

O boom da literatura latino-americana, o exílio e a Revolução Cubana*

ADRIANE VIDAL COSTA**

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: O artigo tem como objetivo mostrar que o clima político propiciado pela Revolução Cubana teve impacto imediato e decisivo no mundo das letras e no mercado editorial. Diante de práticas, esquemas e utopias revolucionárias, foi inevitável uma alta e explícita ideologização do campo literário. Um cenário propício que levou muitos escritores a reforçarem a crença no poder transformador da literatura. Para muitos, o *boom* da literatura latino-americana não foi apenas um fenômeno comercial, mas também a oportunidade de apoiar decididamente as revoluções e os projetos socialistas na América Latina. Objetiva-se também mostrar a polêmica intelectual em torno do limite temporal do *boom*, que para muitos ficou circunscrito entre a década de sessenta e início dos anos setenta, em torno de figuras como Cortázar, García Márquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa e José Donoso.

Palavras-chave: Intelectuais; *Boom* da literatura; Revolução Cubana

Abstract: The article aims to show that the political climate fostered by the Cuban Revolution took immediate and decisive impact on the world of literature and publishing market. Before practices, schemes and revolutionary utopias, it was inevitable a high and explicit ideologization of the literary field. A favorable scenario that led many writers to strengthen the belief in the transformative power of literature. For many, the boom in Latin American literature was not only a commercial phenomenon, but also the opportunity to decisively support the revolutions and socialist projects in Latin America. The purpose is also to show the intellectual controversy around the time limit of the boom, which for

* Artigo submetido à avaliação em 05 de novembro de 2012 e aprovado para publicação em 30 de abril de 2013.

** Professora do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais e doutora em história pela mesma instituição. Contato: adrianevidal@yahoo.com.br.

many was confined between the sixties and early seventies, around figures like Cortázar, García Márquez, Carlos Fuentes, Vargas Llosa and José Donoso.

Keywords: Intellectuals; Literary boom; Cuban Revolution.

A “grande família” do boom

O clima político propiciado pela Revolução Cubana teve impacto imediato e decisivo no mundo das letras. Como afirma Saúl Sosnowski (1985, p. 395), diante de práticas e utopias revolucionárias, foi inevitável uma alta e explícita ideologização do campo literário. Um cenário propício que levou muitos escritores a reforçar a crença no poder transformador da literatura. Como observou Raymond L. Williams (2003, p. 17), se analisarmos os ensaios, as declarações e os comentários políticos de vários escritores desse período, perceberemos logo de início dois elementos importantes: o primeiro foi que grande parte da comunidade de escritores, ainda dispersa, passou a se reunir em torno de um mesmo programa político comum: a Revolução Cubana; segundo, a forma como encaravam a função da literatura baseava-se, em grande medida, no livro de Sartre *Que é a Literatura?*. Contudo, essa politização da arte não significou a adoção do realismo socialista ou uma conduta dogmática, muito pelo contrário, alguns dos escritores rejeitaram o realismo russo e abraçaram o realismo fantástico.

Para muitos escritores, o *boom* não foi apenas um fenômeno comercial, mas também a oportunidade de apoiar decididamente as revoluções e os projetos socialistas na América Latina. Nesse período, foram produzidos vários livros de alto valor literário que ganharam projeção internacional. O mítico *boom*, que se traduziu em uma produção bastante original nas letras latino-americanas, em especial dos romances, teve seu limite temporal circunscrito entre a década de 1960 e o início dos anos 70, em torno de escritores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, José Donoso, entre outros. Autores como Juan Rulfo,

Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato, Alejo Carpentier e Guillermo Cabrera Infante ganharam projeção internacional em seguida. Como expressou Vargas Llosa (2006, p. 90), os anos do *boom* possibilitaram que a Europa e a própria América Latina descobrissem que o subcontinente dos ditadores e dos mambos era capaz também de produzir literatura. Foram, enfim, anos em que o escritor assumiu a sua condição de latino-americano, anos de ilusões, amizades e também de fortes doses de irrealidade que não duraram muito.

Quase todos os escritores já vinham publicando seus romances na América Latina e Europa antes do *boom*. Contudo, eram obras que não alcançavam uma difusão massiva e eram conhecidas apenas por um pequeno círculo de leitores. Assim, antes dos anos 60, as obras de Cortázar, Asturias, Onetti ou Borges apenas alcançavam edições de 2.000 exemplares, que permaneciam por longos anos em livrarias sem que se esgotassem. No momento do *boom*, as mesmas obras alcançaram tiragens de 20.000 exemplares anuais e com bastante frequência se esgotavam, o que exigia duas ou três edições ao ano (RAMA, 2005, p. 186).

Em apenas seis anos, de 1962 a 1968, apareceram obras como *Rayuela*, *Cien años de soledad*, *Sobre héroes y tumbas*, *La ciudad y los perros*, entre outras. Essas obras são completamente distintas entre si, mas na época foram exemplos de uma radical experimentação de formas, estruturas e linguagens, que abriu perspectivas que iam além do realismo tradicional, que, historicamente, era a fórmula mais característica da narrativa latino-americana. O *boom* funcionou como um ímã que concentrou a atenção sobre alguns autores novos e sobre seus mestres e antecessores, criando assim um desenho ou um mapa que possibilitava ler e compreender a literatura latino-americana, especificamente o romance (MIGUEL OVIEDO, 2007, p. 54-55). Para muitos, o que motivou o *boom*, a nível comercial, além da qualidade literária das obras, foi o impulso das editoras (sobretudo europeias) e a irrupção da Revolução Cubana, que motivou inúmeros leitores, pelo mundo afora, a conhecer a literatura, a cultura e a história latino-americanas. Como expressou García Márquez (1989, p. 339),

a grande importância cultural de Cuba na América Latina foi servir como uma espécie de ponte para transmitir um tipo de literatura que existia na América Latina há muitos anos. Em certo sentido, o *boom* da literatura latino-americana nos Estados Unidos foi causado pela Revolução Cubana. Todos os escritores latino-americanos dessa geração já vinham escrevendo há vinte anos, mas as editoras europeias e norte-americanas tinham muito pouco interesse neles. Quando a Revolução Cubana começou, houve, subitamente, um grande interesse por Cuba e pela América Latina. [...] Descobriram que existiam romances latino-americanos suficientemente bons para serem traduzidos e equiparados ao resto da literatura mundial.

Para Vargas Llosa (2006, p. 9), os anos sessenta foram de (re)conhecimento da América Latina, pois o subcontinente passou a figurar no centro da atualidade graças à Revolução Cubana, às guerrilhas e aos mitos que elas puseram em circulação. O escritor cubano Roberto Fernández Retamar (1969, p. 41) afirmou certa vez que o *boom* da literatura latino-americana — cujos beneficiados nem sempre pareciam conscientes disso — era uma consequência direta da “Revolução de Fidel Castro e Che Guevara”. Para Cortázar, que tinha uma visão particular sobre o *boom*, esse fenômeno não foi feito pelos editores, o fizeram os leitores e isso para ele “foi um feito revolucionário na América Latina”. Essa foi a “primeira e formidável tomada de consciência coletiva em todo o continente sobre a existência de si mesmo no plano intelectual e literário”. Dessa forma, para Cortázar (2002, p. 17), o *boom* não foi apenas um fenômeno dos *mass media*, mas estava intimamente ligado ao aumento do número de leitores e ao esforço, em grande medida, dos escritores que viviam fora de seus respectivos países com meios de vida sumariamente difíceis e trabalhando anonimamente. Como foi o caso de Vargas Llosa, García Márquez e do próprio Cortázar.

Para Cortázar (1973, p. 15), um dos aspectos positivos do *boom* foi mostrar aos europeus que a América Latina também era um território literário e não apenas um lugar onde se “produzia golpes de estados e

domavam-se potros.” Ele também criticou o uso da palavra *boom* por ser de origem inglesa, aplicada ao contexto latino-americano. Contudo, não foi o único a polemizar sobre o uso do termo. Para José Donoso (1983, p. 12-13), o vocábulo nada tinha de neutro, pelo contrário, estava carregado de conotações pejorativas, pois *boom* é uma onomatopéia que significa estalido, porém o tempo lhe agregou o sentido de falsidade, de erupção que sai do nada e tem curta duração. De forma que o vocábulo, em seu sentido literal, para muitos escritores, não se aplicava à literatura latino-americana da época.

O *boom*, como fenômeno que carregava múltiplos significados, teve seus defensores, seus historiadores, seus polemistas e seus detratores. Em 1983, José Donoso reeditou seu famoso e polêmico *História personal del boom*, publicado primeiramente em 1972 pela Editora Anagrama de Barcelona. A reedição desse livro, onze anos depois, foi sintomática por dois motivos: primeiro porque foi publicado pouco depois de um dos escritores mais proeminentes do *boom*, e defensor de Cuba, García Márquez, ser consagrado ao receber o Prêmio Nobel de literatura; segundo, foi reeditado pela Seix Barral, a editora espanhola mais influente na internacionalização do romance hispano-americano na década de 1960, contribuindo, dessa forma, para o fenômeno do *boom*. Na segunda edição, José Donoso acrescentou dois apêndices, um de autoria da esposa, María Pilar Serrano — *El boom doméstico* — e outro de sua autoria, intitulado *Diez años después*. Nesses apêndices, ambos narram, com um tom nostálgico, o que significou o *boom* e, ao mesmo tempo, mostram como ponto culminante desse fenômeno a outorga do Prêmio Nobel de literatura a García Márquez, que representou, simbolicamente, toda a literatura latino-americana. Nesse sentido, para José Donoso, um dos pontos positivos do *boom* foi mostrar ao mundo inteiro a excelência da literatura latino-americana.¹

¹ Apesar de não ser muito preciso quanto ao seu início e final, José Donoso afirmou que o *boom* pode ter se iniciado em 1962 com o *Congreso de Intelectuales de Concepción* e com a publicação de *La ciudad y los perros*, de autoria de Vargas Llosa, pela Seix Barral, e teria terminado por volta de 1972, por vários motivos, entre eles o “caso Padilla” e a dispersão dos intelectuais em torno de Cuba.

No texto de María Pilar Serrano (1983), *El boom doméstico*, encontramos um relato inteligente e divertido dos bastidores do *boom*, por meio de uma perspectiva doméstica e feminina. O texto é recheado de cenas bucólicas e cotidianas da “grande família” do *boom*. Uma narrativa construída para mostrar as relações de amizade entre as famílias dos mais renomados escritores do grupo: Carlos Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez e Cortázar. As reuniões “em família” ocorriam sempre que eles podiam. Faziam questão de se reunir no Natal e Ano Novo, sempre na Espanha, onde viviam quase todos os escritores. Segundo relatos de Pilar Serrano, eram “todos muito amigos, realmente como parentes, inclusive as crianças foram apelidadas por alguém como o *mini-boom*”. A última reunião do grupo foi para comemorar o Natal de 1971. Depois desse encontro, ocorreu uma cisão em função dos acontecimentos em torno do “caso Padilla” e o desentendimento pessoal entre García Márquez e Vargas Llosa.² Celebraram essa reunião em um restaurante catalão, *La Fuente de los Pajaritos*. Segundo Pilar Serrano (1983, p. 102-103), estavam presentes ela e o marido José Donoso, os García Márquez, os Vargas Llosa e “os primos de Paris: Julio Cortázar com sua companheira da Letônia, Ugné Karvelis”, diretora da sessão espanhola da Gallimard; e Carlos Fuentes, o “*don-juan* oficial do grupo”, com sua

² Vargas Llosa e García Márquez se conheceram pessoalmente em 1967, no momento em que o colombiano lançava *Cien años de soledad*, mas ambos conheciam a produção um do outro e trocavam correspondências frequentemente. A amizade foi reforçada depois desse encontro, tanto que os García Márquez são padrinhos do filho de Vargas Llosa, Gabriel Rodrigo Gonzalo. O nome Gabriel foi dado em homenagem ao compadre García Márquez. As circunstâncias da vida e da política acabaram colocando fim a essa amizade. A partir do “caso Padilla”, a amizade sofreu um abalo, já que Vargas Llosa rompeu com Cuba e passou a ser um dos críticos mais contumazes da Revolução, enquanto que García Márquez permaneceu fiel a Fidel Castro. Contudo, o rompimento drástico ocorreu de fato em 1976. As razões da briga entre eles até hoje são obscuras. Os dois escritores chegaram às vias de fato dentro de um cinema mexicano em 12 de fevereiro de 1976 - Vargas Llosa acertou o colombiano com um soco de direita. Como nenhum dos dois explicou em público o que realmente motivou a briga, sobram especulações para explicá-la. A que mais circulou na mídia foi que o desentendimento teria ocorrido por ciúmes e acusações de traição e adultério. Em 2007, quando foi publicada a edição comemorativa dos quarenta anos *Cien años de soledad*, Vargas Llosa foi convidado a escrever o prefácio. O convite foi aceito, mas ele preferiu encaminhar um texto que faz parte de seu livro, *García Márquez: história de un deicidio*, publicado por Barral Editores em 1971.

companheira Rita Macedo. Além dos já citados, ironicamente (ou curiosamente), estava presente um primo latino-americano, o poeta cubano Carlos Franqui, que vivia no exílio depois de ter sido perseguido pelo regime cubano. Nessa reunião, as conversas giraram em torno da grande tensão entre o governo revolucionário e os intelectuais. Ainda assim, “o ambiente era tívio e o humor cordial e fraterno”.

Os principais escritores do *boom* formavam um grupo coeso que agia conjuntamente, trocando correspondências e indicando textos e obras uns dos outros para publicações. Em carta endereçada a Joaquín Díez Canedo, editor da Sudamericana de Buenos Aires, Cortázar (2000a, p. 492) escreveu:

Faz alguns dias que li os originais de uma excelente romance de Mario Vargas, jovem escritor peruano que ganhou faz uns três anos um prêmio na Espanha por seu livro *Los jefes*. Radicado em Paris, Vargas terminou a pouco seu último romance que se intitula *Los impostores* [*La ciudad y los perros*]. Admiravelmente escrita, conta a vida de um grupo de estudantes limenhos em um colégio militar. É um livro de uma violência, de uma força nada comum em nossos países [...]. Creio que *Los impostores* será um dos melhores romances dos últimos anos (e não penso somente na América Latina).³

Como aponta Claudia Gilman (2003), esse grupo, que entendemos formar uma rede, caracterizou-se por organizar uma forte trama de relações pessoais entre escritores e críticos latino-americanos, trama suficientemente poderosa para produzir alianças, divergências e efeitos sobre as modalidades da crítica profissional e, inclusive, sobre as consagrações literárias. Nessa direção, comentou Rodríguez Monegal (1966, p. 62-72): “as estrelas de romances como García Márquez e Vargas Llosa ainda não se conheciam, mas já trocavam correspondências. Mario foi um dos promotores mais constantes de *Cien años de soledad*”. O crítico uruguaio dedicou, em 1966, um elogioso e

³ Apesar dessa recomendação, o livro *Los impostores* foi publicado pela Seix Barral com o título de *La ciudad y los perros* em 1963. A Sudamericana publicou o romance somente em 1967.

denso artigo a Mario Vargas Llosa e à sua obra – especificamente *La ciudad y los perros* –, no qual o colocava como um dos mais ardentes criadores da América e exemplo de escritor completamente dedicado à sua vocação. Em uma reportagem, Carlos Fuentes (*apud* GILMAN, 2003, p. 104-105) afirmou que havia ocorrido algo extraordinário na vida literária hispano-americana: “todas as figuras proeminentes do *boom* eram amigas entre si”. Além disso, Carlos Fuentes dedicou os livros *La muerte de Artemio Cruz* e *Cambio de piel* para Cortázar, e seu ensaio, *Fortuna lo que ha querido*, para García Márquez, que, por sua vez, em *Cien años de soledad* agradeceu os favores recebidos de vários colegas escritores e críticos literários.

Em uma entrevista realizada em 1967, Vargas Llosa (2004, p. 90) afirmou que existia de fato uma grande amizade entre os escritores do *boom* e que isso era o seu ingrediente mais notável. Confessou que a maior parte dos escritores do *boom* mantinha uma relação pessoal de verdadeira “camaradagem” e que as opiniões literárias desses escritores eram-lhe muito úteis. Contudo, não existia uma homogeneidade no que se referia a critérios estéticos e artísticos, cada um tinha seus próprios temas e técnicas. Efetivamente, segundo Vargas Llosa (*apud* CANO GAVIRIA, 1972, p. 24), o denominador comum entre eles era a vocação literária e o interesse de todos era ser primordialmente escritores, inclusive profissionalmente, diferentemente dos escritores que os antecederam, autores que “escreviam aos domingos, feriados, ao mesmo tempo em que se focavam em outras atividades que, às vezes, prevaleciam sobre a literatura, como a política, os negócios e a profissão.”

Os escritores do *boom* relacionavam-se com pessoas certas no mundo da política e das letras. Vargas Llosa e García Márquez, por exemplo, além de manterem relações de amizade com os latino-americanos que viviam ou estavam de passagem por Barcelona, mantinham também boas amizades com os catalães, principalmente com “a famosa *gauche divine*”. Uma “esquerda divina” que se situava de fato “à esquerda política, porém, às vezes, muito elegante, muito europeia e civilizada”, que “lançava moda” e reunia-se à noite “nas profundidades *art nouveau* da boate *Bocaccio*”. Um dos membros mais brilhantes dessa esquerda catalã foi, segundo Pilar Serrano (1983, p. 118-119),

o poeta-editor Carlos Barral, o criador do Prêmio Biblioteca Breve, concedido pela editora Seix Barral a Vargas Llosa pela obra *La ciudad y los perros*, sem o qual não seria possível que grande parte dos escritores latino-americanos fossem conhecidos na Europa. Vargas Llosa (2006, p. 45) confessou que foi Carlos Barral quem o apresentou a todos os seus amigos espanhóis dos anos sessenta e que o “inventou como escritor”, pois além de publicar seu primeiro romance lhe concedeu um prêmio literário e o fez ser traduzido em várias línguas.

No texto *Diez años después*, José Donoso (1983, p. 143) fez um balanço acerca do *boom*. Para ele, esse fenômeno foi intensamente marcado por uma “adesão apaixonada” de grande parte dos escritores à Revolução e, conseqüentemente, pelas inúmeras visitas a Cuba a convite da *Casa de las Américas*, que, por sua vez, ajudou a divulgar os autores do *boom*. José Donoso (1983, p. 143-144) expôs as duas interpretações mais recorrentes sobre a “equação Cuba-escritores-latino-americanos-*boom*”. A primeira interpretação defendia a ideia de que os escritores utilizaram a Revolução Cubana para se tornarem mais famosos, e a outra, contrariamente, afirmava que a Revolução utilizava os escritores, ingênuos politicamente, para fazer propaganda dela em todo o mundo. Apesar de considerar ambas aceitáveis, José Donoso acreditava ser possível que a segunda interpretação fosse a mais ajustada à realidade. Ele acertou ao reconhecer o grande esforço das instituições cubanas para buscar a adesão da intelectualidade latino-americana, adesão importante para dar sentimento de unidade a um grupo de escritores responsáveis, a princípio, pelo *boom*. Porém, pecou ao endossar a ideia de que os escritores eram politicamente ingênuos. Nesse contexto, ocorreu aquilo que chamamos de “via de mão dupla”: se, de um lado, a Revolução Cubana ajudou a promover o *boom* da literatura latino-americana e, conseqüentemente, o reconhecimento de vários escritores latino-americanos; de outro lado, o apoio dos escritores mais renomados do *boom* a Cuba foi importante para “legitimar” o processo revolucionário.

A revista *Casa de las Américas*, por exemplo, fez questão de mostrar que o *boom* literário estava estreitamente relacionado com o processo revolucionário cubano. Passou a celebrá-lo em suas páginas, publicando

resenhas de obras e artigos de vários autores. No primeiro número da revista (n.º 30) dirigido por Fernández Retamar, foi publicada a discussão de uma mesa-redonda sobre *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa. Em seguida, o autor peruano passou a fazer parte do Comitê Editorial da revista. Antes disso, Fernández Retamar havia dedicado seu primeiro grande ensaio publicado na revista a Carlos Fuentes, no número 26 da *Casa*. Enfim, Fernández Retamar ajudou a consagrar o “novo romance latino-americano” e, conseqüentemente, os escritores que o representavam, como Fuentes, Carpentier, Vargas Llosa e Cortázar. Para Fernández Retamar (*Casa de las Américas*, n.º 30, 1965), esses escritores representavam uma família de escritores latino-americanos que expressavam em suas obras a *nuestra América*, em referência à concepção de José Martí.

Contudo, como afirma Idalia Morejón Arnaiz (2004, p. 43-225 passim), em Cuba a promoção da literatura latino-americana não funcionou da mesma forma que nos países capitalistas, pois na ilha a “engrenagem autor/editor/público/leitor não atuava em função do mercado; as obras não eram promovidas para atingir um nível de vendas elevado; as possibilidades propagandísticas dos meios massivos não eram exploradas”. Para difundir os escritores a *Casa de las Américas* passou a explorar as resenhas dos livros que ela premiava e, de forma intermitente, acompanhou “a difusão internacional do novo romance e da literatura local no mundo”. Segundo Morejón Arnaiz, (2004, p. 43-225 passim) a *Casa* informou e resenhou o sucesso editorial da literatura-americana de forma contundente até 1966, quando surgiu a revista *Mundo Nuevo*, “cuja razão de ser parecia ser a própria existência do novo romance”. A partir de então, a *Casa* passou a observar o fenômeno do *boom* “com ironia, com desconfiança e com uma certa agressividade”.

O *boom* para José Donoso (1983, p. 36-54 passim) não foi meramente um fenômeno mercadológico, nem trouxe fama e riqueza imediata para a maioria dos escritores. No início dos anos 60, Vargas Llosa, García Márquez e Cortázar eram quase desconhecidos e ainda marginalizados. O êxito para Vargas Llosa veio com a publicação de *La ciudad y los perros* (1962), mas ainda assim teve que continuar trabalhando “para a Radio-Televisão francesa, em Paris. E mais tarde, quando com sua mulher e dois filhos pequenos, mudou-

se para Londres, para ensinar na Universidade da capital inglesa”, viveu em circunstâncias muito difíceis. Cortázar, mesmo com a publicação de *Rayuela* (1963) e seu trabalho como tradutor na UNESCO, ainda era pouco conhecido nos círculos literários. Sua relativa “fama internacional”, devia-se mais ao êxito popular da película *Blow Up*, baseada em seu conto *Las babas del diablo*, adaptado para o cinema pelo renomado diretor italiano Michel Ângelo Antonioni, do que à sua obra publicada até então.

Para Donoso (1983, p. 36-54 passim), o momento definitivo do *boom* latino-americano foi alcançado com a publicação de *Cien años de soledad* de García Márquez, em 1967. Um livro que rendeu ao escritor êxito de crítica, público e venda em quase todos os países onde foi publicado. Nos Estados Unidos, figurou entre os *best-sellers*, apesar da crítica do *Times* ter se referido ao livro como aquele que “todos falam, porém nem todos leem”. Para Donoso, isso era explicável, pois suas tiragens nos Estados Unidos eram fabulosas para um latino-americano, porém não poderiam ser comparadas com as de um Leon Uris ou um Mario Puzo, os que, sim, todos liam. Em entrevista concedida à *Casa de las Américas* (n. 65-66, 1971, p. 154) o escritor uruguaio Mario Benedetti também subestimou a posição dos autores do *boom* ao afirmar que, tendo vivido na Europa, teve a oportunidade de comprovar que eles eram “apresentados praticamente como autores de segunda categoria: seus livros apareciam em pleno verão, quando nem a atenção do público nem as páginas literárias” eram “as melhores” e, além do mais, “a promoção que se dava a essas obras era francamente inferior a dos autores europeus”.

No artigo *La rentabilidad del talento* escrito em 1968, Mario Benedetti (1996, p. 26) afirmou que em termos mais superficiais, o *boom* significou fama, traduções, elogios da crítica, viagens, prêmios, adaptações cinematográficas e a conseguinte possibilidade (“tão insólita para o escritor latino-americano”) de viver de sua arte. Ao mesmo tempo, adverte os leitores dos riscos de se incorrer em perigosas simplificações. Era necessário compreender que nem todos os escritores do *boom* se sentiam confortáveis em serem incluídos nele, como foi, por exemplo, o caso de Cortázar. Por

outro lado, havia aqueles que se desesperavam por serem “boomizados”. Para comprovar, Mario Benedetti (1996, p. 26) forneceu seu próprio testemunho:

Em Paris, existe um café-restaurant, *La Coupole*, onde à noite circulam editores, tradutores, autores, críticos etc. Quando vivi em Paris durante um ano, frequentei duas vezes esse lugar, porém foi o suficiente. Confesso que não pude evitar certa vergonha ao ver tantos intelectuais latino-americanos [...], sempre provincianamente deslumbrados, mariposarem de mesa em mesa, sorrir, adular, festejar, como se fossem etapas de uma operação maior que consistia em avançar na interminável fila para a edição europeia [...]. No entanto, nem todos os mariposadores ingressaram no *boom*. Em primeiro lugar, porque nem todos tinham talento suficiente, o que era condição *sine qua non*; em segundo lugar, porque o aparato publicitário e editorial decidiu aplicar a esse fenômeno leis semelhantes às de um clube exclusivo.

O tom ácido com que Mario Benedetti se refere ao *boom* pode também ser percebido em outros trechos do artigo. Quando, por exemplo, afirma que o *boom* foi “uma ampliação internacional da máfia mexicana”. Mario Benedetti chamou de “máfia” foram as relações de proximidade entre os escritores mais renomados do *boom*. Amizade que se traduzia na autopromoção do grupo: escreviam uns sobre os outros e mantinham uma frente unida que não aceitava críticas nem inquirições. Ele não afirmou explicitamente, mas podemos deduzir que o líder da então “máfia mexicana” fosse Carlos Fuentes. Na primeira edição de *História personal del boom* (1972, p. 56), José Donoso, sem citar Mario Benedetti, sustentou que aqueles que nomeavam ironicamente o *boom* de máfia, eram os que “se sentiam excluídos”.

As críticas que Mario Benedetti fez ao *boom* podem ser compreendidas mais em função dos nomes que compunham o fenômeno do que em função do sentimento de exclusão que por ventura tivesse. Mario Bedenetti chamou a atenção para a ausência de escritores que considerava referências, mas que não participavam “dessa promoção publicitária”

chamada de *boom*. Escritores como Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos, Marta Traba, entre outros. Contudo, o que de fato incomodava Mario Benedetti, grande defensor e partícipe da Revolução Cubana, era a inclusão dos autores cubanos Severo Sarduy e Guillermo Cabrera Infante nas listas do *boom*, ainda que, às vezes, na segunda fila. Nesse período, ambos estavam exilados e haviam rompido definitivamente com o regime cubano. Mario Benedetti (1996, p. 28), ao definir a presença dos dois no *boom*, expressou-se da seguinte forma:

[...] escritores cubanos no exílio, tais como Cabrera Infante e Severo Sarduy, que a pouco se apartaram da Revolução Cubana, encontraram forte apoio em revistas, direta ou indiretamente vinculadas ao Congresso pela Liberdade da Cultura, organismo, como se sabe, financiado em algumas etapas pela CIA e em outras pela Fundação Ford. Ambos os escritores que participam do *boom* [...] são narradores de bom nível, porém quem seria honestamente capaz de antepô-los, em uma estrita escala de valores, a criadores fora *boom*, como Rulfo ou Onetti? Quem seria capaz de antepô-los a um criador como Alejo Carpentier, cubano como eles, porém revolucionário (reside em Paris, mas ocupando um alto cargo na Embaixada cubana) e, de modo geral, ignorado pelos agentes publicitários do *boom*?

Para alguns críticos literários e escritores, o *boom* reduziu a literatura latino-americana a umas poucas figuras do gênero narrativo sobre as quais concentraram-se os holofotes, ignorando, dessa forma, outros escritores que acabaram ficando à margem ou na segunda fila. O *boom* foi visto, nesse contexto, como uma terminologia do *marketing* norte-americano para designar uma alta brusca nas vendas de um determinado produto nas sociedades de consumo. O editor Carlos Barral (*apud* RAMA, 2005, p. 186), ao ser questionado sobre os nomes que integravam o *boom*, respondeu: “Bom, penso claramente em Cortázar, penso em Vargas Llosa, penso em García Márquez, penso em Fuentes e penso em Donoso: os demais seriam como uma segunda fila, não?” O crítico uruguaio Ángel Rama contestou essa

posição, ou melhor, essa “segunda fila”, pois quem a encabeçava era Jorge Luis Borges — “o mais audaz renovador da narrativa latino-americana” — e depois dele estavam praticamente todos os escritores. Para Rama (2005, p. 187) isso levou muitos críticos a definirem o *boom* como um dos clubes mais exclusivistas que já criados na história cultural da América Latina, um clube que tendia a reduzir-se, a princípio, a cinco figuras.

Para Ángel Rama, o fenômeno do *boom* ocorreu devido à excelência das obras literárias e à repentina curiosidade sobre a América Latina despertada pela Revolução Cubana. Nesse sentido, podemos também agregar a análise de Emir Rodríguez Monegal (1971, p. 497-506) para quem a emergência súbita do novo romance hispano-americano nas letras europeias e norte-americanas estava indubitavelmente vinculada aos acontecimentos políticos mais destacados da década de 1960, como a presença cada vez maior dos países do "Terceiro Mundo" na consciência do Ocidente, o impacto da Revolução Cubana e as atividades de guerrilhas urbanas, em particular na América Latina. Contudo, alertou que o *boom* não poderia ser compreendido apenas como consequência cultural de uma revolução política, pois poderia levar à conclusão de que a literatura estava determinada exclusivamente pelas mudanças ocorridas na sociedade. Tanto Rama quanto Rodríguez Monegal concordaram que o *boom* teve também suas raízes na expansão das editoras hispano-americanas durante os anos sessenta e na política promocional de certos periódicos de grande circulação.⁴

⁴ Para Ángel Rama (2005, p. 186), “os editores que propiciaram o surgimento da nova narrativa foram em sua maioria casas oficiais ou pequenas empresas privadas que se definiam como culturais para distingui-las das empresas estritamente comerciais”. Para enumerarmos parcialmente essas editoras da década de sessenta podemos citar Losada, Emecé, Sudamericana, Compañía General Fabril Editora, em Buenos Aires; Fondo de Cultura Económica, Era e Joaquín Mortiz, no México; Nascimento e Zig-Zag, no Chile; Alfa e Arca, no Uruguai; Monte Ávila, em Caracas; Seix Barral, Lúmen, Anagrama, em Barcelona. As editoras que tiveram papel central na divulgação da literatura latino-americana foram Fabril Editora, Sudamericana, Losada, Fondo de Cultura, Seix Barral e Joaquín Mortiz. No final da década de setenta, ocorreu uma “assombrosa transformação do mercado editorial. As editoras culturais entraram em crise e em seu lugar emergiram robustamente as multinacionais do livro, mediante a aquisição daquelas arruinadas, ao desenvolvimento de

Em artigo publicado em 1966 (p. 62-72), Rodríguez Monegal apresentou uma lista, na qual estavam os representantes da “vanguarda de um vasto movimento literário”, também chamado de *boom*, que estava “produzindo incalculável impacto no mundo”. Na lista estavam os nomes de Carlos Fuentes, José Donoso, García Márquez, Cabrera Infante, Cortázar, Juan Rulfo e Carlos Martínez Moreno — novato até então nas famosas listas do *boom*. Esses “narradores” recentemente revelados haviam rompido de uma vez por todas com o “realismo documental”, “com a novela telúrica”, com a “denúncia social de tipo panfletário” e com a divisão “maniqueísta do mundo em personagens bons e maus”. Rodríguez Monegal (1971, p. 499) agregou ao *boom* a responsabilidade social do escritor ao afirmar que os escritores deveriam profetizar ou anunciar a formação de um “novo homem” por meio das obras literárias: Uma nova concepção do homem está emergindo do caos [...]. Os novos romancistas são (queiram ou não) os profetas deste novo homem.

Os romances do *boom*, ainda na perspectiva de Rodríguez Monegal, demonstravam a vitalidade inesperada da América Latina, marcada, de um lado, desde as suas origens, pela destruição, morte, opressão, injustiça e pelo espólio sistemático de suas riquezas; e, de outro, pelo nascimento de “fabulosas utopias”, pelo espírito revolucionário incessante e pelo esplendor da língua que tinha vocação universal. Enfim, a literatura do *boom* expressava toda a vitalidade da América Hispânica incutida na vitalidade de um povo de múltiplas origens, criador de uma “mestiçagem cultural que se centrava no Novo Mundo, mas que se projetava radicalmente fora”. Dessa forma, para Rodríguez Monegal (1971, p. 502-503), o *boom* permitiu que a literatura hispano-americana chegasse à maturidade. Essa literatura produziu “escritores verdadeiramente revolucionários”, “revolucionários no sentido mais estrito da palavra”. O autor argumentou que até mesmo os escritores que nunca irão tomar em suas mãos a metralhadora ou o coquetel *Molotov*, não deixam de tomar a palavra e de usá-la com letal eficácia.

Apesar de excluir a literatura de língua portuguesa dessa grande celebração da “nova literatura” na América Latina, Rodríguez Monegal mostrou uma questão central que estava colocada no seio do *boom*: ele foi muito além de um mero fenômeno mercadológico, pois representou, de certo modo, o fim da marginalização da literatura latino-americana e sua instalação, mesmo que lenta, no centro das letras daquele período. Alguns dados expressaram essa mudança. Em 1961, Borges recebeu o Prêmio Formentor, outorgado pelo Congresso Internacional de Editores. Na Espanha, ao longo da década de 1960, o êxito do romance hispano-americano foi grande: o Prêmio Biblioteca Breve, concedido pela Seix-Barral, foi outorgado a vários romancistas, em 1962, como já mencionamos, foi concedido a Vargas Llosa por *La ciudad y los perros*; em 1963, ao mexicano Vicente Leñero por *Los albañiles*; em 1964, ao cubano Guillermo Cabrera Infante por *Tres tristes tigres*; em 1967, ao mexicano Carlos Fuentes por *Cambio de piel*; em 1968 ao venezuelano Adriano González Leon, por *País portátil*; em 1969, ao chileno José Donoso por *El obsceno pájaro de la noche*. Além disso, em 1967, o Prêmio Nobel de Literatura foi outorgado ao guatemalteco Miguel Ángel Asturias. Na Itália, *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato tornou-se *best-seller* e, nos Estados Unidos, viu-se o êxito de *Cien años de soledad*.

O êxito de *Cien años de soledad* e os escritores do *boom*

É fato que *Cien años de soledad* (1967) é um livro consagrado pelo público e pela crítica especializada. É um livro coroado de êxitos pelo seu valor literário. Vendeu milhares de exemplares e recebeu traduções no mundo inteiro.⁵ Por essas razões ele é sempre citado como o grande responsável pelo sucesso da literatura latino-americana na Europa e nos Estados Unidos naquela época. Contudo, é pertinente destacar que a

⁵ Segundo Ángel Rama (2005, p. 190) o ponto alto da produção editorial do período foi *Cien años de soledad*, publicado em 1967, com uma tiragem inicial de 25.000 exemplares. De 1968 ao final dos anos 70, *Cien años de soledad* vendeu em média 100.000 exemplares, o que significou uma revolução nas vendas de romance no continente.

consagração desse livro se deve, em grande medida, ao papel da rede intelectual latino-americana de esquerda que vinha se formando desde 1960. Nesse sentido, segundo Claudia Gilman (2003, p. 96), o êxito de *Cien años de soledad* explica-se pelo “fenômeno de consagração horizontal mais importante que se teve notícia na América Latina”.

Em 1961, García Márquez mudou-se com a família para o México para dedicar-se ao cinema como roteirista e buscar um cenário literário de alcance continental. Em companhia de Carlos Fuentes escreveu o seu primeiro roteiro cinematográfico, *El gallo de oro*, baseado em um conto de Juan Rulfo. Além disso, dedicou-se à atividade jornalística, à direção de revistas e a escrever crônicas e contos. Um trabalho árduo, que, segundo consta, era necessário naqueles anos de penúria. No final de 1961, ganhou o Prêmio Esso de Romance pelos originais de *La mala hora*. Contudo, o prêmio não foi suficiente para difundir o livro nem para tirá-lo das dificuldades financeiras. Em 1962, publicou no México *Los funerales de la Mama Grande*, que também não teve grande alcance editorial, nem financeiro. As coisas começaram a mudar a partir de 1965. Nesse ano, ele se tornou uma referência como roteirista e jornalista, passou a ser conhecido nos círculos literários mexicanos e seus livros começaram a ganhar notoriedade em vários países latino-americanos. Os dias de dificuldades financeiras foram substituídos por prosperidade, mas o cinema e o jornalismo haviam esgotado o escritor, que dizia aos amigos reiteradamente naquela época que não tornaria a escrever, que não tinha mais nada a dizer. Confessou a Plínio Mendonza, numa de suas frequentes cartas na época, que engolia “tranquilizantes untados no pão, como se fosse manteiga” (*apud* SALDÍVAR, 2000, p. 381-383). Foi nesse contexto, brevemente resumido, que García Márquez começou a escrever *Cien años de soledad*.

Ainda em 1964, Rama encontrou com García Márquez no México. Nessa oportunidade, o colombiano disse ao uruguaio do seu desafortunamento em relação à difusão de suas obras na América Latina. Foi quando Rama se propôs a ajudá-lo realizando uma campanha no sul do continente para difundir melhor o escritor e seus livros. O primeiro gesto foi a publicação da terceira edição de *La hojarasca* no editorial Arca. Em seguida,

apresentou García Márquez aos uruguaios utilizando como veículo o periódico *Marcha*, no qual escreveu que o colombiano era “um dos narradores da primeira fila da atual geração de latino-americanos”. Também o elogiou em sucessivas notas, nas quais ressaltava a sua americanidade e o apresentava como o principal renovador da narrativa latino-americana (GILMAN, 2003, p. 99).

Acrescente-se a isso, o encontro de García Márquez, em meados de 1965, no México, com o ensaísta e escritor chileno, Luis Harss. Naquele momento, Harss percorria a América Latina entrevistando os nove escritores que ele considerava canônicos na nova literatura, com o objetivo de escrever um livro.⁶ Os canônicos eram Borges, Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Guimarães Rosa; Carlos Onetti; Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes e Vargas Llosa. Durante a entrevista com Carlos Fuentes, Luis Harss foi informado de que deveria prestar atenção a um jovem escritor colombiano de nome Gabriel García Márquez, pouco conhecido, mas que já era um escritor com uma obra de envergadura e um narrador de dimensão latino-americana. A entrevista com García Márquez ocorreu pouco tempo depois, na qual ele relatou com profundidade sua vida e obra, passando a figurar entre os nove canônicos, que, a partir de então, passaram a ser dez. Contudo, não disse nada sobre o romance que já escrevia, *Cien años de soledad*. Isso foi feito em uma carta endereçada a Luis Harss pouco tempo depois (SALDÍVAR, 2000, p. 386).

Nesse período, a ajuda e o estímulo sempre providenciais de Carlos Fuentes a García Márquez foram exemplares. Em conferência sobre seu romance recém-lançado, *Cambio de piel*, homenageou seus amigos escritores, dentre eles García Márquez, “a quem me ligam tanto nossos rituais dominicais quanto minha admiração pela sua antiga sabedoria de aedo de Aracataca”. Foi por intermédio de Fuentes que o colombiano conheceu um dos críticos mais influente do México naquela época, Emmanuel Carballo,

⁶ O livro de Luis Harss, intitulado *Los nuestros*, foi publicado pela Sudamericana de Buenos Aires em 1966. O livro teve ampla repercussão no mundo das letras e ganhou edição em inglês, em 1967, com o título de *Into the mainstream: conversations with Latin-American Writers*. Nova Iorque: Harper and Row.

que acompanhou de perto a escrita de *Cien años de soledad*, lendo cada capítulo que lhe era entregue. Antes mesmo do término do livro, o crítico literário convidou o criador de Macondo para fazer parte do projeto Voz Viva da América Latina, um disco com a voz de García Márquez narrando fragmentos do romance (SALDÍVAR, 2000, p. 388-398). Em 1966, García Márquez enviou para Fuentes, que estava na Europa, os três primeiros capítulos de *Cien años de soledad*. Não tardou para que o escritor mexicano escrevesse um artigo tecendo vários elogios ao livro na revista mexicana *Siempre!*:

Acabo de ler as primeiras setenta e cinco quartilhas de *Cien años de soledad*. São absolutamente magistrais... Toda a história “fictícia” coexiste com a história “real”, o sonho com a realidade, e graças às lendas, às invenções, ao exagero, aos mitos... Macondo converte-se em um território universal, em uma história quase bíblica das fundações e gerações [...] (CARLOS FUENTES, *apud* VARGAS LLOSA, 1971, p. 78).

Pouco tempo depois, Carlos Fuentes enviou para Cortázar as primeiras 80 páginas de *Cien años de soledad*. Cortázar leu com grande entusiasmo e em carta endereçada a Francisco Porrúa, elogiou a editora Sudamericana pela decisão de publicar o livro de García Márquez, que possuía uma “prosa tão viva, tão *caliente* e tão fabulosamente inventiva”. Aproveitou o ensejo para recomendar a publicação do livro *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes (CORTÁZAR, p. 2000b, p. 1072). Como se não bastasse, Fuentes também enviou o segundo capítulo de *Cien años de soledad* para que Rodríguez Monegal o publicasse na revista *Mundo Nuevo* em março de 1967, com o título de *El insomnio en Macondo*. Porém, antes disso, parte da obra já havia sido publicada por amigos de García Márquez no *El Espectador* de Bogotá. Além dessas duas publicações, fragmentos do romance foram divulgados em outros importantes periódicos, como na revista *Amaru*, de Lima, que, além de trechos inéditos, publicou também uma crítica elogiosa na qual se lia: “a fama já ilumina esse notável jovem escritor e acredita-se que ele

possa ser um dos grandes romancistas latino-americanos surgidos nos últimos dez anos”. Em *Marcha*, foram publicados trechos da obra com o título *Diluvio en Macondo*, acompanhados de um comentário que se referia ao romance como o mais esperado do ano. Apareceram também fragmentos do romance nas revistas *Eco*, de Bogotá, e *Diálogos*, do México. Enfim, tudo isso criou uma imensa expectativa em torno do livro. Na verdade, como afirmou Vargas Llosa, a sua consagração começou antes mesmo de seu lançamento (VARGAS LLOSA, 1971; SALDÍVAR, 2000; GILMAN, 2003).

A primeira edição de oito mil exemplares de *Cien años de soledad* — pela editora Sudamericana de Buenos Aires — esgotou-se em quinze dias. O lançamento do livro foi acompanhado de grandes elogios, de Vargas Llosa a Cortázar. Para o primeiro, García Márquez transformara-se no “Amadís da América”; para o segundo, ele possuía a “imaginação mais potencialmente criadora da América Latina”. Mas na época, foi Vargas Llosa (2006, p. 173) quem potencialmente definiu e consagrou o livro:

A aparição de *Cien años de soledad* [...] constituiu-se em um acontecimento literário até então nunca visto: com sua presença luciferina esse romance tem o mérito pouco comum de ser, simultaneamente, tradicional e moderno, americano e universal, volatiliza as lúgubres afirmações segundo as quais o romance é um gênero esgotado e em processo de extinção. Além de escrever um livro admirável, García Márquez [...] conseguiu restaurar uma filiação narrativa interrompida há séculos, ressuscitando a noção ampla, generosa e magnífica do realismo literário que remonta ao gênero romancista da Idade Média. Graças a *Cien años de soledad* se consolida mais firmemente o prestígio alcançado pelo romance latino-americano nos últimos anos [...] (Grifo nosso).

Era como se *Cien años de soledad* fosse a novela definitiva do continente e a principal obra do chamado *boom*. O êxito de vendas desse livro se deve, em grande medida, à existência dessa rede de escritores que queriam

tornar a literatura latino-americana (re)conhecida dentro e fora do Continente.

O exílio, o *boom* e os intelectuais

Os escritores latino-americanos mais conhecidos na época do *boom* estavam quase todos, por diferentes circunstâncias, exilados. O exílio sempre foi uma tradição na cultura latino-americana, afirmou Ángel Rama. A palavra exílio “tem um matiz precário e temporário: parece aludir a uma situação anormal, transitória, algo assim como um parêntese que se fecha com o retorno às origens”. Os exílios criam e intensificam redes de comunicação entre intelectuais e ampliam o conhecimento das singularidades de cada região. A história da América Latina tem sido, desde o século XIX, marcada pelo exílio, seja ele forçado ou voluntário, seja para países do Continente Americano ou para a Europa. Grandes figuras do século XIX ilustraram essa tradição: Sarmiento, no Chile; Montalvo, na Colômbia e na França; José Martí, na América Central e Estados Unidos (RAMA, 1978, p. 95-105). No século XX — o século do exílio —, continuaram a tradição Octavio Paz, Julio Cortázar, Pablo Neruda, Vargas Llosa, García Márquez, Ferreira Gullar, Cabrera Infante, Severo Sarduy e tantos outros.

Segundo Vargas Llosa (2006, p. 09), na década de sessenta o exílio era visto por muitos como algo positivo para a criação intelectual, na medida em que ele provocava um distanciamento em relação a seu território de origem, possibilitando uma reflexão mais objetiva, abrangente e acurada da realidade de seu país. Ele afirmou ter descoberto, nos anos sessenta, assim como Cortázar, a América Latina em Paris, isto é, deixou de pensar a América Latina como um “arquipélago de países poucos relacionados entre si” para compreendê-la como uma comunidade cultural. O descobrimento da América Latina o levou a “ler seus poetas, historiadores e romancistas”; o fez se interessar por “seu passado e seu presente, a viajar por todos os seus países e a viver seus problemas e suas lutas políticas como se fossem” seus. Desde então começou a sentir-se, antes de tudo, um latino-americano.

Paris, nos anos sessenta, converteu-se, nas palavras de Octavio Paz, na capital da literatura latino-americana. Para Vargas Llosa (2006, p. 09), a maioria dos escritores mais importantes da América Latina havia vivido, vivia ou passava por Paris ou então terminavam sendo descobertos, traduzidos e promovidos na França. Isso levou os latino-americanos a reconhecerem e lerem seus próprios escritores, como aconteceu com ele: “descobriu”, em grande medida, a literatura latino-americana em Paris. Nessa mesma linha, Rodríguez Monegal (1971, p. 57) defendeu a ideia de que muitos escritores necessitavam do exílio para olhar com certa perspectiva o seu próprio mundo. García Márquez afirmou certa vez que aprendeu a conhecer o continente americano em Paris, pelo grande número de exilados latino-americanos que residiam na capital francesa. Para Pierre Rivas (1993, p. 101), foi no exílio, e pelo exílio, que o escritor latino-americano redescobriu “o rosto de sua pátria, a vontade de assumi-la e ilustrá-la. Visto como desvio, o exílio se desvela como retorno e emergência do nacional. Tal é a função do exílio: um enraizamento no *ethos* nacional”.

Paris foi, para muitos a “capital literária da América Latina”. Desde as vanguardas latino-americanas dos anos 1920 e 1930 que Paris despertava o interesse dos escritores, pois, dentre outras coisas, a tradução francesa era “uma instância de internacionalização do escritor latino-americano” (RIVAS, 1993, p. 101). Em Paris, Miguel Ángel Asturias foi embaixador do governo de Méndez Montenegro; Pablo Neruda foi embaixador do Chile durante o governo Allende; o cubano Alejo Carpentier viveu e morreu em Paris como representante do governo castrista; Mario Vargas Llosa escreveu *La ciudad y los perros* em Paris, assim como García Márquez redigiu a primeira versão de *El coronel no tiene quien le escriba*; Carlos Fuentes, Jorge Edwards, Manuel Scorza, José Donoso, Severo Sarduy, Saúl Yurkievich, Osvaldo Soriano, entre outros, tiveram passagens curtas ou longas pela capital francesa em algum momento de suas vidas. No entanto, não podemos deixar de ressaltar a grande importância das editoras espanholas para a difusão e divulgação dos escritores latino-americanos na década de 1960, ou seja, para o *boom*, como já mostramos. Nesse caso, a Espanha pode também ser considerada um polo importante para a literatura latino-americana, tanto por possibilitar um ponto

de encontro entre os escritores, quanto por oferecer reconhecimento a eles e às suas obras.

Segundo Vargas Llosa (1986, p. 200), havia aqueles que achavam o exílio voluntário um grande problema. Sempre que um escritor latino-americano, residente na Europa, era entrevistado uma pergunta era inevitável: “porque vive fora de seu país?” Para ele, tal pergunta não era uma simples curiosidade, na maioria das vezes ela mascarava um temor ou uma reprovação. Nesse sentido, alguns partiam da premissa de que a falta de contato direto com as idiossincrasias, o idioma e a gente de seu país, pudesse não apenas empobrecer a visão do escritor acerca da realidade, mas debilitá-la ou até mesmo falseá-la. Já para outros, o tema tinha uma significação ética, pois consideravam o exílio voluntário algo imoral que representava uma traição à pátria. Endossavam a ideia de que, em países cuja vida cultural era escassa ou quase nula, o escritor deveria permanecer e assumir a responsabilidade de desenvolver atividades intelectuais e artísticas, contribuindo dessa forma para “elevar o nível cultural do meio”. Assim sendo, o escritor que se eximia desse papel indo para o exterior era considerado um “egoísta, um irresponsável ou um covarde (ou as três coisas ao mesmo tempo)”. Para Vargas Llosa (1986, p. 200), a resposta à inevitável pergunta, “porque vive fora de seu país?”, poderia ser dita de várias maneiras:

Vivo distante de meu país porque o ambiente cultural de Paris, Londres ou Roma é mais estimulante; ou porque à distância tenho uma perspectiva mais coerente e fiel de minha realidade do que se estivesse imerso nela; ou simplesmente porque eu quero (falo dos exilados voluntários e não dos deportados políticos). Na realidade, todas as respostas podem ser resumidas em uma só: porque escrevo melhor no exílio. *Melhor*, nesse caso, deve ser entendido em termos psicológicos e não estéticos; escrever melhor quer dizer com “mais tranquilidade” ou “mais convicção”; se o que escreve o escritor no exílio tem mais qualidade do que se ele houvesse escrito em seu próprio país, é algo que jamais saberemos (Grifos do autor).

Outro argumento de Vargas Llosa (1973, p. 151-153) para contrapor aqueles que desconfiavam da produção do escritor exilado foi mostrar que Sarmiento escreveu seu *Facundo* longe da Argentina; que ninguém punha em dúvida o caráter nacional da obra de José Martí, que foi escrita, em grande medida, nos países de seu exílio; que Ángel Asturias descobriu na Europa os traços mágicos de seu país; e que os livros mais argentinos de Cortázar, considerando-os anedoticamente, foram escritos em Paris. Esses exemplos eram os indícios de que o exílio não prejudicava a capacidade criadora de um escritor afastado fisicamente de seu país em retratar em suas obras o “caráter nacional”. Aliás, para Vargas Llosa, o contato físico com a própria realidade nacional não “determinava nem os temas, nem o voo imaginativo, nem a vitalidade da linguagem”. Vargas Llosa (1986, p. 202-203) concluiu que o desenraizamento ou o enraizamento de uma obra, com sua perfeição e imperfeição, não tinha nada a ver com o domicílio geográfico de seu autor. Ademais, para o verdadeiro escritor a literatura deve ser “a sua primeira lealdade, sua primeira responsabilidade, sua primordial obrigação. Se ele escreve melhor em seu país, deve ficar nele; se ele escreve melhor no exílio, que então fique por lá”.

O que estava em debate nos anos sessenta era como o escritor latino-americano, que vivia no exílio, poderia fazer uma literatura voltada para temáticas nacionais e até mesmo continentais. Na verdade, o que incomodava a muitos era principalmente o exílio voluntário. Como já mostramos, uma boa parte da crítica especializada e dos escritores que não viviam no exílio, não perdoavam aqueles que estavam radicados fora de seu país — principalmente se fosse na Europa — e os acusavam de praticarem um cosmopolitismo desenraizado. As razões para o exílio, como mostra também José Donoso (1983 p. 58), podiam ser muitas, desde razões políticas de fácil compreensão até razões mais secretas e ambíguas que os impulsionavam a fugir dos fantasmas que os afligiam. Em todo caso, não se pode negar que o cosmopolitismo e o internacionalismo configuraram em grande medida a narrativa hispano-americana da década de 1960, ou seja, os principais romances do *boom* foram escritos no exílio. Parafraseando Rodríguez Monegal (1982, p. 45-47), podemos afirmar que o exílio foi um tema da

literatura latino-americana que tem sido quase sempre exilada. Em uma entrevista, Carlos Fuentes (1966, p. 11-12) afirmou que a literatura latino-americana continuava existindo graças aos escritores exilados como Octavio Paz e Cortázar, que, além de talentosos, tinham uma enorme perspectiva frente a seus países e frente à cultura latino-americana.

O exílio de Cortázar não se enquadrava completamente na definição de Rama (1978, p. 95) de que o exílio “tem um matiz precário e temporário” e “parece aludir a uma situação anormal, transitória, algo assim como um parêntese que se fecha com o retorno às origens”. No caso de Cortázar, o exílio não teve um caráter temporário ou transitório, o parêntese nunca se fechou. Além de viver na França um longo período de sua vida — de 1951 a 1984, quando faleceu —, ele obteve a nacionalidade francesa em 1981. Por isso, Cortázar foi acusado de ser demasiado europeu, demasiado cosmopolita e demasiado intelectual. Contudo, o não fechar o parêntese não significou de modo algum que Cortázar tenha deixado de retornar às origens. O retorno às origens não foi feito pela presença física no território, mas por meio de seu trabalho e de sua obra literária, que não perdeu o vínculo com o nacional ou com a América Latina.

Em 1951, por não concordar com o peronismo, exilou-se em Paris.⁷ Contudo, como afirmou o próprio Cortázar (2001, p. 148), seu exílio só se tornou forçoso e político em meados da década de 1970. Quando saiu da Argentina foi por sua própria vontade e voltou “com frequência” ao seu país; somente a partir de 1976 se “viu obrigado” a considerar-se um exilado”, isto é, ele passou da condição de um exílio voluntário para um exílio forçado. Com o golpe e o governo da Junta Militar (1976-1983) na Argentina, Cortázar foi considerado uma *persona non grata*, um inimigo do regime. Foi então que Cortázar sentiu, pela primeira vez, a amargura do exílio: “um exílio insuportavelmente amargo para alguém que sempre escreveu como argentino e amou o argentino [...]”.

Para os escritores do *boom*, principalmente para Cortázar, a condição de exilado não lhe facultou sentimentos profundos de desenraizamento, de

⁷ Cortázar nunca deu maiores explicações sobre sua discordância com o peronismo.

orfandade, de alienação, de desespero ou de silêncio. Para ele, ser argentino significava estar distante. Cortázar (2000b, p. 1134-1135), confessou a Fernández Retamar que assumir a condição de intelectual latino-americano vivendo em Paris era paradoxal, um paradoxo que apontava para uma questão mais profunda, qual seja:

A necessidade de situar-se na perspectiva mais universal do Velho Mundo, de onde tudo parece abarcável numa espécie de ubiquidade mental, para ir descobrindo pouco a pouco as verdadeiras raízes latino-americanas, sem por isto perder a visão global da história e do homem. A idade e a maturidade naturalmente influem, mas não bastam para explicar este processo de reconciliação e recuperação de valores originais; insisto em pensar [...] que, se houvesse ficado na Argentina, a minha maturidade de escritor ter-se-ia traduzido-se de outra maneira, provavelmente mais perfeita e satisfatória para os historiadores da literatura, mas certamente menos incitante, provocativa e em última instância fraternal para aqueles que leem os meus livros por razões vitais e não visando a ficha bibliográfica ou a classificação estética.

O argumento de Cortázar (2000b, p. 1134-1135) era que a distância territorial promovia benefícios em prol de uma melhor contemplação e entendimento da realidade latino-americana, e que por isso a sua literatura possuía uma raiz nacional e regional potencializada por uma experiência mais aberta e mais complexa. Nessa direção, o escritor, afastado de seu país, colocava-se forçosamente numa perspectiva diferente, pois estava sempre à margem da circunstância local, “sem a inevitável dialética do *challenge and response* cotidianos representados pelos problemas políticos, econômicos ou sociais do país”, que exigiam do escritor o compromisso “imediato e consciente”. Porém, a compreensão que o escritor exilado tinha “do processo humano” era mais abrangente, o que o levava a “operar por conjuntos e por sínteses”, sem se perder em contextos imediatos. A distância propiciava ao escritor “uma lucidez às vezes insuportável, mas sempre esclarecedora”.

Cortázar assumiu sua condição de escritor latino-americano, mas não se considerava um grande exemplo da “volta às origens”, por conseguinte sua obra não expressava tão somente formas telúricas e nacionais. As formas nacionais e telúricas, segundo ele, eram características presentes em uma corrente importante da literatura latino-americana, representada por romances como *Os passos perdidos* (Alejo Carpentier) e, mais circunscritamente, *Doña Bárbara* (Rómulo Gallegos).

Em 1969, Cortázar concedeu uma longa entrevista para Rita Guibert para que fosse publicada na revista *Life*, em sua versão espanhola. Várias perguntas foram formuladas por escrito e enviadas para Cortázar. Três delas estavam relacionadas diretamente com o debate em torno do exílio intelectual e da condição da literatura latino-americana no momento do *boom*. A entrevistadora quis saber se na concepção de Cortázar existia uma literatura latino-americana ou apenas uma soma de literaturas regionais. Cortázar (CROCE, 2006, p. 187-188) foi categórico ao afirmar que apesar de uma certa regionalização da literatura latino-americana (definida por matizes culturais, econômicos e linguísticos próprios de cada região), existiam fortes analogias históricas e étnicas que formavam a “coluna vertebral” da literatura latino-americana, garantindo-lhe uma certa unidade.

Porém, não estava nada seguro se essa literatura em seu conjunto fosse tão importante e extraordinária como proclamavam muitos críticos, autores e leitores. Nesse caso, o escritor argentino estava se referindo à literatura do *boom*, que não equivalia, segundo ele, de maneira alguma a qualquer um dos grandes momentos da literatura mundial, como, por exemplo, o Renascimento italiano, francês e inglês, o Século de Ouro na Espanha ou a segunda metade do século XIX na Europa Ocidental. Para Cortázar, essa equivalência não era possível porque a América Latina carecia do básico, ou seja, “de uma infraestrutura cultural e espiritual (que dependia, em grande medida, das condições econômicas e sociais)”. Ainda assim, Cortázar fez questão de mostrar que, nos últimos tempos, a literatura latino-americana havia tido conquistas significativas: “os escritores escreviam por fim latino-americanamente” e não “como meros adaptadores de estéticas estrangeiras”, e, além do mais, os “leitores de fato liam esses escritores e os

apoiavam graças à ‘uma dialética *challenge and response*, até a pouco inexistente’” (CROCE, 2006, p. 187-188).

Rita Guibert também quis saber de Cortázar, provocativamente, se era necessário que o intelectual latino-americano fosse reconhecido no exterior antes de ser reconhecido em seu próprio país. A resposta foi um não, mas um não bastante sucinto, que carecia de argumentos:

Se a pergunta teve alguma validade a quatro ou cinco lustros, atualmente me parece absurda. Para citar não mais que as figuras destacadas na ficção, nem Borges, nem Juan Rulfo, nem Carpentier, nem Vargas Llosa, nem Fuentes, nem Asturias, nem Lezama Lima, nem García Márquez necessitaram do estrangeiro para tornarem-se conhecidos ou para mostrarem o valor que tinham aos seus leitores; e muito menos no terreno da poesia um Neruda ou um Octavio Paz. Eu vivo e trabalho a dezesseis anos na França e esse aspecto poderia ter tido alguma influência, mas meus livros fizeram seu caminho exclusivamente em espanhol e para os leitores latino-americanos (CROCE, 2006, p. 190-191).

A essa resposta, Cortázar (CROCE, 2006, p. 187-188) acrescentou o fato de que, naquele momento, eram os escritores, os críticos e os leitores latino-americanos que realmente contavam para o reconhecimento do escritor e, conseqüentemente, da sua literatura. Bastava “que um de nossos críticos ou escritores conhecidos” assinalassem os méritos de um novo narrador ou poeta para que, imediatamente, seus livros se difundissem por toda a América Latina. Ele mesmo havia contribuído para que Lezama Lima e Néstor Sánchez “alcançassem a popularidade que mereciam”. Os argumentos que Cortázar expôs não foram convincentes. Apesar da qualidade indiscutível da literatura produzida pelo escritor latino-americano daquele período, sabemos que muitos buscavam reconhecimento no exterior. Isso significava, dentre outras coisas, ser publicado pelas editoras espanholas e francesas. Além disso, alguns dos escritores que ele citou foram reconhecidos na Europa ao serem agraciados com prêmios literários que,

pelo que se sabe, nunca recusaram. Contudo, Cortázar reafirmou aquilo que já mostramos neste trabalho: os principais escritores do *boom* formavam um grupo e agiam conjuntamente, indicando textos e obras para publicação. Foi o que Cortázar afirmou ter feito com Lezama Lima e Néstor Sánchez. Porém, não podemos nos esquecer que essa “ajuda” vinha de um escritor latino-americano que vivia a dezesseis anos em Paris.

Outra pergunta formulada pela revista *Life* — que, segundo Cortázar, merecia uma resposta mais bem acabada que aquelas até então dadas pelos críticos e escritores — foi sobre uma “suposta” geração perdida de exilados latino-americanos na Europa. A revista citou nominalmente Fuentes, Vargas Llosa, Sarduy e García Márquez. Para o autor argentino, os escritores exilados com maior prestígio despertavam um sentimento agudo de ressentimento consciente ou inconsciente nos escritores “sedentários (*boni soñt qui mal y pense!*)”. Tal ressentimento traduzia-se quase sempre numa “busca vã de razões desses exílios e numa reafirmação enfática de permanência *in situ* dos que fazem sua obra sem afastar-se, como disse o poeta, do rincão onde começou sua existência” e mais uma vez afirmou que o exílio não significava para ele um desenraizamento trágico, como queriam muitos. Cortázar exemplificou seu argumento com *Cien años de soledad*, um dos “mais admiráveis romances” da América, porque, entre muitas outras coisas, García Márquez soube mostrar como ninguém que o “sentimento do autóctone vale sempre como uma abertura e não uma delimitação.” Assim, o povoado de Macondo, o cenário de *Cien años de soledad*, era, ao mesmo tempo, imensamente colombiano e latino-americano, e nascia “de uma multiforme e quase vertiginosa presença das literaturas mais variadas no tempo e no espaço” (CROCE, 2006, p. 192-193).

O debate intelectual em torno do *boom* da literatura latino-americana e do exílio na década de 1960, propiciou variadas formas de se compreender a função da literatura, as contradições sociais e culturais na América Latina, o comportamento literário e extraliterário do escritor e as tensões entre o local e o global. Enfim, os sentidos da história e da arte.

Referências

- BENEDETTI, Mario. La rentabilidad del talento. In: *Subdesarrollo y letras de osadía*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- CANO GAVIRIA, Ricardo. *El buitre y el ave fénix, conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1972.
- CORTÁZAR, Julio. *Mi ametralladora es la literatura. Crisis*, Buenos Aires, año I, n. 2, junio de 1973, p. 10-15.
- _____. *Cartas (1937-1963)*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000a.
- _____. *Cartas (1964-1968)*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000b.
- _____. América Latina: exílio e literatura. In: *Obra Crítica/3*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. Creador solitario. *Life* en espanhol, Nueva York, 07 de abril de 1969. In: CROCE, Marcela (comp.) *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “meridiano intelectual” ao caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires: 2006.
- GARCÍA MÁRQUEZ. Entrevista. In: *As históricas entrevistas da Paris Review II*. Seleção Marcos Maffei. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 323-342.
- DONOSO, José. *História personal del “boom”*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BENEDETTI, Mario. Entrevista de Ernesto González. *Casa de las Américas*, n. 65-66, março-junho, 1971, p. 148-155.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. Diez años de Revolución: el intelectual y la sociedad. *Casa de las Américas*, Havana, n. 56, set.-out. 1969.
- _____. Mesa- redonda. *Casa de las Américas*, n. 30, 1965.
- HERRÁEZ, Miguel. *Julio Cortázar, una vida de exiliado y otros textos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánim, 2005.
- JOZEF, Bella. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.
- LORENZ, Günter W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. São Paulo: E.P. U, 1973.

- MIGUEL OVIEDO, José. *Dossier Vargas Llosa*. Lima: Taurus/Santillana, 2007.
- MOREJÓN ARNAIZ, Idalia. *Política e polémica na América Latina: Casa de las Américas e Mundo Nuevo*. 326 f. Tese. Programa em Integração da América Latina, USP, São Paulo, 2004.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Madurez de Vargas Llosa. *Mundo Nuevo*, n. 3, Paris, setembro de 1966, p. 62-72.
- _____. Una escritura revolucionária. *Revista Iberoamericana*, v. 37, nº 76-77, julio-diciembre, 1971, p. 497-506.
- _____. Literatura y exílio. *Vuelta*, México, v. 6, nº 63, fevereiro de 1982, p. 45-47.
- FUENTES, Carlos. Situación del escritor en América Latina. *Mundo Nuevo*, Paris, n. 01, julho, 1966, p. 05-21.
- RIVAS, Pierre. Paris como a capital literária da América Latina. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio de (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993.
- RAMA, Ángel. El boom en perspectiva. *Signos Literarios*, n. 1, p. 161-208, janeiro-junho de 2005.
- _____. La riesgosa navegación del escritor exilado. *Nueva Sociedad*, Buenos Aires, n. 35, março-abril, 1978, p. 5-15.
- SALDÍVAR, Dasso. *Gabriel García Márquez: viagem à semente*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/Edusp/Fapesp, 1995.
- SOSNOWSKI, Saul. La “nueva” novela hispanoamericana: ruptura y “nueva” tradición. In: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. 3 vol. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Diccionario del amante de América Latina*. Barcelona: Paidós, 2006.
- _____. *Entrevistas escogidas*. Seleção, prólogo e notas de Jorge Coagila. Lima: Fondo Editorial Cultura Peruana, 2004.

- _____. Literatura y exílio. In: *Contra viento y marea* (I). Barcelona: Seix Barral, 1986.
- WILLIAMS, Raymond L. *Vargas Llosa: otra historia de un deicidio*. Cidade do México: Taurus, 2000.
- _____. Literatura y política: las coordenadas de la escritura de Mario Vargas Llosa. In: VARGAS LLOSA, Mario. *Literatura y política*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.