui a busca da identidade entre as quatro características que distinguem para ele o romance latino-americano.

<sup>10</sup> *Historia personal del boom*, Anagrama. Barcelona, 1972

O que é, então, o boom? O que há de verdade e o que há de fraude nele? Sem dúvida, ainda que com algum rigor módico, é difícil definir este fenômeno literário que recém termina (se é verdade que terminou), e cuja existência como unidade deve-se não ao arbítrio daqueles escritores que o integrariam, nem a sua unidade de intenções estéticas e políticas, nem a suas inalteráveis lealdades de tipo amistoso, mas sim à invenção daqueles que a põe em dúvida. Em todo caso, talvez valha a pena começar demonstrando que, em nível mais simples, existe a circunstância fortuita, prévia a possíveis e talvez certas explicações histórico-culturais, que em 21 repúblicas do mesmo continente, onde são escritas variedades mais ou menos reconhecíveis do castelhano, durante um período de muito poucos anos apareceram tanto os brilhantes primeiros romances dos autores que amadureceram muito ou relativamente cedo (Vargas Llosa e Carlos Fuentes, por exemplo), e, quase ao mesmo tempo, os romances máximos de prestigiados autores de mais idade (Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar), produzindo assim uma conjunção espetacular. Em um período de apenas seis anos, entre 1962 e 1968, eu li *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad* e outras, então recém publicadas. De repente havia irrompido uma dúzia de romances que eram, pelo menos, notáveis, povoando um espaço antes deserto<sup>11</sup>.

A percepção de Donoso é estritamente literária e nem sequer considera a característica mais definidora do boom, que foi o consumo maciço de narrações latino-americanas. Para ele, estão no boom tanto *Cien años de soledad* como *Paradiso*, que somente teve um *succès d'estime* entre os leitores, tanto *La ciudad y los perros* como *El astillero* que continua sendo um livro para escritores. É, portanto, uma apreciação perfeitamente legítima do que poderia ser chamada a "nova narrativa latino-americana", ainda que já a estas alturas não seja tão nova, que ele vê como uma mutação da escrita narrativa a partir de *La región más transparente*, de Fuentes que ele leu em 1961, mas é de 1958. Não é demais citá-lo porque, ao oferecer uma visão literária do fenômeno, a ao situá-lo centralmente na década de 60, Donoso estabelece uma linha divisória entre o novo plano e o anterior que seria um "espaço deserto" mas em que estão os livros de Cortázar, Onetti, Rulfo, Guimarães Rosa, Lispector, e a obra essencial de Borges, que tem maiores vínculos com a nova narrativa que a de outros contemporâneos como Carpentier. Para Donoso, essa "nova narrativa" perfila-se sobre uma renovação de gerações à qual se somaram alguns "reservistas". Sua definição estética estaria na conjunção de uma nova percepção da estrutura narrativa e outra do manejo da língua, o que tanto em Fuentes como no próprio Donoso é evidente, ainda que não seja igualmente em alguns escritores que ele integra ao movimento. Em seu ensaio superpõem-se e desencontram-se dois enfoques: conforme o primeiro, o boom é uma estética, ainda que exercida por talentos pessoais distintos; de acordo com o outro, é vagamente um movimento de gerações em que, portanto, convivem estéticas tão díspares e inclusive opostas como a sua e a de Carlos Martínez Moreno, a de Julio Cortázar e a de Mario Benedetti. É ao primeiro enfoque que se inclina quando tenta caracterizar os traços do boom de seu ângulo literário, pelo qual seu ensaio constitui um testemunho (pessoal, tal como ele o define) que registra a visão subjetiva do processo que tem um de seus protagonistas, mas pouco acrescenta, pelo menos de modo direto, ao exame do fenômeno sociológico do qual se trata. Ainda que sim o acrescenta de modo indireto quando afirma que o boom de vendas não foi produzido pelos escritores e sim pelos nomeados inimigos, em boca de quem põe críticas suficientemente primárias para que comodamente possa respondê-las, acusando-os de medíocres e ressentidos, o que evoca aquele personagem de Chesterton que tinha alugado um contraditor ignorante para poder rebatê-lo triunfalmente.

### 3. A participação editorial

Para complementar estas argumentações convém recolher o testemunho dos que com frequência têm sido levados ao banco dos réus os editores. Os narradores do boom têm preferido não falar deles ou têm reiterado de passagem velhas desculpas sobre serem eles que se enriquecem enquanto os autores permanecem na pobreza, apesar de serem estes os produtores: tanto García Márquez, quanto José Donoso, apesar de suas bem diferentes posições no mercado, o disseram. Tal imputação está longe de ter sido comprovada.

---

<sup>11</sup> Op. Cit., p. 12-13.

Os editores que proporcionaram o surgimento da nova narrativa foram em sua maioria casas oficiais ou pequenas empresas privadas que defini como "culturais" para diferenciá-las das empresas estritamente comerciais. Uma enumeração parcial das editoras dos anos sessenta assim o evidencia: em Buenos Aires, Losada, Emecé, Sudamericana, Compañía General Fabril Editora e além delas algumas mais pequenas do tipo de Jorge Álvarez, La Flor, Galerna, etc.; no México, Fondo de Cultura Económica, Era, Joaquín Mortiz; no Chile, Nascimento e Zig-Zag; no Uruguai, Alfa e Arca; em Caracas, Monte Ávila; em Barcelona, Seix Barral, Lumen, Anagrama, etc. De todas, coube o papel central à Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral e Joaquín Mortiz, cujos catálogos, nos anos sessenta, mostraram uma reconversão do habitual material estrangeiro que as ocupava em maioria a uma porcentagem elevada de produção nacional ou latino-americana, ao mesmo tempo que várias delas encaravam concursos internacionais com prêmios atraentes, os quais deram a conhecer obras de qualidade que o público recebia referendadas por jures qualificados, o que lhes assegurava uma ampla audiência. Assim, Losada descobriu Roa Bastos (*Hijo de hombre*), Fabril Editora Onetti (*El astillero*), Sudamericana Moyano, ainda que a com mais sucesso foi Seix Barral cujo prêmio, desde que em 1962 destacou *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, revelou uma tendência da narrativa latino-americana com textos da importância de *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *Cambio de piel* de Carlos Fuentes e como conclusão, *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso. A moda dos concursos aumentou com o anual instituído pela *Casa de las Américas*, o qual se orientou ao descobrimento dos jovens valores emergentes, ainda que em 1967 destacou um romance de David Viñas, *Los hombres de a caballo*. Menos sorte tiveram os concursos organizados nos Estados Unidos: se antes haviam destacado, em plena eclosão da nova narrativa, a um robusto produto do regionalismo, *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, agora consagraram um produto convencional dessa nova narrativa, as *Ceremonias secretas* de Marco Denevi.

Ao designar as editoras que acompanharam a nova narrativa como "culturais" pretendo realçar uma tendência, que em certas ocasiões, manifestaram em detrimento da normal tendência comercial de uma empresa, levando-as a publicar livros que previsivelmente teriam pouco público, mas cuja qualidade artística fazia com que elas corressem o risco. Essas editoras foram dirigidas ou assessoradas por equipes intelectuais que manifestaram responsabilidade cultural e nada o demonstra melhor que suas coleções de poesia. Propiciaram a publicação de obras novas e difíceis, interpretando sem dúvida, as demandas iniciais de um público do mesmo modo novo, melhor preparado e mais exigente, mas o fizeram pensando no desenvolvimento de uma literatura, mais que na contabilidade da empresa.

Triunfaram na sua aposta e obtiveram alguns dividendos econômicos, mas da nossa perspectiva atual é evidente que eles foram escassos e pouco permanentes. Várias desapareceram, outras sobrevivem arruinadas e outras ressurgiram vigorosamente mediante a produção da pior linha de *best sellers*. O caso da Emecé é exemplar: uma editora em que fizeram sua obra Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Eduardo Mallea, em que se incorporou ao espanhol muito da melhor literatura anglo-saxã, constituiu-se no guia modernizador de romances baratos internacionais. Fabril Editora, que levou adiante a melhor literatura do momento, desapareceu; Losada, ao cumprir quarenta anos de gloriosa trajetória cultural, viu a aposentadoria de seu fundador e a venda da maioria do pacote acionário que dificultosamente recuperou depois Gonzalo Losada; Sudamericana começa a freqüentar a linha de *best sellers* da Emecé; Seix Barral alterna livros de elites com títulos de mera venda para mercados locais hispano-americanos; inclusive casas como Fondo de Cultura Económica tiveram que lutar com dificuldades econômicas e outras, como Joaquín Mortiz, restringiram-se ao campo nacional.

Ao concluir a década de setenta registra-se uma assombrosa transformação do mercado editorial. As editoras culturais entraram em uma insanável crise e, por outro lado, emergiram robustamente as multinacionais do livro, seja mediante a aquisição daquelas editoras arruinadas, seja mediante o desenvolvimento de sistemas de vendas maciças a domicílio (*the book month club*), ou mediante as vendas de séries populares nos supermercados. A autonomia editorial da América Latina, iniciada desde os anos trinta, viu-se reduzida drasticamente pelo avanço das multinacionais, tanto por razões econômicas quanto por razões políticas. Não há comparação possível entre o que publicam as multinacionais do livro e o que esforçadamente davam a

conhecer as editoras culturais: estas procuravam descobrir novos valores, prestando-lhes sua ajuda para levá-los ao público; aquelas atendem exclusivamente ao rendimento econômico, e ainda que tenham incorporado a seus catálogos praticamente todos os títulos vendáveis dos autores do *boom*, deixaram de prestar ajuda às novas invenções, deixaram de plantar esse indispensável e prévio terreno destinado a desenvolver futuras florestas. Não é por nenhuma perversidade anticultural; é por imposição de seu próprio sistema maciço pelo qual não lhes permite senão manejar títulos com uma alta margem de confiabilidade de vendas.

Esta notável mudança editorial obedece à evolução do novo público e às contingências econômicas e políticas pelas quais está passando a América Latina. As multinacionais do livro avançaram-se sobre esse público maciço que cresceu na América Latina extravasando o estreito cerco das elites leitoras e o disputaram com as editoras oficiais e culturais, que foram as que primeiro detectaram sua presença e o atenderam. No final dos anos cinquenta e no primeiro quinquênio dos sessenta, antes mesmo do apregoado boom narrativo, produziu-se outro que lhe serviu de plataforma e que esteve representado pela demanda maciça de livros de estudo, sobretudo de tipo universitário, por livros políticos, por livros que recuperavam o passado nacional. As duas maiores editoras oficiais da América Hispânica o atenderam: no México, o Fondo de Cultura Económica e em Buenos Aires, a Editorial Universitaria (EUDEBA), dirigidas, ambas, por dois notáveis editores, Arnaldo Orfila Reynal e Boris Spivacow, que havendo sido logo eliminados da direção dessas casas continuaram sua tarefa na liderança de empresas privadas: Siglo XXI e Centro Editor de América Latina. A *Colección Popular*, do Fondo, que estendeu a um público vasto o que já se tinha tentado gradualmente com os *Breviarios*, assim como as múltiplas coleções de livros breves, manuais e textos que a EUDEBA preparou para estudantes, e chegou ao público geral utilizando vendas diretas, foram os indicadores desse crescimento de uma demanda sobretudo jovem e educada. Com eles ingressa o *pocket book* no mercado latino-americano com suas duas características clássicas: tiragens maciças a preços reduzidos, ou seja, público aumentado mas de recursos escassos. A hierarquia cultural destas séries do Fondo e da EUDEBA não admite comparação com as simplesmente comerciais que as multinacionais tem colocado em prática atualmente, ainda que seja visível que estas também tiveram que se modernizar e levantar o ponto de mira com relação a suas antecedentes.

O que importa é que tanto o Fondo quanto a EUDEBA, agindo com uma nítida preocupação educativa, contribuíram para que o novo público fosse dotado de uma preparação

intelectual moderna, rigorosa, contribuíram para melhorar seus níveis de informação e de gosto, em ocasiões acima do que ostentavam os quadros docentes universitários do momento. A EUDEBA limitou-se aos livros de estudo e de literatura do passado, enquanto que o Fondo incorporou a sua *Colección Popular* os narradores que tinha em seu catálogo, transferindo-os das tímidas tiragens da coleção "Letras Mexicanas" às amplas (15.000 exemplares em geral) de suas séries divulgadoras. É essa hierarquia moderna dos materiais que explica a cassação dos direitos de ambos os diretores por parte das autoridades, alarmadas pela amplitude dos alvos intelectuais, pela liberdade crítica e, sobretudo, pelo número de leitores que havia conquistado, pois certamente não se teriam inquietado se os livros continuassem sendo publicados a mil ou dois mil exemplares como era a norma. Seu triunfo cultural foi a origem da destruição da EUDEBA e do congelamento por vários anos do Fondo de Cultura. Simultaneamente a esta expansão editorial no campo das idéias, é produzida a emergência de casas editoriais estritamente literárias, que se propuseram a colocar em dia a informação do leitor especializado, dotando-o das recentes correntes européias e norte-americanas, assim como da literatura que na mesma direção vinha sendo produzida na América Latina. Quem representou esta orientação foi a Compañía General Fabril Editora (Jacobo Muchnik), em Buenos Aires, e a Seix Barral (Carlos Barral), em Barcelona, seguindo, ambas, linhas estritamente homólogas: por exemplo, a elas deveu-se a incorporação do *nouveau roman* francês que tantos debates haveria de produzir entre os escritores. Ambas trabalharam para a minoria de hoje e a maioria do amanhã, traduzindo muito material novo em edições limitadas, mas procurando avançar na direção do *pocket book*, na medida em que o permitissem as condições do público. O cuidado das edições, o rigor do trabalho de tradução, a pesquisa da novidade, não impede que reconheçamos o caráter artesanal que as diferenciava e que está abundantemente referido no segundo tomo das memórias de Carlos Barral, *Años de*

*penitencia*<sup>12</sup>, junto com a progressiva consciência da necessidade de um novo nível de funcionamento de tipo empresarial, de acordo com a situação da edição europeia desenvolvida. A falência da Fabril Editora deixou como único expoente dessa nova linha a Seix Barral, que encarou a reconquista do mercado hispano-americano. A concepção que compartilhavam Barral e Jaime Salinas (a quem posteriormente será devido o impulso da Alianza Editorial e da Alfaguara) de "que o período de pujança da edição humanística na América Latina estava em seus trâmites finais" não estava completamente certa, mas os militares argentinos encarregar-se-iam de fazê-la verdadeira com as constringências impostas.

A concepção editorial da Seix Barral no período foi lucidamente exposta por Carlos Barral em seu livro:

*As bases teóricas de nossas empresas e esperanças eram muito simples. Tratava-se de construir um back-list com os autores importantes muito recentes, ou exóticos aos canais de informação ítalo-franceses dos editores argentinos, antecipando-nos em cobrir uma etapa das literaturas estrangeiras na qual ainda não pareciam interessados (...). Impor, depois, o conteúdo dessa etapa literária aos mercados de língua espanhola, se sua representação era inteligente e capaz de convencer a isso que se chama de minoria atenta, era questão de um pouco de tempo*<sup>13</sup>.

Este plano, no entanto, havia de implicar uma coordenação de esforços com as editoras europeias em uma espécie de *pool*, dentro do qual a Seix Barral procurou representar com êxito não somente a Espanha como também a todo o universo da língua espanhola (os prêmios internacionais foram sua manifestação externa), mas tanto a fragilidade das editoras culturais espanholas quanto a irrupção na Espanha das multinacionais (sobretudo alemãs), em um processo de concentração do capital, haveriam de fixar os limites do esforço e conduzir ao mesmo fracasso que se tinha registrado na América Latina. As editoras culturais cederam sua autonomia para os bancos que compraram seu pacote acionário ou para às multinacionais vinculadas a esses bancos, estabelecendo as condições de um novo mercado editor e livreiro.

Tanto o lançamento dos novos autores narrativos como sua divulgação a um público crescente coube a estas frágeis editoras culturais. Foram elas, também, vista sua juventude e destreza, as que recuperaram a produção anterior desses autores e desse conjunto de materiais extraíram seu crescimento relativo, sendo proporcionalmente mais beneficiadas que os próprios autores, mas desmoronando-se depois do esforço frente a competidores mais poderosos.

Nos debates sobre o *boom*, Carlos Barral argumentou que qualquer editora mediana ou pequena não podia financiar um investimento publicitário desmedido porque as margens do negócio editorial não o permitiam e que inclusive uma nutrida série de avisos em jornais ou revistas tampouco era capaz de assegurar o consumo maciço de um livro. No citado *Coloquio del Libro*, Benito Milla, que dirigiu as editoras Alfa de Montevideu e Monte Ávila de Caracas, reiterou persuasivamente:

*Não se pode pagar publicidade para um produto que não é de circulação maciça,*

acrescentando:

quando um livro é conhecido além do âmbito normal dos leitores é, quase sempre, por razões extraliterárias<sup>14</sup>, observação convincente sobre que são outras as forças, impulsionadas ou não pelos editores, que desenvolvem as "razões extraliterárias" que em casos como os de Sagan, Pasternak, Papillón, para citar os mais dissímeis, asseguram a vasta circulação de seus livros. E nem sequer as editoras culturais da época acometeram a tarefa de forjar livros como tornou-se norma da edição norte-americana, tal como satiricamente o contou James Purdy em seu romance: *Cabot Wright begins* (1964).

São, obviamente, as forças que operam dentro de um mercado econômico, que coincidem, às vezes, com valores artísticos mas não são movidas por eles, atuam nos curtos prazos trabalhando sobre os benefícios do impacto, operam dentro dos sistemas de comunicação de

<sup>12</sup> Años de penitencia, Barral. Barcelona, 1975.

<sup>13</sup> Op. cit., p. 139.

<sup>14</sup> Zona Franca, número citado.

massa, maneando destramente o imaginário das populações mediante uma incessante e devorante mobilidade. Vendem do mesmo ouro e barro, misturados e por igual, ainda que o primeiro disponha da vantagem de permanecer além do momentâneo fulgor, ainda quando deva render-lhe parcial culto, adaptando-se a algumas de suas imperiosas condições, como é a permanente variação de assuntos e enfoques, o trabalho sobre a excitabilidade do presente, a absorção das correntes da moda, a adequação às pautas internacionais de circulação dos produtos, etc.

#### 4. Memorial de agravos

O capítulo de queixas contra o *boom* é bem extenso e inicia pouco depois de sua explosão. Temos aludido já a algumas, de tipo predominantemente político, mas elas não esgotam um leque bem amplo que pode ser registrado em algumas expressões prototípicas. Elas procedem de variadas e até encontradas posições estéticas. Entre as antigas, encontram-se as ácidas repressões a que o submeteu o crítico Manuel Pedro González, que foi, em sua época, sério sustentáculo do romance regionalista e em particular da narrativa da revolução mexicana. De sua perspectiva estética observou, inicialmente, que se tinha produzido uma crise do romance latino-americano<sup>15</sup> um pouco dentro da linha que havia motivado as queixas de outro crítico de seu tempo, o peruano Luis Alberto Sánchez. Essa crise tomou forma, para ele, na série de romances dos anos cinquenta e começo dos sessenta, que registravam uma escrita artística cosmopolita, o que viu como uma fraca imitação dos modelos vanguardistas europeus ou norte-americanos. Investiu frontalmente contra seus autores e de passagem não deixou de censurar-me, junto com outros críticos, por ter apoiado produtos que ele considerava frívolos e socialmente irresponsáveis<sup>16</sup>. Um fragmento de sua requisitória define bem sua posição e a de um setor do público:

*"No meu entender, a geração que Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, José Revueltas, Julio Cortázar, Lino Novas Calvo e algum outro representam, foi longe demais no empenho de renovar a técnica, e vários deles deram em um mimetismo que subtrai originalidade e vigor de suas obras. Percebo que os três últimos, pela idade, pertencem a uma geração anterior à de Rulfo, Fuentes e Vargas Llosa, e que o romance de Novas Calvo e Revueltas antecedeu, em não poucos anos, ao de outros com eles agrupados. Mas, a despeito da cronologia, acho que todos se emparelham no afã de renovar-se seguindo padrões importados. Cortázar, Rulfo, Fuentes e Vargas Llosa são os quatro narradores mais louvados pela crítica existente hoje na América. Rayuela, por exemplo, tem sido proclamada, "o Ulisses latino-americano" e um comentarista tão culto e talentoso como Carlos Fuentes não titubeou em elevar o autor até colocá-lo à direita de Rabelais, Sterne e Joyce, e ainda parece sugerir que os supera. Tais hipérboles me parecem subjetivas e inadmissíveis, porque Rayuela, a despeito do inegável talento e cultura do autor, é o que os mexicanos chamam um "requejado", ou seja, um potpourri de decalques que a convertem em um autêntico "pastiche"<sup>17</sup>.*

Sua posição mede cabalmente a mudança de percepção estética em que se situa o novo romance. Com signo contrário, foi homologado pelos defensores que, para caracterizá-lo, o compararam com o romance regionalista latino-americano (Azuela, Rivera, Gallegos), estabelecendo assim uma dicotomia grosseira que opunha duas poéticas bem dissímeis e, ainda mais, dois estilos, com esse sub-reptício deslizamento tão habitual nas polêmicas de gerações em que o novo, por sua mera existência diferencial, aparece como melhor que o velho e o estilo de época aparece como suficiente garantia da excelência artística. São velhas falácias que somente ocorrem nesses momentos polêmicos. Dito de outro modo, a excelência de *Rayuela* não se deve a sua pertinência a um estilo novo e sim às suas virtudes narrativas próprias, e a pertinência de *La vorágine* a um estilo em desuso não diminui em nada o seu brilho inventivo, porque não é a convencional aplicação das regras de um estilo passado. Mas esse enfrentamento, que pode ser

<sup>15</sup> "Crisis de la novela en América", na Revista Nacional de Cultura, n.º 150, Caracas, 1962

<sup>16</sup> "La novela hispanoamericana en el contexto de la internacional", no Coloquio de la novela hispanoamericana, Tezontle. México, 1967. Recolhe um colóquio celebrado na Washington University em 1966, no qual participaram Iván Schulman, Juan Loveluck e Fernando Alegria, que manifestaram posições bem diferentes às do crítico Manuel Pedro González.

<sup>17</sup> Op. cit., p. 63.

seguido nos escritos de Carlos Fuentes ou Mario Vargas Llosa<sup>18</sup>, altera a verdade histórica e tende a apresentar, como exclusiva invenção dos anos sessenta, o que se vinha desenvolvendo nas letras latino-americanas desde a geração vanguardista dos vinte e dotou-nos de uma série de narrações que mostram buscas, em cujo curso está assentada a produção recente. Recorde-se de Macunaíma, Papeles de reciénvenido, *Leyendas de Guatemala*, *Tres inmensas novelas*, *Novela como nube*, dentro de uma elaboração que disputou o domínio narrativo com o regionalismo.

Uma segunda crítica provém de um dos intelectuais que apoiaram decididamente à nova narrativa, havendo consagrado a ela um livro de ampla repercussão, tanto em espanhol quanto em inglês. Trata-se de Luis Harss, crítico e narrador, que, junto com Bárbara Dohmann, publicou em 1966 o livro *Los nuestros*<sup>19</sup>, que sob o título *Into the mainstream* foi lançado no ano seguinte em inglês. Partindo de entrevistas pessoais com dez escritores, estabeleceu ensaios críticos e biográficos que ofereciam um panorama cuidadoso dos caminhos plurais da narrativa latino-americana. Mas na terceira edição espanhola de seu livro, de 1969, acrescentou um "Epílogo com retratações" para revisar criticamente as últimas produções dos autores por ele tratados, acrescentando:

*Em relação ao que se tem chamado de boom da literatura latino-americana (um fenômeno, está sendo visto agora, que tem mais a ver com uma revolução editorial e publicitária do que com um verdadeiro florescimento criativo) segue seu curso, nem sempre brilhante, mas forçoso, com sua quota de sucessos e fracassos, como toda empresa diversificada em que se misturam o talento e a inércia. Na multiplicação dos planos não faltam nem as fraudes, nem os parasitas disfarçados de competidores, nem as promessas sem cumprir. As tramas de interesses de antes, que em um momento de euforia pareciam superadas, tem sido substituídas pelas camarilhas de hoje. As ações simplesmente mudaram de mãos. A fama rápida e a falta de critério vão juntas, fazendo perigar constantemente o sentido crítico de que tanto precisa uma jovem literatura para receber seu valor justo. Já abundam (graças, em parte, ao analfabetismo das revistas de difusão, que estão na moda) os falsos alarmes, os pseudo-acontecimentos e as reputações inchadas<sup>20</sup>.*

É um texto severo que, já por volta de 1969, registrava a onda de confusão e superficialidade que rodeava o mencionado *boom*, vendo-o como um ambiente propício para enaltecer qualquer subproduto literário e, o que resutou mais prejudicial, para o *bestsellerismo* como a meta que cobijaria qualquer novo narrador. Possivelmente tenham sido os produtos frívolos e imitativos que nos últimos anos da década de sessenta foram inflados pelas, que Harss chama, "revistas de difusão que estão na moda", os que explicam a severidade de juízo. Efetivamente, nesse momento desbordante viveu-se uma espécie de "atelier da narrativa", que se aplicava a lançar todos os anos "novíssimas modas" e decretava simultaneamente a morte artística das que haviam sido postas no mercado no ano anterior. Foi uma espécie de mergulho no niilismo da moda, brincando descuidadamente com as aporias da vanguarda, a qual outorgou um pior perfil ao *boom* e gerou o rejeição das gerações jovens.

É conhecida a força auto-aniquiladora deste niilismo que acarreta o desabrido espírito vanguardista. Um exemplo pode ser encontrado nas opiniões sobre os autores estudados por Harss, feito por um escritor destacado, que não se encontrava entre eles. Somente seis anos depois da aparição de *Los nuestros*, escrevia José Donoso:

*recolheu há alguns anos dez escritores que então pareciam definitivos no panorama literário mas cuja primazia em relação a reputação e a qualidade literária, em vários casos, apenas um punhado de anos mais tarde já parece discutível<sup>21</sup>.*

<sup>18</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz. México, 1969; Mario Vargas Llosa. "Novela primitiva y novela de creación en América latina", na *Revista de la Universidad de México*, vol. XXIII, no. 10, 1969. Mais legítima é a oposição ao romance regionalista que aparece em vários textos de Alejo Carpentier (*Veja-se Tientos y diferencias*, Universidad nacional Autónoma, México 1964), que viveu o período regionalista, formou-se em seu decorrer e contra ele construiu sua original narrativa artística.

<sup>19</sup> *Los nuestros*, Sudamericana. Buenos Aires, 1966. Versão inglesa: *Into the mainstream: conversations with Latin-American writers*, Harper and Row, Nova Iorque, 1967.

<sup>20</sup> *Los nuestros*. Sudamericana. 3a. edição. Buenos Aires, 1969, p. 463.

<sup>21</sup> *Historia personal del boom*, p. 118.

Esses dez nomes que em "vários casos" já lhe parecem discutíveis, por ter perdido "reputação" e "qualidade literária" são os de: Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, João Guimarães Rosa, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa.

Um terceiro tipo de críticas é o que procede dos próprios narradores.

Coincidindo com as diversas representações que foram dirigidas ao movimento, vários narradores, que integravam as listas do *boom*, tomaram distância em relação ao fenômeno. Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier o fizeram. Foi este último que se explicou largamente em sua visita a Caracas em 1976:

*Eu nunca acreditei na existência do boom (...) O boom é passageiro, é estardalhaço, é o que soa (...) Depois os que chamaram boom ao sucesso simultâneo e relativamente repentino de um certo número de escritores latino-americanos, fizeram-lhes muito pouco favor, porque o boom é o que não dura. O que acontece é que essa fórmula do boom foi usada por alguns editores, com fins mais ou menos publicitários, mas eu repito que não existiu tal boom. O que se tem chamado boom é simplesmente a coincidência em um momento determinado, no lapso de uns vinte anos, de um grupo de romancistas quase contemporâneos, dez anos mais dez anos menos, os mais jovens vinte anos mais vinte anos menos, mas em geral são todos homens que passaram, que estão entre quarenta e sessenta, mais ou menos, e algum que está atingindo esta idade<sup>22</sup>.*

Deste modo ficam respondidas, objetivamente, as distintas posições assumidas em relação ao *boom* nas mais variadas tendências. As positivas de alguns narradores implicados; as dos editores, procurando reconstruir a situação em que trabalharam; e a dos críticos ou narradores que de diversos ângulos lhe formularam reparos em diversas datas. Pode ser ampliada com muitas outras, mas entendo que são suficientemente representativas<sup>23</sup> e inclusive deixo de lado as críticas que formulei em várias ocasiões, as que nunca permiti que interferissem na alta apreciação artística, que mereceram muitas das obras dos narradores deste tempo, incluídos ou não nas listas do *boom*.

Para acabar melhor o tema, há dois aspectos para revisar. Um é o relato dos nomes que integram esta seleção pública de narradores, que é, como convém a Donoso em seu livro, o capítulo mais espinhoso, que tentarei estabelecer apelando às fontes responsáveis. Outro é o referido às datas em que o fenômeno ocorre, que também tentarei fixar apelando para dados objetivos, desligando-o das apreciações subjetivas e dessa oscilante mistura do processo evolutivo da nova narrativa, conforme testemunham as obras, o qual se remonta a várias décadas, com o período explosivo das vendas maciças.

## 5. Quem são?

Em suas declarações, Vargas Llosa aponta que "cada um tem sua própria lista", com o que alude tacitamente ao princípio seletivo que rege o termo e que seria situado acima daquele básico que conforma o campo de estudo. Efetivamente, desde o momento que cada um pode confeccionar sua própria lista, está sendo admitida a existência de uma nova seleção, que seria efetuada sobre aquela outra, formada pelos autores *best sellers* da América Hispânica, que é a que constitui o ponto de partida.

Estaríamos assim na presença de uma operação que tem pelo menos três articulações obrigadas sucessivas, utilizando em cada caso critérios heterogêneos que, no entanto, vão somando-se.

Na primeira, é estabelecida uma função distintiva que fixa uma divisão entre os diversos gêneros literários, aceitos sub-repticiamente em suas linhas tradicionais sem atender às enormes modificações produzidas contemporaneamente. Na América são vendidos, tanto ou mais que

<sup>22</sup> Alejo Carpentier, *Afirmación literaria americanista* (Encuentro con Alejo Carpentier). Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación. Caracas, 1978

<sup>23</sup> As críticas negativas podem ser vistas no livro de José Blanco Amor, *El final del boom literario*, Cervantes. Buenos Aires, 1976, que recolhe artigos publicados previamente em *La Nación* de Buenos Aires. Uma visão positiva em E. Rodríguez Monegal, *El boom de la novela latinoamericana*, Tiempo Nuevo. Caracas, 1972. Uma avaliação político-social em Jaime Mejía Duque, *Narrativa y neocolonijaje en América Latina*, Crisis. Buenos Aires, 1974, no capítulo "El boom de la narrativa latinoamericana".

romances, as obras poéticas de Pablo Neruda, ou *Los conceptos elementales del materialismo histórico* de Marta Harneker, ou os ensaios de Octavio Paz, mas nenhum desses autores é incorporado ao *boom* por uma distinção genérica que refuta tudo o que não seja narrativa. Esta função distintiva é redutora e empobrecedora da cultura latino-americana a qual, visivelmente, deforma em alguns de seus rotundos aspectos, mas aparece como uma petição de princípios metodológicos para instaurar o conceito de *boom*. Este termo somente será aplicado à narrativa latino - americana contemporânea.

Na segunda articulação, apela-se a um critério exclusivamente quantitativo, aceitando somente aqueles narradores que tenham tido uma grande difusão, o que postula discriminar entre os "mais vendidos" e os "menos vendidos", deixando de lado a possível qualidade estética que pudesse existir. Esta é a que dá origem aos habituais exemplos de escritores, preteridos por sua época, que são recuperados tardiamente por gerações posteriores, casos celebradíssimos de Stendhal a Kafka, que deixaram de ter o predicamento que antes lhes era concedido porque sub-repticiamente o fato de "vender" homologa-se em um valor no campo da estética. Nesta segunda articulação não regem disposições quânticas que assegurem rigor à medição, pelo qual, mais que o número de exemplares realmente vendidos, tem sido considerada a repercussão pública, tão difícil de avaliar objetivamente. Se nos detivéssemos aqui, os integrantes do *boom* poderiam ser determinados exclusivamente pelos barômetros de publicidade. Mas não é assim. Nas enumerações correntes não encontrei os nomes de Luis Spota, Mario Benedetti, Silvina Bullrich, Manuel Scorza, Miguel Otero Silva, David Viñas, que são escritores cujas obras alcançaram ampla difusão, e tampouco, está claro, os nomes de Corín Tellado ou Papillón que venderam mais do que ninguém.

Mas, além disso, esse critério obedece a uma prévia valorização das vendas (a qual dispõe de argumentos democráticos e predicamento ingênuo entre o progressismo) que nos fatos é bastante recente dentro da cultura latino-americana, tradicionalmente afillhada ao elitismo. Os quinhentos exemplares de *Prosas profanas* de Darío ou do Ariel de Rodó foram vistos como normais no seu tempo e os exemplares foram apresentados em sua maioria de acordo com as normas cultas do novecentos. Ainda na década de 20, quando irrompem em Buenos Aires as edições populares de *Claridad*, as grandes vendas que originaram foram vistas desdenhosamente pelos escritores e isso foi parte do descrédito de Roberto Arlt entre os ultraístas, ainda que a revista destes, *Martín Fierro*, não deixou de ser uma tribuna bem popular. Borges evocou com precisão esta desconfiança, em uma entrevista concedida a E. Gudino Kieffer:

*Eu publiquei meu primeiro livro, Fervor de Buenos Aires, no ano de 1923: a edição custou-me trezentos pesos. Não me ocorreu levar um só exemplar às livrarias, nem aos jornais e não se falava de sucesso nem de fracasso. Meu pai era amigo de Arturo Cancela, que publicava livros muito vendidos, mas ele acreditava que se outros escritores percebessem isso, pensariam que seus livros estavam escritos para o vulgar e não teriam nenhum valor. Então, dizia: "Não, não, as pessoas exageram, realmente meus livros vendem muito pouco". Tinha medo de que as pessoas o vissem como uma espécie de Martínez Zuviría ou coisa assim. Não, ele vendia seus livros e calava a boca; no entanto agora<sup>24</sup>...*

Esta apreciação respondia a uma visão objetiva do fenômeno das vendas. Quem vendia assustadoramente no modernismo era Vargas Vila e não Darío, e Martí nem sequer colocava no mercado seus livros de poesia; quem vendia nos anos vinte era Hugo Wast, ainda que já naquele momento Roberto Arlt extrairia de seu sucesso popular um orgulho rude com que se opor aos cultos. É óbvio que as vendas não podem ser extrapoladas para o campo dos valores artísticos.

Daí que apareça uma terceira articulação do conceito do *boom*, que é de tipo qualitativo, postulando uma seleção em mérito a determinados valores intrínsecos das obras narrativas. Se as duas primeiras respondem a mecanicidades aparentemente objetivas, a terceira acarreta um critério estético ou, pelo menos cultural. Isso explica a pluralidade de listas confeccionadas, que corresponderia a percepções artísticas equívocas. Tratam-se de juízos críticos dos habituais dessa função intelectual quando não se limita a descrever, mas, pelo contrário, valoriza e hierarquiza. Com alguma restrição, porque não se trata de escolher livremente os melhores dramaturgos do Renascimento ou os melhores poetas do Modernismo, mas repor uma hierarquia

<sup>24</sup> "La violencia: miradas opuestas", em La Nación. 3a seção. Buenos Aires, 6 de agosto de 1972, p.2.

dentro de um campo previamente reduzido. Como quem recupera a aristocracia espiritual depois do plebiscito popular.

A esta peculiaridade acrescenta-se que, freqüentemente, a seleção deste terceiro nível não vai acompanhada de assinatura responsável mas que se cumpre dentro da tarefa divulgadora e semi-anônima das revistas ilustradas, utilizando seus habituais cânones, entre os quais conta o impacto da nota chamativa. Talvez isso explique que dentro das listas usuais de integrantes do *boom* não figurem narradores da qualidade de Juan Rulfo ou Juan Carlos Onetti, que pertencem a um tipo de escritores reticentes a repercussão pública. E pelo mesmo motivo Jorge Luis Borges, que nestas listas é relegado à ingrata posição de antecessor daquilo que ele ridicularizou, conquistou na imprensa um posto tão relevante quanto os mais reconhecidos membros do *boom*, graças a suas explosivas declarações.

Se consultamos as fontes seguras, representadas por textos assinados de editores ou escritores diretamente implicados no *boom*, corroboraremos o material jornalístico mas com a vantagem de utilizar uma instância mais responsável e documentada.

Nos textos citados de Vargas Llosa e Cortázar faz-se menção, no primeiro, de Cortázar e Fuentes; no segundo, de García Márquez e Vargas Llosa. Por sua vez, Carlos Fuentes, em seu ensaio sobre *La nueva novela hispanoamericana*, escolhe cinco exemplos dela, ainda que não utilize a designação *boom*: Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e o espanhol Juan Goytisolo. Em seu livro *Historia personal del boom*, José Donoso estabelece uma hierarquia que parece ter origem nos céus, onde há "tronos", "serafins" e "arcanjos", colocando somente quatro nomes à direita de Deus Pai Todo-Poderoso:

*Se são aceitas as duas categorias, quatro nomes compõem para o público a nata do famoso boom, a fina flor, e como supostos capos da máfia eram e continuam sendo os mais exageradamente louvados e os mais exageradamente criticados: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa<sup>25</sup>.*

Esta enumeração, salvo a exclusão pessoal, coincide com a que estabeleceu Carlos Barral. Em um curioso livro intitulado *Los españoles y el boom<sup>26</sup>*, que oferece uma visão da literatura hispano-americana vista de um mirante idiomático comum e ao mesmo tempo marginal ao processo, o editor e poeta Carlos Barral responde à pergunta sobre quem integra o *boom* dizendo:

*Bom, penso claramente em Cortázar, penso em Vargas Llosa, penso em García Márquez, penso em Fuentes, penso em Donoso: os demais seriam como uma segunda fila, não?*

Nessa segunda fila, que encabeça Jorge Luis Borges, está praticamente toda a narrativa latino-americana. Se tal restrita seleção é feita por exigentes razões estéticas, haveria que estabelecer por que Borges, que é o mais audaz renovador da escritura narrativa e quem mais vende, é inferior a José Donoso ou por que Julio Cortázar ou Carlos Fuentes não podem equiparar-se com Juan Carlos Onetti ou Juan Rulfo. Se as razões não são estéticas, está sendo concedida validade às imputações vulgares formuladas contra o *boom*. Em qualquer dos casos tal "colonização" da riquíssima literatura narrativa latino-americana é um atentado contra ela e a perverte.

Considerando-se estes textos, faz-se compreensível que eu tenha satirizado o *boom* definindo-o como o clube mais exclusivista que a história cultural da América Latina conheceu. Um clube que tende a aferrar-se ao princípio intangível de somente cinco lugares e nenhum mais, para salvaguardar sua vocação elitista. Deles, quatro são, como nas academias "em propriedade": os correspondentes a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa e Gabriel García Márquez. O quinto fica livre para sua outorga: receberam-no de Carpentier a Donoso, de Lezama Lima a Guimarães Rosa. Seguindo por este caminho, instituiu-se um título de segunda classe, "cônsul frente ao *boom*", com o qual foi distinguido Salvador Garmendia na orelha de seu último romance, *Los pies de barro*, editado pela Barral.

A crítica literária, preocupada com a evolução da narrativa mais que com as estridências da exaltação pública, vem fixando sensatamente os limites em que operam uma e outra. John Stubbs

<sup>25</sup> Historia personal del boom, p. 119.

<sup>26</sup> Fernando Tola de Habich e Patricia Grieve, Los españoles y el boom. Tiempo Nuevo. Caracas, 1972.

Brushwood fez isso, criteriosamente, em seu livro *The Spanish Novel*<sup>27</sup>, que é uma das mais completas tentativas de abarcar cronologicamente a criatividade narrativa do século XX.

Brushwood, que considera em termos gerais que o fenômeno tem sido benéfico para destacar frente ao grande público, interno e externo, a alta produtividade narrativa latino-americana, apesar das exclusões que tem acarretado ("*the boom is not four novelists, or even six or seven*") e que acredita que também beneficiou escritores marginais, diz:

*Although the terms "new Latin American novel" and "the boom" sometimes appear synonymous, they really indicate two different aspects of a single phenomenon - the maturity of fiction in Latin America -. Specifically with reference to the new novel as dating from the late 1940s, the years of the reaffirmation of fiction. The boom, on the other hand, besy describes the unprecedented international interest enjoyed by Spanish American novelists in the 1960s and the spectacular increase in the number of high-quality novels they produced. Although nobody thought of it as a boom until several yeats late, the change is readily apparent in the years following Pedro Páramo*<sup>28</sup>.

Reconhecida esta distintiva natureza de ambos os processos, o correspondente à narrativa propriamente dita pode ser datado, como faz Brushwood, na publicação de Pedro Páramo, ou ainda retrocedê-lo, se incluimos as formas contistas que vão projetando os novos modos narrativos, aos livros iniciais de Jorge Luis Borges, algumas décadas anteriores, e ainda às produções experimentais dos anos trinta.

Mas outras são as datas do *boom*: correspondem a um período próximo que abrange as décadas de sessenta e setenta.

#### 6. As datas do *boom*

Como apontamos, vários testemunhos coincidem em assinalar o ano de 1972 como o do óbito do *boom*, ainda que sem argumentos comprobatórios suficientes. Parece inimaginável que com isso se anuncie o limite da expansão do mercado livreiro ou que já surjam narradores capazes de conquistar uma vasta audiência: o primeiro continua uma evolução acidentada em que já parecem adquiridas as tiragens maciças, ainda que com inclinação crescente ao livro acidental, sobre temas de fugaz e passageira atualidade, refletindo o que ocorre no mercado editorial norte-americano ou ao livro de autor-marca, ou seja, o que já adquiriu, por algum motivo anterior, a confiança do leitor como um capital que segue rendendo juros a margem de suas flutuações particulares artísticas; o segundo aspecto, o da criatividade juvenil, tampouco parece justificar o óbito pois ela não diminuiu em nada, ainda que sob o impacto do *boom* presenciamos, como apontava Harss, imitações mais ou menos improvisadas e confusões. A literatura continua sendo produzida, mas estamos no difícil período divisor de águas, em que é necessário forjar um novo estilo de acordo com novas situações, coisa menos fácil quando os *mass media* impõem certos modelos sobre o público, o que por essa reações tangenciais que já vimos no debate sobre o *boom*, pode levar a um novo parricídio generalizado.

Inclusive pode estimar-se que a escola do boom fechou em 1967, quando do aparecimento de *Cien años de soledad*. Já nessa data, García Márquez tinha quatro obras publicadas em consenso crítico favorável dos especialistas, entre elas seu admirável *El coronel no tiene quien le escriba*, mas não existia para a organização do *boom* e quase tampouco para os colegas literários. A fabulosa acolhida, sem igual na América, para seu *Cien años de soledad*, situou-o no restrito Parnaso e depois dele não se produziu nenhuma nova incorporação de pleno direito e com assento em propriedade.

Foi esse livro que deu consistência ao ainda fluido e indeciso *boom*, outorgou-lhe forma e, de certo modo, o congelou para que pudesse começar a extinguir-se.

Outra explicação sobre a singularidade desse 1972 no processo, transportando-o de fato a 1973 que foi o ano negro da democracia sul-americana, e fazendo dele não um apocalipse mas

<sup>27</sup> The Spanish Novel. A twentieth Century Survey, University of Texas Press. Austin, 1975.

<sup>28</sup> Op. cit., p. 211.

um vértice de transformação, foi dada por Tomás Eloy Martínez<sup>29</sup>, sugerindo que então é produzida uma meia volta:

*Contra o isolamento imposto pelo Poder, o discurso histórico aparece como um recurso subversivo.*

Seriam os próprios praticantes do boom os que haveriam operado essa transformação, mas o exame de tudo o que produziram, depois dessa data, não abona a tese: os romancistas históricos continuaram na sua linha (García Márquez, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa) somente com a incorporação parcial de Julio Cortázar (*El libro de Manuel*) e com uma admirável colaboração de outro romancista histórico que sempre havia sido relegado pelo boom, Augusto Roa Bastos, que dá a conhecer *Yo el supremo*; mas, ao contrário, os restantes intensificam seu afastamento, não somente na produção de Cabrera Infante, Sarduy, Donoso, Puig, Sabato, mas também naqueles narradores que se iniciaram no discurso histórico (Onetti ou Fuentes) que chegam a propor o explícito cancelamento desse discurso (*Terra nostra*). Sim, a modificação produziu-se, mas à margem do *boom*, no processo de incorporação de uma nova geração narrativa que trabalha com a construção de uma nova escritura, onde estão Oswaldo Soriano, Griselda Gambaro, Antonio Skármeta, Sergio Ramírez, Britto García, Héctor Manjarrez, Luis Rafael Sánchez, Jorge Aguilar Mora, Norberto Fuentes, Plinio Apuleyo Mendoza, Lisandro Chávez Alfaro, Libertella, e muitos outros. Não é lugar de analisar esta mutação, mas poderia ser apurado um traço curioso: o da marginalidade dos centros intelectuais em que se produz, seja por vir de regiões relegadas do continente, seja das filas de uma diáspora generalizada, o que poderia explicar a diferença que tem com o epigonalismo dos modelos do *boom* que funciona nas metrópoles.

Se é difícil fixar a data de encerramento, o é, talvez, menos, estabelecer a de abertura do fenômeno. Penso que não se pode retroceder além do ano de 1964, o que determinaria um período mínimo de duração para todo o processo de apenas uma década e faria dele, tal como percebeu Roa Bastos, "uma explosão".

Para fixar essa data inicial me ateno à evolução das vendas de livros de Julio Cortázar, que se encontra praticamente em todas as listas de escritores do boom. Três livros seus haviam sido publicados pela Editorial Sudamericana de Buenos Aires, antes de *Rayuela*, e nenhum deles merecera uma reedição: em 1951, *Bestiario*, com uma tiragem de 2.500 exemplares; em 1959, *Las armas secretas*, com 3.000 exemplares; e em 1960, *Los premios*, com também 3.000 exemplares, sendo este livro o que produz uma remoção incipiente, mais notória na cultura que na demanda do leitor. *Rayuela* aparece em 1963, também com a tiragem rigor, 3.000 exemplares, mas pode ser atribuída a ela a qualidade de fator desencadeador das vendas e sobretudo das reedições que agora incorporam-se ao regime de tiragens anuais. Um quadro estatístico demonstra esta evolução:

Anos	Bestiario	Las armas secretas
1964	3.000	3.000
1965	3.000	4.000
1966	7.000	5.000
1967	11.000*	10.000
1968	8.000	16.000*
1969	23.000*	10.000
1970	10.000	20.000*

Anos	Los premios	Rayuela	Todos los fuegos
1964	3.500		
1965	3.500	4.000	
1966	15.000*	10.000*	28.000**
1967	10.000	10.000*	8.000
1968	20.000*	26.000***	24.000***

<sup>29</sup> "El boom: esplendor y después", em El Nacional, Caracas, 3 de setembro de 1978.

1969	20.000*	25.000*	10.000
1970	10.000	20.000	10.000

\* Em uma tiragem. \*\* Em quatro tiragens. \*\*\* Em três tiragens.

A partir de 1970, as reedições instalam-se em uma média normal de dez mil exemplares para cada título<sup>30</sup>.

Contudo, o ponto alto da produção editorial do período é centrado em *Cien años de soledad*, que é publicado em 1967, com uma tiragem inicial de 25.000 exemplares, e desde 1968 situa-se em uma produção anual de 100.000 exemplares, o que significa uma revolução nas vendas de romances no continente. Muito mais que nos outros casos, assistimos aqui a uma superação do circuito ampliado, que era constituído pelos leitores cultos, e são incorporadas as zonas de público escassamente tocadas pelo livro, ou inteiramente virgens, ou ainda resistentes a ele. Esta autêntica explosão não se repete nos livros posteriores de García Márquez, mas, no entanto, é capaz de aumentar a venda de sua produção anterior que atinge altas cifras.

Em 1967, a Sudamericana reedita *Los funerales de la Mamá Grande* em 20.000 exemplares, cifra que mantém ano após ano nas sucessivas reedições. Em 1968 faz o mesmo com *La hojarasca*, publicando 20.000 exemplares e reeditando-a nos anos seguintes com a mesma quantidade anual. Em 1969 acrescenta a seu catálogo *El coronel no tiene quien le escriba* com uma tímida edição de 10.000 exemplares, que no ano seguinte deve reeditar, ascendendo ao número de 50.000 exemplares, quantidade que mantém para todas as reedições posteriores até 1972<sup>31</sup>.

O acontecido no caso de Cortázar e García Márquez repetiu-se com outros, ainda que admitindo adaptações: o aparecimento de um novo título, depois de vários que somente tiveram uma edição e pouca difusão, acarretou um interesse maior dos leitores que levou à reedição das obras anteriores, passando freqüentemente dos catálogos de pequenas casas editoriais aos de outras de maior circulação, atingindo uma tiragem mais alta e, sobretudo, reeditando-se periodicamente.

A lista de títulos do quinquênio que abre os anos sessenta evidencia esse comportamento das práticas editoriais, que em alguns casos são aceleradas, tanto pela maior produção do autor quanto pela maior difusão que lhes dá a marca que as publica, gerando uma impressão de "bola de neve" arrasadora que, por volta de 1964, impressionaria o público. Uma seleção de títulos do período de 1959-1964 em que são apontadas novas condições narrativas, proporciona uma imagem fiel do comportamento editorial.

1959: J. C. Onetti, *Una tumba sin nombre* (Marcha); A. Roa Bastos, *Hijo de hombre* (Losada); D. Viñas, *Los dueños de la tierra* (Losada); 1960: J. Cortázar, *Los premios* (Sudamericana); J. L. Borges, *El hacedor* (Emecé); J. Revueltas, *Dormir en tierra* (Veracruzana); S. Galindo, *El bordo* (Veracruzana); C. Fuentes, *Las buenas conciencias* (F. C. E.); J. R. Ribeyro, *Crónica de San Gabriel*; 1961: J. C. Onetti, *El astillero* (Fabril Editora); G. García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* (Aguirre); M. Á. Asturias, *El alhajadito* (Goyanarte); 1962: A. Carpentier, *El siglo de las luces* (Editora Nacional); E. Sábato, *Sobre héroes y tumbas* (Fabril Editora); C. Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (F. C. E.) e *Aura* (Era); C. Martínez Moreno, *El paredón* (Seix Barral); A. Cepeda Samudio, *La casa grande* (Mito); G. García Márquez, *La mala hora*; J. C. Onetti, *El infierno tan temido* (Asir); H. Rojas Herazo, *Respirando el verano*; R. Castellanos, *Oficio de tinieblas* (F. C. E.); A. Bioy Casares, *El lado de la sombra* (Emecé); G. Meneses, *La misa de Arlequín*; D. Viñas, *Dar la cara* (Jamcana); 1963: J. Cortázar, *Rayuela* (Sudamericana); S. Sarduy, *Gestos* (Seix Barral); M. Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (Seix Barral); J. J. Arreola, *La feria* (Mortiz); M. Á. Asturias, *Mulata de tal* (Losada); 1964: J. M. Arguedas, *Todas las sangres* (Losada); J. C. Onetti, *Juntacadáveres* (Alfa); S. Garmendia, *Día de ceniza*; V. Leñero, *Los albañiles* (Seix Barral); J. García Ponce, *Figura de paja* (Mortiz)<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Informação proporcionada por Francisco Porrúa em carta, ao autor deste ensaio, datada de 6 de setembro de 1972. Porrúa foi o artífice da conversão da Sudamericana de editora internacional a nacional e latino-americana, nos anos sessenta.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Uma lista mais informativa e talvez diversa no citado livro de John Brushwood, p. 337-351.

Neste fenômeno das reedições de obras anteriores que são somadas a acrescida produção narrativa do período é paradigmático o caso do romance de Leopoldo Marechal, Adán Buenosayres. Apareceu em 1948 com muito poucos leitores e também pouca crítica (são exceções já famosas das notas afirmativas que escreveram Julio Cortázar e Noé Jitrik), mas em 1966 a Sudamericana reeditou-o com uma tiragem inicial de 10.000 exemplares, e com a mesma tiragem voltou a publicá-lo em 1967, 1968 e 1970.

Algo semelhante ocorreu no México, tal como pode ser observado na mencionada alternância de publicação dos títulos surgidos inicialmente na coleção encadernada "Letras mexicanas", do Fondo de Cultura Económica, à *Colección Popular*, da mesma editora, que parte de maiores tiragens. *Pedro Páramo* de Rulfo, que tivera periódicas reimpressões nas "Letras mexicanas", desde sua publicação em 1955, incorpora-se em 1964 à *Colección Popular* e é reeditado em todos os anos posteriores; em 1971 sua tiragem alcança a cifra de 60.000 exemplares. Nesse mesmo ano, o outro título de Rulfo, *El llano en llamas*, foi editado em 50.000 exemplares. Situação similar é a de Carlos Fuentes: *La región más transparente* (1958) incorpora-se à *Colección Popular* em 1968 e tem sucessivas reedições. A edição aumentada, de 1972, atinge uma tiragem de 25.000 exemplares, que devem ser somados aos 8.000 de sua edição simultânea na coleção "Letras mexicanas".

O leitor comum, pouco afeito a referências bibliográficas e sem experiência com ordenações de gerações, viu-se em presença de um prodigioso e repentino florescimento de criadores, o qual parecia tão forte quanto inextinguível. De fato, não estava presenciando uma produção exclusivamente nova, mas a acumulação, em somente uma década, da produção de quase quarenta anos que até a data só era conhecida pela elite culta. Somaram-se dois fatores: a produção era realmente maior e também tornou-se intensa por esta mesma demanda, e além disso resultava intensificada pela reposição dos títulos antigos dos escritores, que voltavam ao mercado.

Produzia-se para o leitor a abundância peculiar do mercado consumista, em que determinados temas e determinados tratamentos adquiriam o caráter de marcas credenciadas, impondo-se fortemente sobre a concorrência de outros produtos que, dadas as leis do sistema, procuravam mais parecer que diferenciar. Este lado do problema mereceria um tratamento detalhado na linha dos estudos de Escarpit, mas é o outro lado, o que corresponde ao efeito sobre o escritor destes novos mecanismos do consumo, que preferimos considerar.

#### 7. A produtividade, a profissionalização e as leis de mercado

Um dos primeiros resultados do recém instituído mercado consumidor literário foi a pressão exercida sobre o narrador para que este aumentasse sua produtividade, assunto estritamente vinculado à profissionalização do escritor. Esta era uma antiga ambição do artista latino-americano, cujas primeiras formulações coerentes manifestaram-se no modernismo. Havia aparecido, então, conjecturas concretas (o jornalismo, a diplomacia), que deixavam entrever essa eventualidade, mas os artistas a conceberam mais como um reflexo idealizado do que acreditavam ser a situação paradisíaca do escritor francês que como a resposta da demanda pública, bem escassa ou inclusive inexistente nessa época. Os modernistas não encararam o ponto visto do ângulo de uma demanda livre do leitor, à qual devia responder o escritor, conquistando assim sua autonomia profissional, mas, ao contrário, como um serviço que o meio devia prestar ao escritor para que este fizesse sua obra em conformidade com seus métodos e ritmos produtivos, bem distintos, certamente, dos que eram praticados pelos trabalhadores em qualquer nível social da época, fossem advogados ou simples operários. Daí que se dirigissem às autoridades públicas e que reclamassem o mecenato estatal, mais que privado, o qual, às vezes, foi exercido mediante cargos diplomáticos ou obscuros itens do orçamento, ainda que, de fato, a sociedade absorveu os escritores nas atividades em que necessitava suas capacidades (jornalismo, docência, administração), compelindo-os a uma duplicação de tarefas que restringiu sua produtividade literária: a obra jornalística de Martí ou Darío é desmedidamente superior a sua obra literária propriamente dita.

A literatura como segundo emprego foi a regra da vida do escritor durante o século XX, e o fato de seu primeiro emprego pertencer freqüentemente a esfera estatal, escassamente desligada da intromissão político-partidária, confrontou-o com abundantes vicissitudes que podem ser

seguidas no exemplo mais rotundo: o mexicano. Conquistar a autonomia mediante o que parecia a livre vinculação profissional com o público consumidor foi, então, sua persistente ambição, que adquiriu acentos urgentes quando alargou-se o fosso entre as doutrinas políticas a que estavam filiados os escritores e as com que o Estado governava. Essa autonomia pareceu próxima (ainda que só parcialmente e apenas quem a encarou sabe com quantos sacrifícios pessoais) ao ser produzida maior demanda de livros, ao multiplicarem-se as revistas que pagavam colaborações, ao serem instituídas atividades conjuntas (conferências, cursos universitários, apresentações na televisão) decentemente retribuídas. O júbilo frente a esta iminência já se percebe nos arrogantes textos de Roberto Arlt, quando o *boom* populista dos vinte o fez pensar que a comunicação direta e autônoma com o público já se tinha estabelecido. Mas foi apenas nos anos sessenta, ao estenderem-se os estreitos mercados nacionais para que constituíssem um mercado continental, ao mesmo tempo ampliado mediante as traduções para um mercado internacional, quando pensou-se que este velho sonho podia ser realizado.

Os deslocamentos de escritores latino-americanos a outras regiões do mesmo continente, que mostravam maiores possibilidades de difusão por contar com editoras, revistas, grandes jornais, ou para a Europa e Estados Unidos (censurados injustamente por uma visão estreita), responderam a este afã da profissionalização, cumprindo cabalmente com sua vocação e, simultaneamente, com a exigência interna da cultura latino-americana: dispor de escritores que edificassem uma rica literatura própria. Frente a impossibilidade de fazê-lo em suas próprias pátrias, a qual admite diversas causas (arrocho econômico ou político, dispersão do esforço, falta de oportunidades, escassez de informações, acosso popular), transferiram-se para lugares melhores, internos ou externos ao continente. Não fizeram outra coisa milhões de homens comuns da América, sem que sobre eles recaísse qualquer sanção moral. E é obrigatório acrescentar que, em sua imensa maioria, esses escritores continuaram servindo esplendidamente a cultura latino-americana que os gerou, sobre a qual continuaram produzindo obsessivamente, fosse qual fosse a cidade ou o país onde residissem.

Esta conquista da profissionalização dista de ser ótima. Salvo casos excepcionais, os royalties de livros e artigos somente permitem vidas moderadas e é freqüente que esses rendimentos devam ser complementados com outras tarefas culturais: cursos, assessorias editoriais, traduções. Mas, ainda assim, já existe um grupo de escritores para os quais a literatura passou a ser o primeiro emprego e isto marca, por si só, uma diferença notável entre eles, dando um tom distintivo ao fenômeno do *boom*. Integram-no, principalmente, escritores profissionais.

Ao progredir constantemente por esta via que os incorporou à demanda de um mercado em expansão, os escritores descobriram algo que os modernistas e os vanguardistas não puderam conhecer integralmente, nem tampouco os regionalistas, que em seu tempo protagonizaram um "quase-*boom*": a necessidade de assumir um regime de trabalho de acordo com o novo sistema. Mas nem tudo são flores nesta nova instância; o escritor que se profissionalizara deixa para trás, definitivamente, tanto a "inquirida boêmia", quanto a "musa inspiradora", às quais devemos tantos geniais e fragmentários improvisos que não tiveram continuação, porque agora surge um produtor, à imagem de qualquer outro trabalhador da sociedade. Mais estritamente, ocupa dentro da sociedade um lugar semelhante ao do empresário independente, que coloca periodicamente objetos em um mercado de vendas, e mesmo que seu sistema produtivo continue sendo, na maioria dos casos, artesanal, tal como o percebeu Valéry, trabalha para um mercado desenvolvido, o que lhe impõe o conhecimento de suas duras condições, suas tendências, suas preferências ou desdêns. Isso obriga-o a enfrentar sua peculiar competitividade, a registrar suas orientações básicas e detectar suas variáveis. Ainda que continua sendo um homem com um lápis e um bloco de papel, a profissionalização insere o escritor de um modo indireto no mercado, o que não quer dizer que faça dele meramente um servidor, mas que o obriga a assumir-se como um produtor que trabalha dentro desse marco imposto. Ali deve trabalhar e triunfar.

Quando este regime de trabalho começou a ser projetado, pareceu ser contraditório à essência da literatura, pelo menos tal como a percebiam os escritores pertencentes ao sistema tradicional das letras, que poderíamos chamar "amador", considerando exclusivamente a produtividade e não seus valores artísticos. Essa é a origem das censuras que o peruano José María Arguedas dirigiu aos escritores profissionais quando lutava para *concluir seu último romance, El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Estava falando de outro tempo e de um ponto

marginal do circuito mercantil. Cobiçava, secretamente, o novo regime de trabalho e, ao mesmo tempo, detestava suas leis, que via como corruptoras dos valores sagrados em que se havia formado. Para ele a literatura continuava sendo um sacerdócio que o reintegrava quase magicamente, ao centro de sua comunidade, em um posto heróico; não podia ser aceita como um ofício a mais dentre os muitos que reclama uma comunidade, fato este que tampouco aceitaram em tais secos termos os escritores profissionais, que, nesta etapa, que tem muito de transição, ainda situam esse ofício dentro de marcos (políticos, educativos, espirituais), que lhe conferem dignidade reverencial. É isso parte da ideologização da escrita, que continua sendo forte no âmbito latino-americano, detectando suas circunstâncias reais e que também provocam a saudade dos intelectuais pertencentes a sociedades desenvolvidas. A perda da qualidade da vate continua sendo vivida como uma diminuição.

A diferença principal e óbvia entre o profissional e o amador é a maior produtividade do primeiro, que pode ser medida observando-se o ser medida objetivamente observando-se o número de obras que os integrantes de cada uma destas categorias põe no mercado e o ritmo com que as produzem. Não há comparação entre a produção de um Rulfo, um Arguedas, um Guimarães Rosa, um Revueltas, um Lezama Lima e a de um Borges, um Cortázar, um Fuentes, um Vargas Llosa, um Carpentier, um Viñas, um Benedetti, um Donoso, uma Bullrich, fato que, desde logo, não pode ser extrapolado a uma valorização artística, mas que se deve apreciar estritamente em seu campo produtivo. Se bem que a dedicação exclusiva do profissional redunde no óbvio benefício de seu adestramento e na eficácia de seu melhor aproveitamento das condições próprias, também é certo que a atenção de uma demanda opressiva pode prejudicar os processos de maturação artística que não seguem forçosamente os parâmetros da produção maciça industrial. Acredito, inclusive, que se a violenta absorção de obras pelo público nos anos sessenta pôde ser resolvida mediante a reedição de títulos anteriores de seus escritores preferidos, que assim abasteceram comodamente seus reclames, já nos anos setenta levou esses mesmos escritores profissionais a correr atrás da demanda, inventando livros ou entregando obras com as quais não estavam ainda inteiramente satisfeitos. A heteróclita composição de *Octaedro*, de Cortázar, ou os descuidos no acabamento de *El libro de Manuel*, que não são nada comuns em sua obra, parecem responder a essa necessidade de abastecer a demanda do momento. E esta não é, entendamos, meramente econômica como poderia ser inferida dos termos com que temos que descrevê-la quando falamos de operações de mercado, mas que pode responder a múltiplas urgências: estar presente em determinados lugares, responder a problemas políticos, participar de lutas circunstanciais.

Algo parecido pode ser notado na insistente apresentação de livros de poesia correspondentes aos últimos anos de Neruda ou na recente produção de Borges, cujo ritmo aumentou, apesar da sabida diminuição de faculdades que vinha sofrendo. Na narrativa tal tendência traduz-se na composição de livros acidentais, tirando do baú manuscritos esquecidos, às vezes com justiça, ou na autorização para reeditar obras juvenis que o escritor tinha como condenadas, ou num costume dos anos setenta, que constitui em rearticular sob novos títulos o material de livros anteriores para dar-lhes nova vida ou dar a conhecer o autor em novas praças editoriais com um ar de novidade: Fuentes, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Viñas entre outros o fizeram. São manipulações editoriais legítimas: não é isso o que está em questão, mas seu papel para detectar os problemas da profissionalização recente. Por um lado, o escritor profissional parece incapaz de abastecer permanentemente de novidades o público maciço, apesar de seu empenho em fazê-lo, pois até um escritor tão prolífico, como Fuentes, não parece que possa reduzir o ritmo de um livro a cada dois anos. Por outro lado, como ocorre sempre que se produz uma expansão repentina de um mercado, tem-se demonstrado que não se contava senão com uma reduzida quantidade de produtos, bem abaixo das expectativas esperadas, que foram geradas no começo. Tem sido evidente na edição espanhola: depois de Seix Barral ter proporcionado, nos anos sessenta, uma brilhante série de títulos latino-americanos inteiramente novos, nos setenta tanto esta editora como a Editorial Alianza e outras, puseram-se a reeditar velhos títulos que haviam tido escassa circulação na Península, repetindo assim a produção latino-americana dos quarenta e cinqüenta. Vale dizer que o mercado se expandiu além dos limites da oferta. E que não se tem conseguido regulá-lo com novas incorporações, o que aponta para uma situação conflituosa que exige ser considerada porque baseia obscuramente algumas prevenções contra os escritores do *boom*.

Nenhuma obra ou autor surgido nos anos setenta conseguiu impor-se no mercado consumidor internacional, apesar de que existem obras e autores de muito interesse e apesar do esforço feito pelas editoras culturais, que correram atrás desse ilusório sucesso editando "a toque de caixa", sem mais vantagens que encher seus depósitos e os balcões expositores a preços reduzidos. Esta situação surpreendente tem a ver com os comportamentos do público maciço que agora, pela primeira vez, tem-se aplicado à literatura culta, e, também, com os mecanismos de produção de mercado-rias que configuram a infra-estrutura industrial; são, essas, razões que pesam mais nas típicas operações redutoras do *boom* que os pretendidos artifícios de editores ou autores.

Temos passado de um mercado de consumo literário de elite a um de massa e não se tem observado, suficientemente, que seus funcionamentos sejam inversamente proporcionais. Enquanto as elites dispõem de uma alta e, sobretudo, variada oferta de títulos, mas em quantidades sempre reduzidas, as massas dispõem de uma oferta de títulos reduzida, mas em grande quantidade de exemplares. Duas imagens podem objetivar esses funcionamentos contrários: uma está representada pelas prateleiras repletas de títulos em um ou dois exemplares que é o que dá distinção às livrarias de estoque, que são as que freqüentemente utilizam os escritores e especialistas que formam todos a mesma elite (a famosa Blackwell em Oxford tem sido um bom exemplo). Outra é representada pelas mesas com nutridas pilhas de exemplares dos poucos *best sellers* do momento, que as livrarias comuns oferecem ao público passante. Se houve uma grande modificação na livraria moderna, foi a que levou à progressiva redução das tradicionais livrarias de estoque, substituídas pelas livrarias de novidades destinadas à venda imediata. Nestas, os livreiros somente repõem os títulos bem vendidos, que são os que seus clientes procuram, não lhes deixando, portanto, a menor oportunidade de entrarem em contato com autores incipientes e limitando-se, frente a um cliente exigente, a solicitar ao distribuidor ou ao editor um exemplar do livro reclamado, que já está vendido antecipadamente. Nos países de boa estrutura informativa, os livreiros dispõem de guias sobre o material publicado que permitiriam atender o pedido não habitual que recebem, nos outros o cliente deve limitar-se ao que está exposto. Isto tem conduzido a uma nova estratificação das livrarias, pois ao mesmo tempo em que aumentam as cadeias de livrarias de novidades duplicadas pelos circuitos de vendas nos supermercados e reduzem as de estoque, tem surgido pequenos negócios para compradores de elite, como, por exemplo, os que lêem poesia, que tem aparecido nas cidades populosas como um desafoço ou um contrapeso.

Em todo o caso, é evidente a redução da oferta livreira corrente que corresponde à menor capacidade seletiva individual do comprador comum, para quem, pelo menos, desenvolveram-se modernamente diversos sistemas para orientá-lo na selva bibliográfica (que é o deleitoso campo onde opera o leitor de elite), ainda que se tratem de sistemas mecanizados como os indicadores de venda: as listas de *best sellers*. A essa redução, soma-se uma tendência complementar, de tipo rotineiro, que conduz a apostar sobre o seguro: o que já satisfiz, ou o que é oferecido com garantias suficientes, ou o que alcança níveis de conhecimento público bastante amplos para incidir sobre os leitores não especializados no manejo de livros, constituindo parte das "razões extra-literárias" que agem sobre o leitor comum ou sobre o não-leitor, levando-os à compra de livros.

Isto explica a incidência, que no mercado de consumo maciço, em geral, adquiriram as "marcas" industriais, que operam como garantidas: conquistam a confiabilidade do cliente graças ao sucesso inicial de um determinado produto que conseguiu impor-se no mercado. É sintomático que na nova instância em que se engrandeceu o mercado consumidor literário, voltaram-se a ver os procedimentos que foram aplicados há séculos, na Inglaterra primeiro e logo na França e nos Estados Unidos, quando apareceu o mercado popular do livro no século XVIII e XIX, respectivamente. Nessa época, o sucesso de um produto conduzia ao estabelecimento de uma "marca", que amparava produções posteriores. Era freqüente que a capa do livro assinalasse publicitariamente que era do autor de outro anterior, com sucesso, nome que o leitor comum pudesse não ter registrado, substituindo-o com o título, que o satisfizera, e que agora era reiterado como garantia. O que seria, contemporaneamente, anunciar uma nova obra "pelo autor de *Cien años de soledad*", transformando este título em uma marca que assegurasse toda a cadeia de produtos da mesma fabricação. Em outras ocasiões, a capa valorizava-se com um título que havia

sido registrado na memória coletiva por tratar-se de uma obra de impacto, ou também um autor que havia cumprido alguma função notável que saía do restrito campo das letras. Duvido que sejam de Pablo de Olavide os sete romances moralizantes que trinta anos depois de sua morte apareceram em espanhol nos Estados Unidos (e agora foram reeditados por Estuardo Núñez), mas para o público conservador do começo do século XIX era suficiente recomendação desses romances que tivessem sido escritos "pelo autor de *El Evangelio en triunfo*", obra que não somente se definiu como uma posição "anti-iluminista" como também registrou a mais famosa conversão de um "libertino" do século XVIII, que a Igreja havia difundido para servir como exemplo.

Fixado dentro do mercado de consumo, um valor tende a conservar-se inalterável por um período mais ou menos longo (dependendo do contexto da sociedade) e a absorver um máximo de compradores, em demérito dos que poderia conseguir outro novo. É necessária uma série de comprovados fracassos ou a violenta emergência de uma extraordinária novidade, para poder substituí-lo. Há uma compreensão coletiva que joga a seu favor e que se consolida nestas "marcas de fábrica". Elas sobrevivem na medida em que satisfazem seu comprador e são capazes, simultaneamente, de absorver os impulsos em relação à novidade que age nos mercados pondo em perigo sua soberania. Estabelecida a confiabilidade de uma marca que age continuamente sobre um mercado, torna-se mais dura a competitividade e maior a briga a que se vêem obrigados os novos produtos-marcas que pretendam substituí-la, devendo, para isso, apelar a invenções audazes ou aproveitar conjunturas propícias a toda velocidade. Mas também essa concorrência pode ser contrabalançada com sucesso pela marca já imposta, se é capaz de adaptar-se ao ciclo incessante de renovação que distingue os vivos, sensuais e inquietos modos do mercado atual. Dito de outra forma, o império que conquista com uma primeira invenção somente se reforça mediante uma contínua adaptabilidade às variações, jogando coordenadamente seu prestígio conquistado com a elasticidade de sua adaptação à mudança.

Mas também nos casos em que esta não seja ostensiva (e em geral é pouco em literatura), continua dispondo de um instrumento de poder que corresponde à infra-estrutura produtiva de tipo industrial e de mercado que se precisou desenvolver para veicular os objetos (livros) no mercado. A tecnologia moderna não pára de acentuar, tanto na fabricação de carros ou computadores como na de livros, os sistemas de produção adaptados às demandas maciças. Os custos industriais, assim como os de administração e mercado, reduzem-se proporcionalmente ao aumentar as sucessivas tiragens até determinados pontos ótimos (alguns dos quais examinou Gabriel Zaid em seus estudos), de tal modo que o ganho empresarial tende a estreitar o leque de ofertas inseguras em benefício de um número menor com maiores garantias. Os catálogos das editoras culturais têm um número maior de títulos que os das comerciais, considerando-se as disponibilidades de investimento de cada uma delas. E estas últimas estão dispostas a saltar a mesquinha vala dos legendários 10% do autor, ao mesmo tempo que encaram a baixa do preço unitário do produto, toda vez que suas operações alcançam uma produção maciça de poucos títulos. Convém não esquecer que os livros postulam duas atividades produtivas, uma de tipo literário, a cargo do escritor, e outra de tipo industrial, a cargo do editor, que entre elas há vínculos, às vezes harmônicos e outras vezes muito desparelhos, sobretudo quando a infra-estrutura industrial atinge potencialidade: testemunho disso são os livros preparados sob encomenda para responder às expectativas do mercado, que são tão habituais na edição norte-americana.

Quando ocorreu o *boom* narrativo, a repentina expansão do mercado contou com uma conjuntura favorável: ao longo de trinta ou quarenta anos haviam sido acumuladas obras que, mesmo nascidas em um sistema amador, tinham contado com um longo período para alcançar um número considerável e que haviam disposto, além do trabalho seletivo, dos aparelhos críticos. Sem contar que nesse período fez-se corpo, em uma série de escritores, uma espécie de heroicidade que os levou a sacrificar tudo a fim de produzir. Fizeram isso continuada e obstinadamente, apesar de não disporem de editores seguros e de que, quando os conquistavam, os leitores eram esquivos. A obra fundamental de Onetti, à que pouco acrescenta depois, distribuiu-se entre 1939 e 1964, com um total de doze títulos que perfaz uma média de um título para cada dois anos; em somente dez anos Cortázar publica dois livros de contos e dois grandes romances e escreve muito mais, o que só aparecerá depois; o mesmo pode ser dito de Borges, ou de Bioy

Casares, ou de Asturias, ou de Carpentier, que se assumem como escritores profissionais e o são, em relação à produção, também nos períodos em que não o são em relação à demanda do leitor.

Houve, pois, uma acumulação que o *boom* esparziu maciçamente em apenas uma década, trabalhando sobre uma seleção qualificada de autores e de títulos contando com uma equipe capaz de responder a suas apressadas demandas, equipe fortalecida pelo surgimento de jovens escritores profissionais do tipo de Carlos Fuentes ou Mario Vargas Llosa, o que deu a média ótima das possibilidades com as quais contava a América Latina. No entanto, elas revelaram-se escassas para uma ampliação que era somente de grau (e bastante tímida, se somamos todas as tiragens de um autor na década e as comparamos ao número de habitantes leitores potenciais) e que, apesar de haver incentivado as expectativas dos jovens, estabeleceu normas restritivas para sua divulgação ao criar condições mais duras de funcionamento.

Junto a esta transformação, que leva do narrador amador ao profissional, é produzida outra, que a duplica e a reforça, pela qual o narrador-artista viu-se substituído ou contrabalançado pelo narrador-intelectual. Essa mudança é um bom indicador das exigências que se vinham apresentando na época e que, portanto, não foram feitas só ao escritor. Similar mudança pode ser pesquisada em outras disciplinas intelectuais; também a sociologia ou a economia "amadoras" vieram sendo gradualmente substituídas por outras mais técnicas; em uma esfera próxima às letras mostrou-se de modo agudo com a passagem da filologia clássica à lingüística moderna; Carpentier o ilustrou no campo da análise musical, assinalando que "a melhor revista musical que conheço, *Musique en jeu...* (...) é absolutamente ininteligível para uma pessoa que não tenha conhecimentos musicais muito avançados e atualizados<sup>33</sup>", coisa que ele diz não ocorrer com as revistas musicais de 1920-1930.

Em todas as épocas da literatura americana houve escritores intelectuais, entendendo por tais os criadores que não se limitam à invenção de obras literárias, mas que são capazes de desenvolver um discurso intelectual articulado sobre múltiplos aspectos da vida de seu tempo. O século XIX, de Andrés Bello a José Enrique Rodó, contou com numerosos exemplos, ainda que seu renome não obscureceu a fluência criadora dos escritores artistas, que viram um reflorescimento no período modernista autodidata. No entanto, a tecnificação crescente presenciada na cultura urbana das capitais, exerceu sua influência sobre os níveis de preparação acadêmica dos escritores. Trata-se de uma evolução universal, não somente regional. A ela deve-se um notório enfrentamento entre dois prêmios Nobel da França, François Mauriac e Albert Camus, no qual o primeiro ponderou que essas diferenças, que ele reconhecia entre os escritores de sua geração e os da geração existencialista do pós-guerra, estavam longe de inclinar a balança criativa para o lado dos intelectuais, em desmerecimento dos artistas. Efetivamente, a diferença não toca a própria arte, ainda que não há dúvida de que certas formas de "acabamento" literário são melhores nos escritores intelectuais, e também não há dúvida de que a capacidade de comunicação nacional mostra-se mais agudamente entre os artistas.

Na América Latina a modificação dissolveu certas dicotomias definitivas que se tinham constituído em lugar comum da vida literária: a que opunha o escritor ao crítico, visto às vezes como "o inimigo", ou considerando que se tratavam de ofícios que não podiam conviver em uma mesma pessoa e prejudicavam seriamente a viço do criador. A alta capacidade crítica, que desenvolveram os escritores europeus vanguardistas, e levou Eliot a estimar indispensável para o progresso de um escritor a ascensão a uma etapa de reflexão intelectual apoiada em uma cultura sistemática, a preparação acadêmica que cada vez foi mais freqüente entre os escritores, sua subsequente participação em diversos aspectos das atividades profissionais, tudo isso influenciou sobre a região latino-americana, dissolvendo seus preconceitos um tanto tingidos de provincianismo. O narrador não teve medo de exercer publicamente sua capacidade intelectual, nem temeu que tal exercício prejudicasse sua criatividade. Com solvência e com mais freqüência que seus antecessores, aplicou-se a outros campos intelectuais. Não me refiro ao da política que, como o da religião no século passado, tem sido reserva pública, nem sempre benéfica nem para o escritor nem para a política, o que talvez seja mais grave, mas para campos

<sup>33</sup> "Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana", em *Escritura*, ano I, n.o 2, Caracas julho/dezembro de 1976.

intelectuais específicos vinculados às letras e às artes onde havia que mostrar conhecimento, capacidade analítica e domínio de um raciocínio fundamentado.

Dispusemos, portanto, de narradores ensaístas ou poetas ensaístas, que com similar destreza abordaram livremente a duas partes do dividido díptico das letras. Os casos de Octavio Paz e Julio Cortázar são exemplares e de algum modo servem para datar o divisor de águas, ainda que já haviam sido precedidos por narradores como Alejo Carpentier, de insaciável curiosidade intelectual e de aguda penetração em assuntos de cultura moderna, e paradigmaticamente por Jorge Luis Borges, que não só demonstrou espetacular informação (caótica, sem dúvida, como a do bom autodidata hedonista mas sempre rica de interesse) mas também um flexível talento de ensaísta que o liga a antepassados ilustres do tipo de Alfonso Reyes.

Seria errôneo postular que quem não praticou contemporaneamente o ensaio junto à poesia ou à narrativa, carece de formação intelectual sólida: o conhecimento literário de um Juan Rulfo ou um Juan Carlos Onetti é invejável e José María Arguedas foi um antropólogo profissional de ampla e respeitada obra, mas nenhum deles encarou a ensaística como uma via paralela à narrativa, portanto digna do maior esmero e esforço, enquanto que Lezama Lima, Mario Vargas Llosa, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, David Viñas, H. A. Murena, etc., aplicaram-se ao discurso intelectual, seja interpretando sua própria obra ou a dos colegas, seja examinando os problemas culturais do presente, fundamentando boas reputações intelectuais.

Por estas qualidades, tiveram acesso a postos culturais onde cumpriram tarefas educativas, como a cátedra universitária ou a conferência pública, mas é ainda mais interessante ver como isso contribuiu para uma espécie de autonomia intelectual. Foram os primeiros analistas de suas obras, investigaram a evolução que para eles seguia o mundo contemporâneo, aspiraram a ser guias do movimento intelectual. Foram, sobretudo, teóricos da cultura, com similar paixão a que haviam posto Sarmiento, González Prada ou Vasconcelos na mesma tarefa. Retomaram, portanto, uma tradição latino-americana situando-a dentro dos marcos da modernidade da que foram obcecados cultivadores. O ensaísmo que se vale do suntuoso patrocínio de Montaigne, teve neles destros praticantes, o que junto a sugestivas proposições e a brilhos literários, arrastou, também, a quota de intuícionismo generalizador, que justificou a desconfiança dos especialistas que trabalham nos níveis mais técnicos do estudo atual. Mas, raramente, foi sua intenção atuar como pesquisadores, e sim como intérpretes, grandes mediadores entre seu público literário e a problemática global da época.

Esta capacidade intelectual dotou-os de uma maior audiência e permitiu-lhes agir sobre o meio de diversas maneiras. Suas opiniões foram solicitadas para diversos aspectos da vida nacional e os discursos que produziram soldaram-se a sua obra estritamente literária, dotando-a de uma fundamentação explícita. (Aqui seria conveniente fazer uma exceção com García Márquez, que se estende a quase todas as regras que constituem o novo grupo de escritores em mediados do século XX. Sendo um autor de incomparável sucesso de público e ocupando por isso o posto visível da renovação, não é, no entanto, assimilável aos comportamentos gerais: nem seu profissionalismo é categórico, nem exercita o discurso intelectual, e tampouco sua obra, apesar da novidade técnica que ilustra, canaliza-se pelo mesmo tipo de busca. De fato é ele a prova da arbitrariedade com que se formalizou o critério do boom, ao qual somente pertence por seu sucesso popular; de fato é o melhor argumento para tentar reordenar de outro modo, atendendo aos traços intrínsecos, a produção narrativa das últimas décadas, reconhecendo a existência de desenvolvimentos paralelos, autônomos entre si.)

A visibilidade pública do escritor viu-se favorecida nos casos dos escritores intelectuais; parte do deslocamento que levou a cultura universal a distanciar-se do díptico latino "Esconde tua vida" para propor outro que dissesse "Apresenta tua vida" ou "Publica tua vida". O século XX conheceu uma nova trama de tal evolução, que é muito mais discutível, e que Harold Rosenberg caracterizou como a atração pública mais pelo escritor que pela obra. Os escritores de todo tipo, intelectuais ou artistas, amadores ou profissionais, foram violentamente reclamados por uma curiosidade pública, que pôs o acento no pessoal e que não vacilou em avançar sobre a privacidade. Um gênero literário que adquiriu repentina voga ilustra-o: a entrevista literária. Havia sido praticada em outras épocas, mas somente nesse momento alcançou incontido auge. Não é

tampouco uma invenção latino-americana, mas a imitação de uma prática anterior, que havia dominado os mercados desenvolvidos no pós-guerra, em especial aqueles fixados sobre as imagens individuais mais que sobre as concepções estéticas ou filosóficas, como é o norte-americano: vale de exemplo a série de entrevistas literárias que, a partir de 1953, a *Paris Review* levou a cabo e que já foram recompiladas em, pelo menos, quatro séries. Uma figura literária de âmbito internacional, como Victoria Ocampo, havia desenvolvido anteriormente, sob a forma de "testemunhos", o registro de conversações com intelectuais estrangeiros, a narração de seus encontros com eles, a descrição de suas maneiras de viver, suas opiniões espontâneas durante a conversa, contribuindo para essa vaga e perniciosa idéia que fizeram alguns leitores de que os escritores dizem as coisas realmente importantes nas sobremesas e não em seus livros.

Foi, no entanto, a atenção da nova imprensa que desenvolveu vorazmente a entrevista literária, fotografou o escritor em sua casa, reclamou ditames sobre os acontecimentos da atualidade, inquiriu sua vida privada e ofereceu-lhe publicidade em troca destes serviços. Apareceu como o que na gíria jornalística chama-se "uma permuta de publicidade": ao satisfazer a curiosidade do público através de detalhes freqüentemente insignificantes da vida privada do escritor, este era recompensado com uma evidente difusão entre um setor potencial de novos leitores.

Mais sério foi o trabalho de vários críticos, que aderiram ao novo gênero e também interrogaram os escritores. Suas perguntas versaram sobre assuntos literários, segredos de cozinha, exposição de idéias políticas ou artísticas, e o material serviu para a constituição de livros ou para a publicação em revistas especializadas. A soma de uns e de outros proporcionou um grande *corpus*, como não se havia conhecido até o presente. Nele, são previsivelmente freqüentes as contradições e improvisações, como não podia deixar de ser, mas através desses canais os escritores ampliaram seu magistério intelectual e, sobretudo, fizeram ato de presença entre amplos setores públicos. Isto viu-se acentuado porque os narradores intelectuais foram contratados pelo jornalismo, trabalhando como colonistas: deram testemunho dos acontecimentos da atualidade, revisaram as obras literárias que apareciam, explicaram fatos políticos ou sociais.

Por estas diversas vias intensificou-se o vínculo do narrador com os *mass media*, para os quais, antes, praticamente não existia senão em ocasião da nota necrológica. Além disso produzira-se um robustecimento desses canais, graças aos progressos técnicos e respondendo ao aumento demográfico, de tal modo que eles se instituíram como mediadores obrigatórios com o público. Se são revisadas as formas de comunicação que ao longo da história haviam colocado em prática os escritores latino-americanos (do clássico livro à conferência, passando pelo recital no teatro, pelos diários murais dos vanguardistas dos anos vinte, pela utilização do rádio nos trinta e quarenta), pode-se medir o salto que se produziu, o qual é parte da ilimitada dominação que passaram a exercer os meios de comunicação de massa e, portanto, do distanciamento em que se situou o público em relação ao escritor. Para chegar ao público maciço, que havia substituído o público de elite, tinha-se que transitar pelos *mass media*, coisa que de um ou outro modo fizeram quase todos os narradores, inclusive os mais resistentes, por timidez, a falar diante de multidões, como García Márquez ou Onetti. Não se pode dizer que os escritores prestaram-se com gosto ao regime, ainda que nunca falte uma menina disposta a atirar-se na piscina ao final da festa nem um Borges que se sujeite a responder qualquer pergunta de um jornalista sem assunto na rua Santa Fé, mas a maioria tentou manejar estas novas vias a serviço de sua própria mensagem.

Não é necessário compartilhar as teorias de MacLuhan para saber, no entanto, que o meio impõe suas próprias leis além da vontade de quem age dentro dele. Em seu tempo, Darío evocava com humorismo o diretor de jornal que reclamava de seu redator que *lhe fizesse* um Claude Bernard, ou qualquer outra personalidade, em um quarto de folha; o que dizer agora dos mecanismos que a revista ilustrada, a televisão, a entrevista ocasional, põem em funcionamento e dão um resultado que o escritor não pode prever. Simplesmente filmando documentalmente uma reunião literária, Solana dotou seu filme, *La hora de los hornos*, de dois minutos sarcásticos sobre a frivolidade dos escritores. E o mero regime de montagem permitiu que um cineasta venezuelano colocasse em situação desairada um narrador (Uslar Pietri) que explicava seriamente um ramo da história de seu país. O leque de respostas às normas dos *mass media* foi grande, dentro de uma forçosa aceitação delas, e tivemos os que se adaptaram a suas exigências, ainda não extravagantes ou meramente escandalosas, e que procuraram estabelecer um pacto respeitável.

O interesse dos narradores teve como norma o legítimo desejo de poder transmitir sua mensagem pessoal e, em uma quantia não desdenhável, a de publicitar-se para conquistar o público, o qual queriam para suas principais mensagens, ou seja, suas obras literárias sob forma de livros. Aqui são perceptíveis os múltiplos trabalhos a que se vê forçado este empresário independente, e se vê que não são as editoras nem os agentes que são capazes de descarregá-lo de obrigações: não somente está a seu cargo a produção como também a publicidade dela, ao menos nessa indispensável margem para que o público distante também conheça sua existência. O que as editoras chamam pomposamente de "lançamento" de um livro é um trabalho que, em boa parte, recai sobre o próprio escritor que deve aceitar entrevistas, aparecer na televisão, autografar exemplares e cumprir com dez compromissos, que dos quais haveria preferido não sofrer nove. Em outras palavras, este "empresário independente" não o é muito: não somente atende às flutuações do mercado, mas inclusive a todos os modos de penetração nele. Por um e outro lado, sua recém conquistada autonomia profissional, tão cobiçada e invejada em terras distantes, implica uma visível restrição de sua liberdade e uma integração dentro de mecanismos cujas engrenagens podem facilmente triturá-lo. Há um exemplo máximo que está cons- tituído por uma figura central da nova narrativa, Jorge Luis Borges. Este ho- mem, que aparece como um anarquis- ta constitutivo, cujos ditames nem se- quer servem (por seu próprio exagero caricaturesco) à direita a que a ele pertence, está adaptado como uma luva a todas as manipulações dos *mass media*: desde o seu casamento, transmitido diretamente da Igreja aos canais de televisão de Buenos Aires, à sua passiva entrega a todas as inter- rogações que qualquer um formulasse. É a entrega absoluta ao reino da publi- cidade e da manipulação, como uma coisa alheia a ele, mas dentro da qual flui e deriva. Sua capacidade para a réplica surpreendente, para o comen- tário dissonante, para o jogo chama- tivo sobre os assuntos de uso corrente (o futebol, a política, a religião, os ne- gros, os militares), transformaram-no na presa cobiçada dos sistemas desintegradores da informação e ele prestou-se, prazerosamente, a todas as suas exigências, sempre como a um teatro que lhe propõe a época e no qual representa, sem sentir-se contaminado. Pode argumentar-se que não necessita dessa publicidade e que se limita a divertir-se, e também pode convir-se que ela refluíu sobre ele estendendo sua fama a setores alheios ao uso do livro e da literatura. Essas apreciações divergentes são de pouca monta: o surpreendente em Borges é a adequação ao sistema, sem nenhum tipo de resistência o que, desde o princípio, poderia ser fundamentado do solipsismo de sua literatura, mas que nos serve para ver desconectadas duas esferas que antes se concebiam ligadas: a do conhecimento público e a da influência. Porque a tradicional percepção da fama como reconhecimento social das virtudes faz tempo que desapareceu do horizonte moderno, em que ficou homologada a um acidente de impacto, alheio a ética.

A constante presença pública fez com que os narradores fossem mais conhecidos, tornou-os facilmente identificáveis para o público em geral e permitiu que seus nomes fossem carregados de algum significado para esse distraído ouvinte, que constitui o destinatário habitual dos instrumentos de comunicação de massa. Possivelmente contribuiu para aumentar o número de seus leitores, mas isso não acentuou sua influência concreta nem contribuiu para a precisa transmissão de sua mensagem. Esta difusão generalizada dissolveu suas relações com grupos sociais compactos que, funcionando como vanguardas, pudessem levar adiante seu pensamento ou sua arte, assumidos como bandeiras. A altiva austeridade de Mallarmé justificou que um discípulo devoto escrevesse o famoso artigo: "*Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...*" profetizando-lhe que jovens provincianos se matariam por seus versos. O estrondo público conquistado pelos narradores, em poucas ocasiões, veio acompanhado desta confiança fervorosa por parte de grupos afins. Ao contrário, neutralizou-os e desfigurou-os, e aqui se deve ver a ação dissolvente do "meio" informativo que cumpre com seus próprios projetos e não se coloca a serviço da mensagem específica do escritor: toma dele os elementos que servem para sua tarefa, elementos fragmentários com os quais constrói um discurso diferente, adequado a seus próprios fins, e, portanto, tritura o original da mensagem do escritor. O esforço que em vários exemplos fez este para inserir-se em grupos homogêneos, sobretudo de caráter político nesta hora presente, definem seu esforço para preservar essa especificidade de uma mensagem que é desintegrada pelos *mass media*.

Tarefa mais dura se consideramos que as vanguardas são recrutadas, de preferência, entre as equipes juvenis, os que desconfiam do que lhes chega pelos canais de massa.

O ceticismo e o solipsismo borgiano adaptam-se como uma luva a estas tendências dissolventes. Não tentam lutar contra elas e simplesmente nadam em suas águas. Os escritores que vêem seus perigos mas que, forçosamente, devem interagir com estes poderosos intermediários, sofrem de dilaceramentos e tentam desenvolver vias paralelas para salvar valores permanentes. Em todo caso, nunca me pareceram tão sozinhos os narradores latino-americanos como nesta hora de vastas audiências. Pertencem a todos, mas não pertencem a ninguém.