

Entre o boom e o pós-boom: dilemas de uma historiografia literária latino-americana

Maurício de Bragança*

RESUMO

O artigo apresenta uma discussão historiográfica da literatura latino-americana acerca dos movimentos do boom e do pós-boom. Localizando as complexas e espinhosas questões que pautaram tais rubricas, o artigo aponta para as contradições presentes no interior dos argumentos que nortearam o discurso daqueles escritores que formaram estas gerações, além de mapear os caminhos tomados pela crítica literária ao tentar definir tais fenômenos literários.

Palavras-chave: Boom. Pós-boom. Crítica literária latino-americana.

A literatura latino-americana teve, a partir dos anos sessenta, uma dimensão de visibilidade e abrangência jamais conseguida até então. A riquíssima profusão de obras que se editavam e se reeditavam a partir daquela década marcou definitivamente a historiografia literária do continente, dando realce internacional a uma geração de escritores que, até aquele momento, tinham uma enorme dificuldade de circulação inclusive no interior da própria América Latina. Esta “fertilidade literária” esteve intimamente implicada, dentre outros aspectos, com a expansão do mercado editorial no continente, que exigia, também, uma nova inscrição do intelectual nas demandas literárias da sociedade. Este momento ficou conhecido como o *boom da literatura latino-americana*, e foi seguido por outras discussões, já no fim daquela década, que ficariam caracterizadas como o *pós-boom*.

A categorização destes períodos como movimentos literariamente marcados é um esforço fadado ao fracasso e à imprecisão. Sabemos que os termos *boom* e *pós-boom* suscitam polêmica e devem ser utilizados sob inúmeras restrições e cuidados teóricos a fim de relativizá-los como parâmetros definidores de um movimento literário. Neste sentido, é imprescindível que abordemos a localização dos fenômenos do *boom* e do *pós-boom* introduzindo indagações fundamentais: seriam tais “movimentos”¹ apenas um fenômeno editorial acusatório de um processo de alargamento do mercado consumidor? Estariam mais ligados à recepção destas literaturas que à formulação de preceitos e procedimentos estéticos em comum? Seriam rubricas formuladas pela expectativa de um parâmetro estabelecido pelo olhar europeu/norte-americano como forma de cunhar um “selo de autenticidade” à literatura hispano-americana? De fato o *boom* e o *pós-boom* marcam um projeto estético e político na literatura hispano-americana capaz de definir uma geração ou um grupo de escritores que possam ser compreendidos a partir destas categorias literárias? Existe rigorosamente um corpus literário que se acomode sem perturbações nestas classificações? Estas indagações problematizam de forma aguda o grau de complexidade que tais abordagens apresentam e embora conscientes das implicações e limita-

* Professor da Universidade Federal Fluminense

ções de sua utilização, já não é possível ignorar tais demarcações teórico-conceituais, uma vez que estão disseminadas como eixos de leitura possíveis à narrativa latino-americana.

Não nos interessa pensar as rubricas de *boom* ou *pós-boom* como categorias fechadas em si mesmas. Em ensaios importantes a respeito de tais movimentos², este repertório foi articulado segundo o que Antonio Cândido, em seu célebre *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, publicado em 1959, classificou de sistema literário, composto por uma triangulação que constitui “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase” (CANDIDO, 1976, p. 23). Assim, o *boom*, em sua filiação à *nueva narrativa hispanoamericana* e à literatura de vanguarda, que será retomada mais adiante, denuncia a existência de um conjunto de autores, um conjunto de receptores e um conjunto de obras articuladores de um sistema.

Pensar a transição/permanência destes problemáticos sistemas literários latino-americanos é problematizar os locais de interstício cultural nos quais se estabelecem os campos de força e negociação entre história e teoria; produção, circulação e consumo cultural; sujeito e representação; gênero e performance; hegemonia, diferença e contra-hegemonia, conformando novas subjetividades e novos lugares de enunciação.

Neste sentido, filiamo-nos à idéia de Pierre Bourdieu (1998) quando define o campo literário a partir de embates caracterizados por localizações de forças atuantes naquilo que ele define como campo intelectual. Isso redimensiona o próprio conceito de corpus literário sob a perspectiva de atuação no conflito interior ao campo intelectual.

Antes, é preciso situar o *corpus* assim constituído no interior do campo ideológico de que faz parte, bem como estabelecer as relações entre a posição deste *corpus* neste campo e a posição no campo intelectual do grupo de agentes que o produziu. Em outros termos, é necessário determinar previamente as funções de que se reveste este *corpus* no sistema das relações de concorrência e de conflito entre grupos situados em posições diferentes no interior de um campo intelectual que, por sua vez, também ocupa uma dada posição no campo do poder (BOURDIEU, 1998, p. 186).

No modelo de análise proposto pela sociologia dos campos de Bourdieu, o campo literário se apresenta como um espaço social no qual se inserem diferentes grupos de escritores e literatos implicados com determinadas relações entre si e com o campo do poder. Contra uma certa idéia de autonomia do sujeito, Bourdieu pensa o campo literário como este espaço formado por forças – sejam sociais, políticas, culturais, ideológicas, econômicas – que concentram a capacidade de atuação de um determinado sujeito social que dele participa. Isso não quer dizer que a obra literária não apresente uma dimensão propriamente singular do fenômeno estético, discussão essa que, talvez, tenha tomado uma importância desigual dentro das preocupações do sociólogo francês. O campo literário,

[...] este universo aparentemente anárquico e de bom grado libertário [...] é o lugar de uma espécie de balé bem ordenado no qual os indivíduos e os grupos desenham suas figuras, sempre se opondo uns aos outros. Ora se defrontando, ora caminhando no mesmo passo, depois dando-se as costas, em separações muitas vezes retumbantes, e assim por diante, até hoje... (BOURDIEU, 1996, p. 133).

A literatura, para Bourdieu, apresenta-se como um campo de produção e negociação de bens simbólicos no qual os intelectuais ingressam a partir da tomada de posição política e

ideológica que define seu local de fala e que explicita as condições sociais que possibilitam o surgimento desses grupos.

Já em 1972, ano em que foi sentenciada a morte do *boom*, José Donoso, escritor incluído em diversas listas que tentaram mapear o corpus do movimento, proclamava em seu estudo/depoimento intitulado *Historia personal del "boom"*:

¿Qué es entonces, el *boom*? ¿Qué hay de verdad y qué de superchería en él? Sin duda es difícil definir con siquiera un rigor módico este fenómeno literario que recién termina – si es verdad que ha terminado –, y cuya existencia como unidad se debe no al arbitrio de aquellos escritores que lo integrarían, a su unidad de miras estéticas y políticas, y a sus inalterables lealtades de tipo amistoso, sino que es más bien invención de aquéllos que la ponen en duda (DONOSO, 1998, p. 12).

A periodização de qualquer movimento ou tendência literária é sempre algo arbitrário e impreciso. Muitas são as tentativas de tentar firmar a demarcação temporal do *boom*, todas difusas. Rama, ainda que estabeleça como data significativa para o surgimento do fenômeno o ano de 1963, com a publicação de *Rayuela*, de Cortázar, informa que o mercado editorial acabou trazendo para o fenômeno uma série de romances que foram publicados com novas edições e tiragens muito maiores que as iniciais quando foram lançados nas décadas de 1940 e 1950, o que acabava por estender o *boom* a um cenário literário de duas décadas anteriores. O ano de 1967, lançamento de *Cien años de soledad*, parece ser um consenso como o ápice do movimento (o livro teve uma tiragem inicial de 25.000 exemplares e já no ano seguinte, e seguidamente a partir deste ano, seriam publicados 100.000 exemplares por edição). O ano de 1973 também é considerado quase consensualmente como um marco definidor do término do movimento (em 1972 tanto Emir Rodríguez Monegal quanto José Donoso já apontavam o término do *boom*). Sosnowski (1995), também questionando a falibilidade dos esquemas de periodização, sugere como possibilidade um período que vai de 1959, com o triunfo da Revolução Cubana, até 1973, com a queda da democracia no Chile, anunciando o tenebroso período que se formava na América do Sul. Na periodização proposta por Sosnowski, a ênfase nos limites políticos associados ao movimento.

Estes movimentos apresentam características ligadas ao campo da sociologia - já que estão intimamente imbricados com a questão da recepção - e da história literária, uma vez que acabaram por referenciar um momento importante e definidor do cenário literário na América Latina. Antes de mais nada, devemos pensar a categoria do *boom* a partir de uma dinâmica da ampliação do mercado editorial atrelada ao aumento do número de leitores que também se verificou a partir do desenvolvimento da publicação de revistas de atualidades cujo modelo fora importado da Europa e Estados Unidos (como a *L'Express*, *Time* ou *Newsweek*) adaptadas aos públicos latino-americanos.

Las revistas fueron instrumento capital de la modernización y de la jerarquización de la actividad literaria: substituyendo las publicaciones especializadas destinadas sólo al restricto público culto, fundamentalmente formado por los mismos escritores, establecieron una comunicación con un público mayor (RAMA, 1982, p. 240).

A participação editorial é aspecto que fundamenta, inclusive, a própria denominação do fenômeno - termo originário do universo de marketing utilizado para determinar uma súbita alta de vendas de um determinado produto nas sociedades de consumo. Esta onomatopéia acaba por revelar,

segundo Monegal), “los sórdidos orígenes de esta palabra”, escandalizando aos críticos mais puristas por deixar “demasiado a la vista los mecanismos de poder que ellos tienen tanto cuidado en ocultar” (MONEGAL, 2006).

A análise de Rama se distancia da análise de Donoso. O autor de *El lugar sin límites* (1966) e *El obsceno pájaro de la noche* (1970) apresenta um ponto de vista absolutamente vinculado a sua perspectiva de escritor e, portanto, implicado com questões de procedimentos estéticos e retóricos. Ainda que perceba a importância do leitor na conformação do *boom*, Donoso não leva em conta o consumo massivo das narrativas latino-americanas. Para ele, estão incluídos nesta categoria tanto fenômenos editoriais como *Cien años de soledad*, de García Márquez e *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, como livros caracteristicamente “de escritor” como *Paradiso*, de Lezama Lima ou *El astillero*, de Onetti. A este ângulo da criação individual também se aproxima a leitura de Mario Vargas Llosa, para quem as questões de caráter social e econômico próprias de todo e qualquer processo de difusão massiva são definidas como “acidente histórico”.

Lo que se llama *boom* y nadie sabe exactamente qué es – yo particularmente no lo sé – es un conjunto de escritores, tampoco se sabe exactamente quiénes, pues cada uno tiene su propia lista, que adquirieron de manera más o menos simultánea en el tiempo, cierta difusión, cierto reconocimiento por parte del público y de la crítica. Esto puede llamarse, tal vez, un accidente histórico (VARGAS LLOSA⁴ apud RAMA, 1982, p. 242).

Tem muita razão Vargas Llosa a respeito da indefinição de um corpus em comum de escritores que situem o *boom*: o consenso parecia mesmo impossível. Por outro lado, parece inquestionável que alguns nomes sejam imediatamente lembrados quando a referência é o *boom* da literatura latino-americana dos anos sessenta, como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes e Mario Vargas Llosa.

Tentando pensar um corpus do *boom*, Rama (1982) estabelece três critérios fundamentais que devem ser articulados para se definir este recorte: 1) o gênero literário ligado à narrativa, o que deixava de fora aqueles cuja produção literária não estivesse centrada no romance, ainda que obtivessem altos índices de venda, caso da obra poética de Pablo Neruda ou dos ensaios de Octavio Paz, por exemplo; 2) um critério meramente quantitativo, referenciado pela lista dos “mais vendidos”, o que indicaria a repercussão pública da obra e do escritor, fator determinante, segundo Rama; 3) um critério qualitativo e que está ligado a determinados valores intrínsecos à obra com relação a sua qualidade estética e cultural. Reconhecendo a difícil e imprecisa articulação destes critérios, o crítico uruguaio define sarcasticamente o *boom* como

[...] el club más exclusivista que haya conocido la historia cultural de América latina, un club que tiende a aferrarse al principio inatingible de sólo cinco sillones y ni uno más, para salvaguardar su vocación elitista. De ellos, cuatro son, como en las academias, ‘en propiedad’: los correspondientes a Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. El quinto queda libre para su otorgamiento: lo han recibido desde Carpentier a Donoso, desde Lezama Lima a Guimarães Rosa (RAMA, 1982, p. 264).

Esses nomes são confirmados por José Donoso, eventual ocupante da quinta poltrona do panteão do *boom*. “Si se acepta lo de las categorías, cuatro nombres componen, para el público, el *gratin* del famoso *boom*, el cogollito, y, como supuestos capos de mafia, eran y siguen siendo los más exageradamente alabados y los más exageradamente criticados: Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa” (DONOSO, 1998, p. 128).

Donald Shaw (1999) já propõe subdivisões destes nomes identificando três grupos que seriam completados da seguinte forma: Boom (I), com Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa; Boom (II), com Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos, José Donoso, José Lezama Lima e Guillermo Cabrera Infante; e um terceiro grupo que viria com Fernando del Paso, Reinaldo Arenas, Alfredo Bryce Echenique e Manuel Puig.

Pensando em irônicas subdivisões, Donoso identifica um segundo grupo formado por Borges (que não se incluiria no *boom* por não escrever romances e por suas posições políticas que não se encaixariam na esquerda), Juan Rulfo e Alejo Carpentier (“que parecían estar esperando maduros desde la creación del mundo, listos para que alguien los cosechara”), Onetti e José Lezama Lima num “protoboom”. Roa Bastos, Manuel Puig, Salvador Garmendia, David Viñas, Carlos Martínez Moreno, Benedetti, Vicente Leñero, Rosario Castellanos, Jorge Edwards, Enrique Lafourcade, Augusto Monterroso, Jorge Ibarguengoitia e Adriano González León formariam “el grueso del boom”. Mais abaixo viria o “boom-junior”, uma geração mais jovem formada por Severo Sarduy, José Emilio Pacheco, Gustavo Sáinz, Nestor Sánchez, Alfredo Bryce Echenique, Sergio Pitol e Antonio Skármeta. Paralelamente ao “grueso del boom” estaria o fechado “petit-boom” do romance argentino com Manuel Mujica Láinez, Bioy Casares, Pepe Bianco, Murena, Beatriz Guido, Sara Gallardo, Elvira Orphée, Juan José Hernández e Dalmiro Sáenz, dentre outros. (DONOSO, 1998, p. 131-2).

Sobre a relação entre o *boom* e a vendagem de exemplares, Rama toma como exemplo o caso de Julio Cortázar para analisar este dado como significativo na relação entre os escritores daquela década e o fenômeno do mercado editorial. “Tres libros suyos habían sido publicados por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires, con anterioridad a *Rayuela*, y ninguno de ellos había merecido una reedición: en 1951 *Bestiario*, con una tirada de 2.500 ejemplares; en 1959 *Las armas secretas*, con 3.000 ejemplares y en 1960 *Los premios*, con 3.000 ejemplares también, siendo este libro el que produce una remoción incipiente, más notoria en la cultura que en la demanda del lector. *Rayuela* aparece en 1963, también con la tirada de rigor, 3.000 ejemplares, pero puede atribuirse la calidad de factor desencadenante de las ventas y sobre todo de las reediciones que ahora se incorporan al régimen de tiradas anuales. [...] A partir de 1970, las reediciones se aposentan en una normal media anual de diez mil ejemplares por cada título” (RAMA, 1982, p. 267-8).

Julio Cortázar, autor de obras cujas tiragens iniciais foram substancialmente aumentadas depois do advento do *boom*, percebe como fator fundamental o fenômeno de expansão do público leitor latino-americano e atesta que a integração deste novo leitor ao circuito literário é um dado inquestionável do processo de conscientização política presente naquele momento na América Latina. Para o escritor argentino o *boom* é um “formidable apoyo a la causa presente y futura del socialismo” confirmando um recorrente engajamento dos escritores latino-americanos a um projeto de esquerda para o continente, e prossegue: “¿qué es el *boom* sino la más extraordinaria toma de conciencia por parte del pueblo latinoamericano de una parte de su propia identidad? ¿Qué es esa toma de conciencia sino una importantísima parte de la desalienación?”²⁵(CORTÁZAR apud RAMA, 1982, p. 244). O foco da análise de Cortázar é fundamentalmente a participação do leitor que, sob a ótica do escritor, passa por um profundo processo de amadurecimento político. O jogo editorial e as manobras de mercado são referências de análise absolutamente desconsideradas em seu ponto de vista, como pode ser aferido no seguinte trecho do mesmo comentário:

En el fondo, todos los que por resentimiento literario (que son muchos) o por una visión con anteojeras de la política de izquierda, califican el *boom* de maniobra editorial, olvidan que el *boom* (ya me estoy empezando a cansar de repetirlo) no lo hicieron los editores sino los lectores, ¿y quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina? (CORTÁZAR apud RAMA, 1982, p. 244).

Uma observação importante deve ser ressaltada nestes argumentos de Julio Cortázar e levanta discussões interessantes sobre aquele momento tão emblemático para a história da literatura latino-americana e do próprio continente. É muito sintomático o comentário acerca das críticas feitas ao *boom*, que o escritor reconhece que são muitas e às quais classifica como “ressentimento literário” ou fruto de uma visão limitada sobre a política da esquerda. Esse comentário deixa claro que, se por um lado a chegada destas narrativas do *boom* ao mercado literário foi festejada por uma parte da crítica que confirmou o valor literário e o vigor da renovação da nova narrativa latino-americana que se apresentava nas obras desta geração (ou gerações) de escritores, por outro lado mostra que esta não era uma visão uníssona ou unânime por parte da crítica e parecia indicar que o caráter mercadológico de desenvolvimento das empresas editoriais na ampliação do público consumidor era de fato o calcanhar de Aquiles do fenômeno do *boom*. Esse argumento abastecia a severidade da crítica que

[...] registraba la ola de confusionismo y ligereza que rodeaba al mencionado *boom*, viéndolo como un ambiente propicio para encaramar cualquier subproducto literario y, lo que resultó más perjudicial, para instituir el *bestsellerismo* como la meta que codiciaría cualquier nuevo narrador (RAMA, 1982, p. 258).

Não há muitas controvérsias de que o desenvolvimento de uma indústria editorial e dos meios de produção, reprodução e distribuição da literatura, assim como os motivos sociais, econômicos e culturais que potencializaram essas transformações foram, se não detonadores do surgimento deste fenômeno literário na América Latina, ao menos contribuíram de forma imprescindível para a continuidade da chegada ao mercado do enorme volume de romances latino-americanos que se publicava e se republicava durante toda a década de sessenta.

Isso ocorreu, em parte, devido a uma transferência dos centros de produção e irradiação editorial de Madri para suas maiores bases hispano-americanas, localizadas na Cidade do México e em Buenos Aires. Estas duas cidades da América já eram, desde o período colonial, antigas sedes dos vice reinos espanhóis e, portanto, ativas difusoras da cultura metropolitana no Império Espanhol. A Guerra Civil Espanhola, que resultou na derrocada da República em 1939, proporcionou a chegada à América (principalmente ao México e à Argentina) de inúmeros escritores (como Bergamín e Alberti), editores (como Gonzalo Losada e Llausás) e professores (como Américo Castro e José Gaos) refugiados da política franquista e que acabaram por promover um reaquecimento cultural no continente que, segundo Monegal se assemelhava a um “verdadero renacimiento cultural equivalente al creado en la Italia del Cuatrocientos por los humanistas que escaparon del cerco de Constantinopla” (MONEGAL, 2006).

Esse “milagre editorial” ampliou-se na América Latina para outros mercados nacionais, incluindo Caracas, Santiago, Montevidéu, Bogotá, Panamá, parecendo indicar que, enfim, estávamos conseguindo construir uma verdadeira integração cultural latino-americana através da circulação da literatura feita nos quatro cantos do continente. Tais editoras, às quais Angel Rama denomina “empresas culturais”, bancavam a estrutura necessária para a continuidade do *boom*. Assim foi em Buenos Aires, com *Losada*, *Emecé*, *Sudamericana* e *Compañía General Fabril Editora*; no México, com *Fondo de Cultura Económica*, *Era* e *Joaquín Mortiz*; no Chile, com

Nascimento e Zig Zag; no Uruguai, *Alfa e Arca*; na Venezuela, *Monte Avila*; em Barcelona, *Seix Barral, Lumen e Anagrama*, dentre outras que, além de ocuparem a maior parte de seu catálogo com títulos nacionais e latino-americanos, algumas delas financiavam concursos internacionais que acabavam por descobrir novos nomes e confirmar a qualidade literária latino-americana.

Protegido por diversos decretos nacionales, amparado incluso por disposiciones internacionales (emanadas de la UNESCO), el libro encarnó naturalmente su papel de mercancía no tradicional ni sujeta, a diferencia de otras, a complejos controles burocráticos, pesadas regulaciones o cargas impositivas, y en consecuencia encontró cierta fluidez de intercambio para responder a la demanda internacional que se comenzaba a generar (RUFFINELLI, 1995, p. 376).

Sobre a relação entre o *boom* e a vendagem de exemplares, Rama toma como exemplo o caso de Julio Cortázar para analisar este dado como significativo na relação entre os escritores daquela década e o fenômeno do mercado editorial. “Tres libros suyos habían sido publicados por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires, con anterioridad a *Rayuela*, y ninguno de ellos había merecido una reedición: en 1951 *Bestiario*, con una tirada de 2.500 ejemplares; en 1959 *Las armas secretas*, con 3.000 ejemplares y en 1960 *Los premios*, con 3.000 ejemplares también, siendo este libro el que produce una remoción incipiente, más notoria en la cultura que en la demanda del lector. *Rayuela* aparece en 1963, también con la tirada de rigor, 3.000 ejemplares, pero puede atribuírsele la calidad de factor desencadenante de las ventas y sobre todo de las reediciones que ahora se incorporan al régimen de tiradas anuales. [...] A partir de 1970, las reediciones se aposentan en una normal media anual de diez mil ejemplares por cada título” (RAMA, 1982, p. 267-8).

Não podemos deixar de citar a importância fundamental da *Casa de las Américas*, instituição fundada no bojo da Revolução Cubana e que acabou por converter-se num centro revolucionário da cultura latino-americana, cujo exemplo foi imprescindível para dar impulso a outras experiências de difusão e reflexão de nossa literatura, como a uruguaia *Marcha*, e os suplementos literários *Siempre* e *Primera Plana*, de México e Argentina, respectivamente, para mencionar algumas. *Casa de las Américas*, através de sua revista, seus concursos, festivais e prêmios literários, contribuiu de forma inquestionável para romper com o bloqueio imposto pelos Estados Unidos, articulando uma verdadeira ponte cultural entre os países latino-americanos naquele momento histórico tão difícil para o continente. Além disso, o reconhecimento internacional também foi confirmado pelos três prêmios Nobel conferidos a escritores latino-americanos: Miguel Ángel Asturias em 1967, Pablo Neruda em 1973 e Gabriel García Márquez em 1983. O Nobel de 1983 parece fechar este ciclo que termina confirmado pela crise do mercado editorial latino-americano.

Vale a pena destacar, com relação ao engajamento dos intelectuais de esquerda à Revolução Cubana, que esta adesão quase unânime nos anos sessenta começa a ser rompida a partir do célebre “Caso Padilla”. Em 1968, o Sindicato de Escritores Cubanos outorga um prêmio ao escritor Heberto Padilla pelo livro *Fuera de juego*. Uma posterior leitura desta obra apontava uma posição demasiado crítica à Revolução, o que acabou levando o poeta à prisão em 1971 e uma indicação do governo de Fidel que se retratasse publicamente de suas críticas. Contra sua detenção se manifesta de imediato a inteligência internacional: Sartre, Simone de Beauvoir, Octavio Paz, Julio Cortázar, Marguerite Duras, Italo Calvino, Susan Sontag, Jean Genet, García Márquez, Severo Sarduy, Vargas Llosa, Carlos Fuentes, José Donoso e uma série de outras personalidades intelectuais. Esse foi o primeiro estremecimento com a Revolução e, apesar de uma grande parte destes nomes continuar apoiando o projeto castrista, o Caso Padilla acabou por se configurar também como um primeiro racha neste grupo de intelectuais com relação ao apoio à ilha.

Retomando a citação de Cortázar recortada mais acima, outra questão importante presente no cenário do *boom* foi a transformação do papel deste escritor. É inegável, e isto está em todas as análises já feitas sobre este momento, o efeito de adesão que a Revolução Cubana acarretou na intelectualidade latino-americana. Literatura e política pareciam indissociáveis e a Revolução Cubana construiu o eixo ideológico que impregnou os relatos, discursos e narrativas comprometidas com o povo e a luta antiimperialista contra os Estados Unidos. Assim, o “compromisso político” marcou o escritor latino-americano, que se desprendia cada vez mais daquilo que Rama definia como “narrador-artista” rumo a uma concepção de “narrador-intelectual”.

Este novo escritor está ligado a uma profissionalização do seu ofício que a partir de agora, com a ampliação dos mercados nacionais para uma perspectiva continental e internacional, pode ser exercido diretamente com o leitor, afastando-o dos ruídos do Estado e dotando-o de uma certa “autonomia intelectual” – “rasgo de su profesionalización pero también de la función que imaginaron para sí mismos y comenzaron a cumplir” (RUFFINELLI, 1995, p. 383).

A conquista desta “profissionalização”, em detrimento da imagem do “narrador aficionado”, vem acompanhada de uma maior aproximação e intimidade com os *mass media*, pelos quais este escritor deve transitar a fim de dialogar com o público massivo que substituiu o público elitizado de outrora. O papel do escritor também se amplia rumo a um formador de opiniões dentro deste cenário dos meios de comunicação de massa. Não basta oferecer ao público a criação de suas obras literárias. Este escritor-intelectual é solicitado a opinar sobre os acontecimentos de seu tempo e deve ser capaz de sustentar um discurso intelectual articulado e progressista. O compromisso político assumido por este escritor acabou por outorgar-lhe uma legitimidade no papel de interlocutor, ou mediador, da realidade social que teria efeitos consideráveis na escritura literária latino-americana. Paralelamente ao engajamento ideológico, a escritura refletia a descoberta de uma pluralidade da fala que vinha acompanhada da descoberta da pluralidade dos sujeitos falantes, e que viria a desembocar no desenvolvimento da literatura testemunho dos anos setenta.

El ejemplo de Cortázar puede generalizarse y decirse que la novela hispanoamericana fue realmente “polifónica” desde los años sesenta. Por una parte, la literatura perdió el carácter “escrito”, que mantenía como una de sus características, a lo largo de las diversas épocas y movimientos; se hizo más flexible y coloquial, como si el lenguaje del autor y el habla de sus personajes se hubiesen fusionado al fin, con el rasero del habla popular. Este es un rasgo central de la ficción en los años sesenta, setenta y ochenta. En estas tres décadas el lenguaje de la ficción se liberó del concepto académico de escritura literaria, se inspiró en cambio en las hablas populares del continente y ganó así en imagen de espontaneidad y frescura. Que no se trataba de una simple mimesis representacional, de un nuevo realismo lingüístico o fonético, se confirma en el hecho de que esta “inspiración” popular no se quedó a nivel de lenguaje, fue total (RUFFINELLI, 1995, p. 384).

Além de manejar os elementos estéticos e as técnicas narrativas capazes de construir um universo simbólico que refundasse o próprio discurso sobre a história, imagem em que Macondo assume um papel quase paradigmático, o escritor (já definido então como autor/fundador/criador) deve também articular os elementos da cultura popular capazes de confirmá-lo como um guardião da memória coletiva. Assim, o escritor da nova narrativa latino-americana assume o papel também do contador de história, do narrador, que recolhe com destreza os signos de uma cultura oral. O contador de história/narrador tem sua função derivada da autoridade do saber das tradições amarradas pelos signos da oralidade, cuja cultura é agora tomada como índice do autêntico. O contador evoca a memória através do poder da palavra narrada. Diante do

perfil do escritor autor e do narrador, Jean Franco (2002) ainda enfatiza uma terceira forma que deve se antepor à projeção das duas primeiras a partir do fenômeno do *boom*: a super-estrela.

Este escritor super-estrela se forma no domínio da produção de uma cultura de massa, que a partir dos anos sessenta apresenta um tipo bastante distinto de tecnologia narrativa, conformada sob princípios da industrialização e do consumo. O texto fabricado por esta cultura de massa, seja um filme ou uma fotonovela, por exemplo, se caracteriza pela repetição, já que não há um original. Estas três figuras – narrador, autor, super-estrela – superpostos na literatura do *boom*, assumem-se, para Franco, como alegorias de formas de construção social, e devem articular destrezas inventivas coordenadas nos campos da memória, da história e da repetição.

Tais discussões são pertinentes para refletirmos sobre o *boom* enquanto um fenômeno que dominou o cenário latino-americano e conjugou regras mercadológicas, sobre a ampliação do universo de leitores (que a partir dos anos sessenta tiveram acesso à produção literária latino-americana de mais de duas décadas, com as sucessivas reimpressões dos livros destes autores que haviam tido uma pequena tiragem inicial) e sobre as discussões políticas que desenhavam um novo modelo de escritor surgido naqueles tempos.

Sobre a relação entre o *boom* e a vendagem de exemplares, Rama toma como exemplo o caso de Julio Cortázar para analisar este dado como significativo na relação entre os escritores daquela década e o fenômeno do mercado editorial. “Tres libros suyos habían sido publicados por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires, con anterioridad a *Rayuela*, y ninguno de ellos había merecido una reedición: en 1951 *Bestiario*, con una tirada de 2.500 ejemplares; en 1959 *Las armas secretas*, con 3.000 ejemplares y en 1960 *Los premios*, con 3.000 ejemplares también, siendo este libro el que produce una remoción incipiente, más notoria en la cultura que en la demanda del lector. *Rayuela* aparece en 1963, también con la tirada de rigor, 3.000 ejemplares, pero puede atribuirse la calidad de factor desencadenante de las ventas y sobre todo de las reediciones que ahora se incorporan al régimen de tiradas anuales. [...] A partir de 1970, las reediciones se aposentan en una normal media anual de diez mil ejemplares por cada título” (RAMA, 1982, p. 267-8). Mas algumas questões fundamentais que transcendem esta abordagem ainda merecem atenção. Esta literatura que atravessou a década de sessenta precisa ser localizada dentro da história literária do continente. Qual é a origem da nova literatura dos anos sessenta?

Além disso, embora saibamos que o *boom* não se enquadre exatamente em um movimento estético-literário, com postulados teóricos e conceituais definidores de uma geração ou de uma escola, tampouco devemos desconsiderar que, se há uma rubrica literária e, se percebemos que esta narrativa postulava um discurso de ruptura, a nova narrativa latino-americana, e sua incorporação pelo *boom*, deve ser analisada também sob um viés estilístico, com desdobramentos em discussões que problematizem também o aspecto identitário daquele momento.

Apesar da violenta reação que sempre provocou, este termo – que então apenas designava um fenômeno de comercialização e recepção –, por seu uso extremamente recorrente e indiscriminado, ganhou uma nova dimensão, através de um processo metonímico de extensão de significado, passando a indicar um período, uma proposta poética e uma fase histórica do processo narrativo: o período que até então era designado pelo composto “Nova Narrativa Hispano-Americana”. É ao longo desta trajetória, pois, que o significado deste termo vai-se constituindo conceitualmente. Neste sentido, faz-se importante voltarmos, agora, aos questionamentos que interpusimos, e propor, conclusivamente, a absoluta validade de uma retomada crítico/conceitual desta questão, hoje, bem como propor a consideração do termo boom como um conceito – construído ao longo da trajetória de sua utilização pelo discurso crítico, nos últimos 30/40 anos – que aponta para importantes questões identitárias que sustentam o campo intelectual e o projeto criador latino-americano (TROUCHE, 2005, p. 96).

Aqui temos uma vinculação que explicita a gênese desta literatura do *boom* à nova narrativa hispano-americana. Trouche (2005) apresenta esta filiação que foi enfatizada pelo crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal em seu ensaio *El boom de la novela latinoamericana*, publicado em 1972. Retornando ao projeto criador da narrativa latino-americana desde a década de 1940, Monegal salienta as rupturas no interior desta literatura, identificando no cenário estabelecido pela *nueva narrativa latinoamericana* a base da qual surgirá o fenômeno do *boom*.

Desta forma, percebendo as relações entre as narrativas da década de sessenta e as rupturas processadas pela nova narrativa ao conjugar a experiência das gerações anteriores – do realismo telúrico de Rivera, Gallegos e Güiraldes às crônicas realistas de Azuela, Guzmán e Ciro Alegría – com a apropriação de elementos das vanguardas européias e das experimentações dos novos romances norte-americanos, Monegal afirma que o *boom* não se resume a uma mera construção mercadológica e a um fenômeno de recepção, indicando que ali também está um conceito teórico importante para o estudo da literatura latino-americana. E assim as influências literárias se processam num movimento em que dialogam diversos gêneros, não apenas a narrativa própria do romance, mas também a poesia e o ensaio, tão importantes na conformação de um discurso identitário projetado pelas vanguardas latino-americanas. É por esse plano de leitura que Monegal (2006) consegue estabelecer a presença dos relatos de *¿Águila o Sol?*, de Octavio Paz, na obra de José Arreola ou Salvador Elizondo, por exemplo. Ou a presença de Oliverio Girondo na famosa narrativa espiralada de *Rayuela*, de Cortázar. Ou ainda a experiência barroca de José Lezama Lima fornecendo o repertório necessário para a representação do crucigrama cubano de *De donde son los cantantes* e *Cobra* de Severo Sarduy. Sem contar a essencial reflexão sobre o imaginário mexicano efetuado por Octavio Paz em 1950 em *El laberinto de la soledad* que tanto contribuiu para a narrativa de Carlos Fuentes desde *La región más transparente* até *La muerte de Artemio Cruz*⁶.

É no âmbito das sucessivas publicações dos textos narrativos, isto é, no universo do literário propriamente dito, que Rodríguez Monegal vai buscar e encontrar as linhas mestras do fenômeno de renovação e emergência do projeto criador latino-americano. Na verdade, desde a publicação de *Historia universal de la infamia*, de Jorge Luis Borges, em 1935, começa a surgir uma série de textos apresentando em comum um decisivo processo de “(des)realização” e rompendo, definitivamente com a ingenuidade da estética realista/naturalista até então vigente na prosa narrativa, que parecia se manter irredutível às propostas vanguardistas desde os anos 20 (TROUCHE, 2005, p. 88).

Esta *nueva narrativa latinoamericana* vai buscar uma ambivalência da perspectiva histórica, rejeitando as narrativas cêntricas e multiplicando os eixos de construção de vozes no relato, o que vai acarretar em conseqüências ideológicas perceptíveis sobre a ação política. As convenções literárias são rechaçadas, como forma de interrogar o lugar que o ser ocupa no mundo e interpelando toda a realidade em todo plano discursivo. A nova narrativa latino-americana efetuará uma constante e profunda crítica da representação, valorizando técnicas que lançarão mão de monólogos interiores, multiplicação de narradores, proliferação de pontos de vista, reconstruindo um eixo polifônico de discurso e denunciando o mundo empírico das aparências (que era tido como o estatuto de verdade no realismo anterior). Desintegrava-se a lógica linear de formulação do relato, através da multiplicação e simultaneidade dos espaços de ação, do abandono aos cenários realistas do romance tradicional, resituando-os em espaços imaginários e de uma caracterização polissêmica dos personagens. As novas narrativas assimilam o mito, as lendas, a cultura oral, conciliadas numa cosmovisão do mundo na qual

todos esses signos compartilham o mesmo solo comum da linguagem num emprego de elementos simbólicos e, em última instância, interrogam os próprios limites da expressão literária em um afã de sublevação contra qualquer apresentação e representação unívoca da realidade (CHIAMPI, 1980; RUFFINELLI, 1995; SHAW, 1999; SOSNOWSKI, 1995; TROUCHE, 2005).

La adopción de nuevos recursos narrativos también toleraba la incorporación de versiones más flexibles del tiempo y del espacio como alternativas a una cotidianidad aplastante. La historia se elastizaba con la intervención del mito; el paso del tiempo se hacía menos penoso y aún más tolerable con la circularidad y con las claves que daban acceso a otras dimensiones (SOSNOWSKI, 1995, p. 399).

A proposta consistia numa transformação abrupta das formas hegemônicas ou convencionais, apontando uma ruptura entre a escritura que se fazia antes e a daquele momento, a ponto de Vargas Llosa distinguí-las entre “novela primitiva” e “novela de creación”⁷ (VARGAS LLOSA apud RUFFINELLI, 1995, p. 369). Este parecia reverberar um outro projeto de ruptura que se mantivera aberto algumas décadas atrás, o movimento das vanguardas latino-americanas, que também reivindicavam a modernização da literatura feita no continente. Um ponto de encontro insistia em se fazer presente na dimensão da representação insuflada por Alejo Carpentier no prólogo de *El reino de este mundo*, em 1949: uma definitiva passagem da estética realista-naturalista para a abordagem mágica da realidade.

Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe (CARPENTIER, 2004, p. 9-10).

Aqui vale a pena trazer a primorosa observação de Chiampi (1980) acerca das marcas do maravilhoso proposto por Carpentier no seu super visitado prólogo. Atenta aos verbos utilizados pelo autor cubano para definir seu modo de olhar e descrever a realidade, Chiampi salienta que os modos de manifestação do maravilhoso podem ser divididos em dois grupos: um, definido pelos verbos “alterar” e “ampliar”, indicaria uma operação modificadora do objeto real; outro, marcado por “revelar”, “iluminar” e “perceber” apontaria para uma operação mimética da realidade. Assim, oscilando entre a percepção deformadora do sujeito e o componente da realidade, o maravilhoso capentieriano se resolve, segundo Chiampi, na contradição (aparente) entre deformar e mostrar. Isso revelaria os traços depositados pelo surrealismo, através de seu entendimento do supra-real como imanente ao real confirmado numa reconhecida dívida já declarada por alguns escritores da nova narrativa, como Asturias, Carpentier, Cortázar e Sábato para com o movimento encabeçado por Andre Breton (SHAW, 1999, p. 239).

Nessa nova narrativa hispano-americana que se processava de forma fértil e abundante nos anos 1940 e 1950, o “real maravilhoso americano” de Carpentier ou o “realismo mágico” proposto por Arturo Uslar Pietri, em *Letras y hombres de Venezuela*, em 1948, acabariam desaguando num vocabulário recorrente ao designar a ruptura com a realidade proposta por este tipo de narrativa e que teve em Gabriel García Márquez seu mais reconhecido herdeiro. Essas filiações e permanências pareciam atestar “las posibles vinculaciones genéticas entre las vanguardias y la nueva novelística como dos instancias de un mismo proceso de ruptura” (RUFFINELLI, 1995, p. 370).

O *boom* veio dar visibilidade a esta produção, que teve cunhada pelo mercado editorial a marca de legitimidade e autenticidade identificadora desse emblema chamado América Latina, com claras intenções de aceitação pelo mercado internacional, promovendo, segundo Carlos Fuentes (1969, p. 97) “la ruptura de la insularidad tradicional de nuestra novela”. Para o escritor mexicano, “le corresponde históricamente a la novela nada menos que la tarea titánica de construir un nuevo lenguaje, una nueva mitología y hasta una nueva América Latina, en medio de un mundo dominado por la tecnología norteamericana” (RUFFINELLI, 1995, p. 373).

A veinte años de su publicación, un aviso publicitario ofrecía Cien años de soledad como “La gran novela que identificó a Latinoamérica”. La frase, con un claro propósito de exportación, sugiere la identificación hacia afuera. Lo más importante, sin embargo, y es lo que pareciera quedar para otros mensajes, es el hecho que para muchos lectores la novela de García Márquez sigue siendo la novela “en la que se identificó Latinoamérica”. En esta doble acepción, creo, está centrada la dinámica de la narrativa reciente, tanto la posibilidad del auto(re)conocimiento continental de los latinoamericanos como su reconocimiento internacional (SOSNOWSKI, 1995, p. 400).

Nestes anos, quando já plenamente instaurada e institucionalizada a modernização da narrativa, também se estará gestando uma outra forma de narrar, diferente desta abordagem da realidade, uma escritura que buscará nos materiais que a “alta literatura” descarta como impróprios seus referentes de trabalho. Uma paraliteratura que fará uso do universo do folhetim, do cinema, das radionovelas, da televisão, da paródia aos gêneros literários e que definirá a geração dos “novíssimos” ou, para outros, a geração do *pós-boom*.

Se a definição de uma geração ou de um projeto estético-literário ligado ao *boom* é tarefa inglória e seguramente frustrada, com relação a esta alcunha de *pós-boom*, parece-nos que o esforço de definição torna-se ainda mais problemático. Na verdade, esta geração dos “novíssimos narradores latinoamericanos”, como a designou Angel Rama, apresenta-se ainda mais difusa. Em comum, talvez, inspire a necessidade de questionamento do modelo de representação assumido pela nova narrativa latino-americana, propondo novas convenções de leitura a partir da desconstrução das fronteiras entre “verdade” e ficção.

Uma das tendências de análise desta narrativa centra-se na leitura de uma aproximação ao pós-modernismo, como é claramente colocada por Raymond Williams em *The postmodern novel in Latin America*. Segundo o crítico britânico, esta nova narrativa identificada com a produção de Eltit, Pacheco e Sarduy, dentre outros, ainda que descenda diretamente da escritura modernista latino-americana configurada na obra de Borges, Asturias, Carpentier e demais, também representa práticas culturais que operam rupturas fundamentais com esta “grande narrativa” das décadas de 1940, 1950 e 1960 (WILLIAMS, 1996). Na verdade, mais que ruptura, esta corrente do *posboom*, teria prolongado as inovações do *boom* na direção do pós-estruturalismo e do pós-modernismo até o que Santí chamou de “nihilismo de la ficcionalidad total”⁸ (SANTÍ apud SHAW, 1999, p. 276). Esta leitura reduz a análise destas experiências literárias latino-americanas a um eixo de interpretação em que o modernismo estaria para o *boom*, assim como o pós-modernismo estaria para o *pós-boom*.

O pesquisador argumenta que um outro grupo dentro do *pós-boom* indicava a urgência em resgatar um contato menos mediatizado com a realidade social, num feito de estabelecer uma tentativa de relação mais direta com o “aqui e agora”, onde a principal questão seria a retomada de uma pretensa narratividade, que esteve em risco sob o experimentalismo dos escritores do *boom*. Este é *grosso modo* um dos argumentos elencados por Donald Shaw para opor o *pós-boom* ao *boom*.

Esta geração criticava duramente o hermetismo e a excessiva estilização que acabou aprisionando os romances da geração dos anos sessenta naquilo que Fernando Alegría chamou de “el circo de la supertécnica”, na qual “la obra queda espejándose en su propia estética” (ALEGRÍA apud SHAW, 1999, p. 264), numa referência ao que parecia ser um exagero de emprego de técnicas experimentais processadas na literatura do *boom*.

A proposta, segundo a leitura de Shaw, sugeria um certo retorno à “narratividade” inserida em um relato linear, atenuando a fragmentação e o metadiscorso, inclusive buscando como resposta um maior acesso ao público leitor que, para os críticos do *boom*, acabou por ficar preso nas armadilhas estilísticas de narrativas cada vez mais herméticas e incompreensíveis.

[...] el momento era propicio para llevar a cabo una vuelta a la “narratividad”, un retorno al relato lineal, sin la fragmentación, los saltos cronológicos inesperados, el metadiscorso y el cuestionamiento de la relación causa-efecto que tantas veces caracterizaba la narrativa del Boom desde *Pedro Páramo* hasta *Terra Nostra* (SHAW, 1999, p. 266).

Neste sentido, a partir de uma idéia de ruptura sugerida por essa novíssima narrativa com relação a linearidade do relato, uma questão se colocava de forma impositiva: como voltar a alguma forma de realismo depois de os escritores do *boom* terem questionado de modo tão radical nossa capacidade de apreender a realidade ou a capacidade da própria linguagem de expressá-la? Essa é uma questão-chave com a qual as novíssimas narrativas tiveram de lidar. E para tentar dar conta de tal problemática, uma das respostas veio indicada através da direta referencialidade da linguagem, ou seja, uma proposta de “desliteraturização” do romance, como apontou Mouat⁹ (MOUAT apud SHAW, 1999, p. 266). Tentando responder a esta questão, Shaw, vinculando-se a um critério historicista, intui que a própria relação com o momento histórico aponta um caminho possível.

Una posible respuesta postula que las dudas acerca de la verdad, acerca de la inteligibilidad de la realidad y acerca de la congruencia entre el signo y el significado, típicas de los escritores del Boom, no representan más que una convención ideológica impuesta por la situación histórico-social en la que se hallaron estos escritores. La vuelta hacia un mayor realismo y hacia la accesibilidad, la incorporación de elementos pop, el descubrimiento del mundo de los jóvenes y las otras características del posboom [...] reflejarían una nueva situación (SHAW, 1999, p. 267).

Esta nova situação a que se refere Donald Shaw é marcada pela apropriação de outras referências, inclusive não literárias, na construção de uma outra oralidade, uma fala popular que provêm das radionovelas, do cinema hollywoodiano, das vozes dos cantores de tangos e boleros. Esta inspiração não se configurava apenas como uma mera *mimesis* da representação ou de um novo realismo lingüístico ou fonético, não se limitou ao plano da linguagem, foi ainda mais fundo: centrou, muitas vezes, sua inspiração nos signos da cultura de massa, nos motivos oriundos dos subprodutos da indústria cultural, antes vistos com desconfiança por autores que, inclusive, trabalhavam com uma outra acepção do “popular”. Essa era uma atitude que, sob muitos aspectos, confrontava uma certa abordagem do popular plenamente sedimentada nas obras dos escritores do *boom*.

Assim, conforme o ideal da Revolução foi desbotando, pouco a pouco, no imaginário social, chegando aos anos 1980 sem os efeitos de mobilização, vemos a paródia se destacar como uma arma popular para a subversão social. O discurso autoritário instituído, sobretudo pela experiência das ditaduras militares latino-americanas, foi então subvertido parodicamente pela literatura, desde a história oficial até a própria literatura, num esforço no qual a intertextuali-

dade e o metadiscorso desenvolvidos na literatura dos anos sessenta, funcionavam como arma política de resistência direta. A década de 1980 oferece uma abertura radical na consideração da literatura como práxis e como fenômeno, colocando em xeque, inclusive, o próprio objeto de estudo da teoria e da crítica literárias.

ABSTRACT

This article discusses, historiographically, Latin American positioning on the boom and post-boom movements. Considering some of the difficult and complex issues involved, contradictions in the arguments possessed by writers of these generations are pointed out as well as the difficulties of literary criticism in trying to define these literary phenomena.

Keywords: Boom. Post-boom. Latin American criticism.

Notas explicativas

- ¹ A noção de movimento aqui não está associada a um corpo programático de idéias e de projetos estéticos em comum, visto que os nomes que costumam integrar as diversas listas de escritores identificados com o *boom* apresentam também variados estilos narrativos e poéticos. Consciente da problemática dessas discussões acerca do *boom*, Emir Rodríguez Monegal, em seus “Notas sobre (hacia) el boom”, artigos originalmente publicados em *Plural*, México, nos números 4, 6, 7 e 8, entre janeiro e maio de 1972, não se constrange, entretanto, em referir-se ao *boom* como um movimento literário: “Como todo movimiento literario que se respete (el modernismo es un buen precedente), éste también está expuesto a la caricatura, a la parodia, a la irrisión, el carnaval. Lo que está bien. Pero no es suficiente.” Estes artigos de Monegal estão disponíveis na internet no site citado nas referências bibliográficas, onde foram por mim consultados para escrever o presente artigo.
- ² Pensamos, aqui, em três importantes e influentes ensaios sobre o boom: “Notas sobre (hacia) el boom” escrito por Emir Rodríguez Monegal em 1972, quando o crítico de uma certa forma já sentenciava o fim do movimento, o livro-memória de José Donoso, *Historia personal del “boom”*, também de 1972, e o de Ángel Rama, intitulado “El boom en perspectiva” apresentado inicialmente em 1979 no colóquio *The Rise of Latin American Novel* em *Wilson Center*, em Washington, e posteriormente publicado em *Escritura*, no. 7, Caracas, em 1980.
- ³ Este comentário foi publicado em *Zona Franca*, Caracas, 2 época, ano iii, no.14, agosto/ 1972
- ⁴ Estas declarações foram inicialmente expressadas no *Coloquio de Royaumont*, em Paris, em dezembro de 1972, na seção “*Sociologie de la Literature*” do *Institut des Hautes Etudes* e posteriormente publicadas em *Marcha*, año xxxiv, no. 1634, Montevidéu, em 2/março/1973.
- ⁵ Logo essa indústria editorial mostraria sua fragilidade diante da súbita retração do mercado iniciada na segunda metade dos anos 70, com a constatação dos fracassos dos milagres econômicos da América Latina, e que vai provocar uma agudíssima crise desse mercado que vai perdurar por toda a década de oitenta.
- ⁶ Logo essa indústria editorial mostraria sua fragilidade diante da súbita retração do mercado iniciada na segunda metade dos anos 70, com a constatação dos fracassos dos milagres econômicos da América Latina, e que vai provocar uma agudíssima crise desse mercado que vai perdurar por toda a década de oitenta.
- ⁷ VARGAS LLOSA, Mario. *Novela primitiva y novela de creación en América Latina*. *Marcha*, 1432 e 1433, 10 e 17 jan.1969.
- ⁸ Enrico Mario Santí, “textual politics: Severo Sarduy”, *Latin American Literary Review*, 8, núm.16, 1980: 158.
- ⁹ Ricardo Gutiérrez Mouat, “La narrativa latinoamericana del Post-Boom”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, 38, 1988: 8-9.

Referências

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)* 4. ed. São Paulo: Martins, 1976. v. 1.

IPOTESI, JUIZ DE FORA, v. 12, n. 1, p. 119 - 133, jan./jul. 2008

- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DONOSO, José. *Historia personal del "boom"*. Santiago: Alfaguara, 1998.
- FRANCO, Jean. *Narrador, autor, superestrella: la narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas*. Revista Iberoamericana, v. 68, n. 200-201, julio-dic. 2002.
- FUENTES, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.
- MONÉGAL, Emir Rodríguez. *Notas sobre (hacia) el boom: I*. Disponível em: <http://mll.cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal/bibliografia/prensa/artpren/plural/plural_04.htm> Acesso em: 10 ago. 2006.
- _____. *Notas sobre (hacia) el boom II: los maestros de la nueva novela*. Disponível em: <http://mll.cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal/bibliografia/prensa/artpren/plural/plural_06.htm> Acesso em: 10 ago. 2006.
- _____. *Notas sobre (hacia) el boom III: nueva y vieja nueva novela*. Disponível em: <http://mll.cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal/bibliografia/prensa/artpren/plural/plural_07.htm> Acesso em: 10 ago. 2006.
- _____. *Notas sobre (hacia) el boom IV: los nuevos novelistas*. Disponível em: <http://mll.cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal/bibliografia/prensa/artpren/plural/plural_08.htm> Acesso em: 10 ago. 2006.
- RAMA, Ángel. *La novela latinoamericana 1920-1980*. Bogotá: Procultura, 1982.
- RUFFINELLI, Jorge. Después de la ruptura: la ficción. In.: PIZARRO, Ana. América Latina – palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. v. 3.
- SHAW, Donald L. *Nueva Narrativa hispanoamericana – Boom. Posboom. Posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999.
- SOSNOWSKI, Saúl. La ‘nueva’ novela hispanoamericana: ruptura y ‘nueva’ tradición. In.: PIZARRO, Ana. América Latina – palavra, literatura e cultura. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995. v. 3.
- TROUCHE, André Luiz Gonçalves. Boom e pós-boom. In.: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF; Niterói: EdUFF, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. *The postmodern novel in Latin America*. New York: St Martin's Press, 1996.

