

ERUP ÇÃO

Do latim eruptio, -onis. Saída impetuosa.
Explosão, jacto de matérias.
Evento vulcânico.

“O INFERNO É O LAR, É O LUGAR AO QUAL PERTENCEMOS”

ENTREVISTA COM BERNARDO CARVALHO

— THIAGO DOS SANTOS MARTINIUK

[1] Agradeço imensamente a Nathaschka Martiniuk Liebest Polycarpo e a Rafael Ireno, sem eles esta entrevista não veria a luz do dia.

A entrevista¹ a seguir foi feita em 18 de dezembro de 2013, o tempo que decorreu desde então, no entanto, não a fez envelhecer. Os temas tratados parecem tocar em questões centrais para aqueles que resolverem se aventurar pelos labirintos erguidos pelas obras do autor.

* * *

[2] O discurso fora feito em 08/10/2013.

T.M.: Há pouco tempo, o escritor Luiz Ruffato, no seu discurso de abertura da Feira de Frankfurt², expôs o que para ele significa ser um escritor “na periferia do mundo”. Levantou uma série de problemas do país e acabou exaltando a literatura pelo seu papel transformador de se aproximar do outro. Para você a literatura tem uma função?

B.C.: É difícil dizer isso. Eu acho que não tem uma função imediata, mas ela tem uma função. Ela não vai mudar o mundo imediatamente, mas eu acho que o mundo é melhor com literatura, com boa literatura, mas há literatura e literaturas. Algumas não mudam mundo nenhum, não transformam mundo nenhum. Então não é *a* literatura que transforma o mundo, é *uma* certa literatura que transforma o mundo.

Temos que falar com coisas mais concretas. No abstrato, ela não transforma coisa nenhuma, depende do que você faz com ela. Eu acho que, no final das contas, toda literatura que é boa, de alguma maneira, é engajada numa vontade de transformar, numa insatisfação. Dessa maneira, ela sempre é política, mesmo que não o seja de maneira direta. Até Borges, considerado um autor de direita, é extremamente transformador,

a literatura dele modifica mais coisas do que uma literatura panfletária, engajada. Isso é claro para mim. Agora, eu não acho que a literatura em abstrato transforme o mundo. Como sempre, isso depende do que você faz com ela.

T.M.: O que significa para você ser um escritor em um país “na periferia do mundo”?

B.C.: Há um monte de dificuldades, como o fato de ser um país de analfabetos em que a classe rica, a classe dominante, também é uma classe iletrada, é uma classe de pessoas que não leem. Ser um escritor nesse país apresenta muitas dificuldades, muitas questões que você talvez não sinta vivendo na Inglaterra ou na Alemanha. Existem ainda outras questões, deve haver dificuldades específicas com cada escritor, um escritor francês, um escritor inglês, um escritor alemão, que não são as mesmas nossas. Por exemplo, Machado de Assis, era um problema para ele escrever nesse mundo, essa questão está embutida em sua obra, o fato de escrever na periferia do mundo. Isso é uma questão, é um problema, não é uma facilidade. Você escreve para uma elite que é embrutecida e para um país em que as pessoas são analfabetas, há uma luta aí, uma guerra, e é uma coisa frustrante para o próprio escritor. Você tem que se adaptar ao mundo e ao mesmo tempo não se adaptar, porque você não pode abrir mão da radicalidade que eventualmente você queira produzir por causa de uma realidade aquém dessa radicalidade.

T.M.: Existe uma constante nos teus livros que é a figura do homossexual. Isso pode levar alguns estudiosos da perspectiva multicultural a classificar a sua literatura como uma espécie de “literatura homossexual”. O que você pensa desse tipo de classificação e qual é o papel do homossexual nos teus livros? É a encarnação do duplo?

B.C.: Literatura homossexual não existe. Se há um personagem homossexual na obra, a literatura passa a ser homossexual? É estranho. Proust é literatura homossexual? Se Proust é classificado como literatura homossexual, há um grande problema, isso é muito redutor. O multiculturalismo, ao mesmo tempo que parece libertário, na verdade, aprisiona, cria clichês, camisas de força e nichos.

A figura do homossexual depende de livro para livro (não lembro se está em todos), eu tenho interesse nela como um desvio da norma, de realidade. Quero dizer, o homossexual é o que não se reproduz, já a norma é o que se reproduz. Há um livro meu, lançado recentemente³, chamado

[3] O livro havia sido lançado naquele mesmo ano.

Reprodução (2013), em que o personagem é acusado o tempo inteiro de gay. Ele fica enfurecido de ser chamado de gay, pois, justamente, a homossexualidade é desvio. O duplo também está imbricado aí, pois ele não é o mesmo. O duplo pode ser uma projeção, pode ser uma alucinação ou uma aberração. Ele está ligado à ideia do mundo desviante, que se bifurca, um mundo de espelho que não é necessariamente um mundo de realidade. O estudo de gênero, o multiculturalismo, tenta mais ou menos normalizar o homossexual – algo de que gosto do ponto de vista político e militante, mas tenho mais apreço pelo problema do que pela solução. Gosto, sobretudo, do ruído e não da assimilação.

T.M.: Quais foram os autores importantes para a sua formação de leitor?

B.C.: Gosto de uma literatura surpreendente, inesperada, que não obedece a regras. Posso citar muitos, na verdade, todo bom autor faz isso de certa forma. No Brasil, embora não tenha nada a ver com o que eu faço, o Guimarães Rosa, por exemplo, foi inventor de um mundo, de uma linguagem e de um universo próprio; Kafka e Beckett me interessam também. Eu tenho vontade de fazer uma literatura reflexiva. Hoje, eu acho que se estabeleceu uma ideia de literatura como representação descritiva do mundo, uma ideia realista. Eu não sei se isso me interessa e acredito que Kafka, Beckett e Borges estão na contramão disso, eles alargam a ideia de realidade de mundo e de literatura, que cresce no momento em que surgem um Borges ou um Beckett. O que tem ocorrido é o afunilamento para um gênero único. A literatura está passando a ser o que ela era talvez no século XIX, puro entretenimento, uma literatura realista, e quanto menos reflexão, menos ideias. Na verdade, ela pode até ser interessante porque carrega conceitos disfarçados de descrição, mas isso não precisa ser a lei, embora eu também goste de autores do Realismo como Tolstói e Flaubert.

T.M.: Você acha que isso se relaciona com as necessidades de cada época?

B.C.: Gosto de uma literatura de resistência, por exemplo, se a necessidade da época é uma literatura de entretenimento, me interessa romper com isso, me interessa fazer uma literatura de anti-entretenimento. Enfim, mas eu acho que a época determina a literatura, claro, o momento histórico pede um tipo de literatura e resta a você fazer ou não. Se não fizer, você pode desaparecer também, mas eu acho que vale a pena correr o risco e resistir.

T.M.: Você gosta dessa literatura que de certa forma deixa o leitor incomodado.

B.C.: Incomodado não necessariamente, mas uma que me surpreenda, de uma literatura que não é exatamente aquilo que eu esperava. Isso me interessa. Há um valor ético nessa ideia de literatura na resistência. E não tem afago, é uma relação de dificuldade com o outro, com a recepção e tudo o mais.

T.M.: Na crítica, seu nome aparece junto desses grupos de escritores que herdaram algo da escrita de Jorge Luís Borges, por exemplo, Enrique Vila-Matas e Ricardo Piglia.

B.C.: São escritores que aprecio, mas eu gosto mais de Borges do que do Vila-Matas e do Piglia. Borges foi um gênio, ele inventou algo e não sei se o Piglia e o Vila-Matas inventaram. Borges abriu caminhos que não existiam antes dele, algo sensacional. É difícil, aparece de vez em quando um ou outro, ele foi um gênio mesmo.

T.M.: São perceptíveis em alguns dos seus romances a figura do estrangeiro e a convivência conflituosa com a alteridade. Você acredita que “o inferno são os outros”? Existe um fosso entre as culturas? O que te atrai nesse tema?

B.C.: O estrangeiro me interesse como um valor, um valor em si; eu procuro, por alguma razão, o lugar do estrangeiro. Quando estou no meu lugar, esse meu local me incomoda. E embora seja a casa, o lar, para mim é um lugar muito terrível. O inferno não são os outros, nesse caso, o inferno é o lar, é o lugar ao qual pertencemos. Isso tem a ver com uma experiência de Brasil, não que eu tenha sofrido nada especificamente, mas eu tenho uma relação muito conflituosa com o país, uma dificuldade minha com o lugar de onde eu venho, com quem eu sou, e isso acabou me levando a valorizar, de certa maneira, o lugar do estrangeiro, o lugar do outro, do *outsider*, do sujeito no lugar errado, onde ele não fala a língua, onde ele não entende o que ocorre a sua volta. É como se eu quisesse criar, para me salvar, um valor positivo para esse desentendimento, para esse cara incompatível com o lugar. Então eu procuro essa ideia de fuga para um lugar que não existe, isso se repete nos livros. Em *Nove Noites* (2002), a personagem do antropólogo [Buell Quain] está o tempo todo tentando escapar, mas é impossível escapar de si e ele acaba por se suicidar. Há um momento do livro em que ele diz que tenta chegar a um

lugar onde ele não se veja mais, e ele não consegue deixar de se ver. Acho que essa é a ideia do estrangeiro: o sujeito tentando deixar de se olhar, deixar de se ver, e, ao mesmo tempo, o lugar de onde você se vê mais, porque te fornece distância do seu lugar de costume, onde você tem um ponto de vista em relação a si mesmo. É um incômodo, mas que possui valor positivo, eu tento acreditar que a literatura só funciona, ela só existe, a partir do incômodo. Uma literatura do bem-estar tem algo de falsidade, algo de mentira. A verdade só existe a partir do mal-estar, de alguma forma eu acabei criando uma crença nisso. Quando se fala bem a língua, tudo parece bem e você está inserido, esse conforto me dá desconforto. Parece que há uma mentira, isso não é possível, não é verdade. Eu acho que a literatura coloca o dedo na ferida, ela cria incômodos nesse lugar da mentira. Parece um pouco moralista isso, mas não é uma militância, o meu lugar é um pouco esse lugar do desconforto e essa aversão, o conforto para mim é uma zona de mentiras, de falsidade. Mas ao mesmo tempo se tem uma busca por algum bem-estar, não é que o mal-estar me satisfaça, o mal-estar é permanente. Eu busco pelo bem-estar, o problema é que esse bem-estar é inalcançável.

T.M.: Você fica incomodado de ficar muito tempo no Brasil? Você precisa viajar?

B.C.: Eu preciso. Mas fico incomodado em qualquer lugar, só a novidade me satisfaz. Tem um tempo de validade disso, mas durante esse tempo eu fico muito feliz nos lugares. A partir do momento em que eu começo a compreender como as coisas funcionam e a entender o funcionamento da vida social, eu tenho que sair. É como se eu tivesse que escapar ao entendimento, ao contrário do antropólogo, que vai para o lugar para tentar entender como uma sociedade funciona. A partir do momento em que eu começo a entender, eu tenho que sair. Acredito que o lugar da literatura talvez esteja nesse intervalo, entre o primeiro contato e o entendimento, onde ainda não se tem resposta, onde ainda não há compreensão. Você escreve literatura porque você não está entendendo e isso é o fascinante, isso faz escrever. É uma busca sem fim, uma busca sem resposta, e isso é o mais interessante.

T.M.: No caso dos índios, você acha que é algo radical? Você esteve entre os índios.

B.C.: Eu estive, mas por pouquíssimo tempo, uma semana. Na época do *Nove Noites*, quando eu comecei a pesquisar sobre o Buel Quain, logo

nos primeiros arquivos eu encontrei os papéis da primeira aldeia onde ele esteve, os Trumai. Ele ficou doente no caminho, então ele chegou lá com febre, delirante, e muito sozinho. Eu acho que essa experiência foi muito fundamental para ele e para o suicídio, talvez, ou já fosse parte de um processo autodestrutivo. Mas ele chega nesse lugar e essa aldeia é uma aldeia de índios que estão em vias de extinção. Acho que é a última aldeia dos Trumai, e são poucos indivíduos, e eles sabem que vão desaparecer como espécie, como sociedade, como civilização e eles estão cercados – isso está no livro – eles estão cercados por tribos inimigas e há essa história de pessoas sonharem e acordarem de noite gritando e o sonho do indivíduo vira uma alucinação coletiva. Acredito que a literatura tem algo disso, o fato de um sujeito criar um delírio, que é o livro, e isso se tornar uma possibilidade de reflexão social, uma representação coletiva para aquela sociedade.

A história de Buell Quain, um antropólogo dos Estados Unidos que tem a si mesmo como homem da razão e vem estudar uma civilização em vias de extinção e acaba passando por uma experiência de alucinação devido à contaminação pelo objeto de estudo, isso me parecia fascinante e trágico. Até grotesco e um pouco cômico. Quando eu fui até os índios, pensava que se quisesse entender o porquê de esse homem pôr fim à própria vida, precisava ter a mesma experiência, passar por uma experiência de medo e de pavor. Inconscientemente, eu comecei a produzir essa ideia de viver o que ele teria vivido, ou seja, a experiência do medo. Mas eu fui viver entre índios do bem, querendo me incluir na família deles, me batizar e tudo o mais. Eu queria alucinar, mas era uma alucinação sem motivo real. O mal-entendido passou a ser a parte mais cômica do livro, pois a vítima é o narrador, sou eu, e o autor, enfim.

T.M.: Qual a relação entre a literatura e a razão? A boa literatura é parente da filosofia?

B.C.: Acho que há um parentesco, sim. A filosofia me interessa enquanto não resposta, enquanto procura e elemento trágico. O ensaio tem um pouco disso, pois é um lugar de razão em que a razão está tateando. A ideia do ensaio me parece mais próxima da literatura do que um esboço científico e mesmo de um esboço filosófico. Interessa-me uma literatura de reflexão, que ela seja em si, na própria forma, que ela tente fazer algum tipo de reflexão. Uma literatura que opera nas frestas dessa razão. Nos lugares em que essa razão não consegue ser efetiva, onde a razão não consegue ter consequências, onde ela não dá respostas. O livro não é uma ilustração de uma resposta *a priori*, ele é uma busca de alguma

coisa, e essa busca produz reflexão. Às vezes você até chega em alguma resposta, mas é uma resposta truncada, é uma resposta que fica faltando.

T.M.: Você tentou trabalhar com o cinema antes da carreira como escritor. Quais diretores te chamavam a atenção? Você acha que há algo de cinematográfico na tua literatura?

B.C.: Eu queria fazer cinema e ser um cineasta quando eu era adolescente, mas eu acho que era mais uma vontade de narrar do que propriamente ser cineasta, eu não tenho nenhuma habilidade técnica e também nenhuma habilidade de trabalho em grupo, embora eu já até tenha começado a aprender com um grupo de teatro.

T.M.: Você fala do Teatro da Vertigem e do espetáculo BR-3?

B.C.: Sim, foi uma experiência terrível, mas eu estou trabalhando de novo com eles⁴. Eu aprendi algo, mas, de fato, não sou um homem de trabalho em grupo. Em relação ao cinema, eu era fascinado por um tipo de cineasta que produzia o esquisito. Acho que fui educado nesse mundo, em que isso representava algo muito importante, por exemplo, o Godard. Para mim, ele foi um cineasta essencial, muito embora não tenha nada a ver comigo, mas foi um encantamento, era um dos meus preferidos. Mesmo o Glauber Rocha, que não é um cineasta de quem eu propriamente goste, mas ele fazia algo aqui no Brasil que, de certa maneira, seria equivalente ao que o Godard talvez fizesse na França. É um cinema ao mesmo tempo reflexivo e sem respostas, ele cria perguntas. É um cinema estranho, não é totalmente narrativo, mas possui uma narrativa própria, que consegue se reinventar o tempo inteiro. Depois, no final da adolescência, eu comecei a gostar do Wim Wenders, em princípio muito tradicional do ponto de vista da forma. Eu gostei dele até um certo ponto e depois passei a odiar, até fiz uma dissertação de mestrado na USP⁵ sobre ele.

Alguns filmes dele foram muito importantes para mim, como *O amigo americano* (1977), por exemplo, em que há a questão do duplo. Há uma melancolia na imagem, que foi marcante e encantadora. Isso se reproduz nos livros de alguma forma. Sobre haver algo de cinematográfico nos livros, em *O filho da mãe* havia um pretexto. Ele faz parte de uma coleção paga por um produtor de cinema, a ideia era recuperar transformando os livros em filme.

Eu repito esse jogo com os gêneros ao longo dos livros: *Mongólia* (2003) é uma espécie de pastiche do que seria um diário de viagem; *Nove Noites* é um pouco o pastiche de um texto antropológico. E *O Filho da*

[4] O fruto dessa nova colaboração, como se soube depois, foi a peça "Dire ce qu'on ne parle pas dans des langues qu'on ne parle pas" (Dizer o que você não pensa em línguas que você não fala), encenada pela primeira vez em 2014 no Teatro Nacional de Bruxelas, Bélgica.

[5] "Identidade transparente: o realismo como busca de uma imagem mítica. O caso Wim Wenders". Defendida em 1993 na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP).

Mãe é pastiche de roteiro cinematográfico. Foi escrito à maneira de um roteiro cinematográfico, embora eu não quisesse fazer propriamente um roteiro, mas usar a forma. O *Medo de Sade* (2000), de maneira similar, é feito como se fosse uma peça de teatro, mas não é uma peça de teatro.

Eu gosto de fazer uma literatura “suja” em relação às outras artes, que ela possa ser penetrada pelas outras artes, que soe estranha, ora roteiro de cinema, ora peça de teatro, ora diário de viagem, ora ensaio antropológico, ora história da antropologia. Eu gosto de brincar com o gênero literário como se ele fosse um outro tipo de arte.

Há uma contaminação da minha literatura pelas artes plásticas, elas se relacionaram com a história e com o mundo por meio da ruptura em relação a representação. Acredito que isso se mostre na minha literatura numa vontade de fazer rupturas de representação, questionar o mundo, pôr em dúvida o que você está lendo, se aquilo é real ou não, haveria aí uma relação com o abstracionismo. Um amigo meu me falou que esse meu último livro, *Reprodução*, parece um quadro do Pollock, aquela técnica de jogar tinta; no meu caso, na própria frase, como se fosse, ao invés de um *action painting*, um *action writing*. Acredito que há conexões com outras artes também, algo deliberado, para tornar a literatura mais porosa.

T.M.: O teu romance “Nove Noites” é sobre pais, todos estão em busca de pais, por outro lado “Filho da Mãe” é um romance de mães, de suas fraquezas e falhas. A falta de pais ou das figuras familiares parece outro tema. Suas personagens são desamparadas?

B.C.: No *Nove Noites* eu não tinha consciência disso, mas no *Filho da mãe* foi algo consciente. Fui assaltado na Rússia, acho que no terceiro dia e ainda tinha um mês pela frente, eu estava sozinho. Eu vivi um mês em pânico, o que acirrou a consciência da vulnerabilidade, eu era a vítima perfeita o tempo inteiro. Em *Filho da mãe* eu acho que há uma ideia de vulnerabilidade muito grande, os personagens não podem aparecer, eles tentam se esconder o tempo inteiro, estão sempre nos bastidores, na noite, no escuro. Essa vulnerabilidade me deu uma ideia muito importante da cidade, São Petersburgo, uma cidade de visibilidade absoluta, avenidas muito grandes (que funcionam como artérias), facilitando a visão do poder central. Há o poder central no palácio do czar, agora o *Hermitage*, e artérias que saem dali. Se houver alguma manifestação em qualquer lugar, você pode destruir aquela manifestação imediatamente, porque tudo é visível. Isso faz de São Petersburgo uma cidade em que a cena cultural mais interessante se passe sempre nos bastidores, sempre escondida, a fachada é toda bonita, pintada, mas atrás está tudo em ruínas. E é ali

nas ruínas onde acontecem as coisas mais interessantes, os bares mais interessantes, a cena cultural mais interessante. A vulnerabilidade nesse livro é muito importante, porque ela me fez entender a cidade, entender onde eu estava, entender a cena cultural da cidade e a sociedade russa pós-soviética. Eu acho, não sei nos outros livros, depois desse eu fiquei com medo de verdade, agora eu estou tentando achar anticorpos para ficar menos vulnerável. Ao mesmo tempo, acho que o risco é importante para o meu processo criativo, eu preciso me arriscar, tento provocar desconforto, às vezes contra mim mesmo, o que cria uma situação de riscos. É algo ambíguo: eu quero provocar, mas ao mesmo tempo eu não quero, permaneço nessa zona meio cinza de ambiguidade.

T.M.: Um constante em suas obras é a “loucura” e a “paranoia”. O que te interessa nesses temas?

B.C.: O que me interessa é o lado estético das duas coisas. A paranoia, no início, era uma espécie de emblema, um signo do que que era a literatura. Ela é, na verdade, uma maneira de ver sentido onde não há sentido algum, algo patológico e que pode se transformar num inferno. A literatura faz isso, ela tenta criar sentido para o mundo, porque o mundo é caos e ela tenta por uma ordem, criar, fazer agenciamentos, conexões, coincidências, dar um sentido para as coisas. Transformar em coincidência o que na verdade não é coincidência nenhuma, o puro acaso. Eu faço isso, mas, na verdade, a literatura que eu escrevo quer mesmo é produzir o caos de alguma forma. Se a literatura tenta criar coincidências, eu prefiro desfazê-las, se procura sentido, eu tento desfazê-lo. Quanto à loucura, é porque se trata de um comportamento desviante, um outro signo estético.

T.M.: Você lê psicologia?

B.C.: Não, não leio psicologia muito não, mas acho que eu li muita filosofia que tratava dos mesmos temas, como são os casos de [Michel] Foucault e [Gilles] Deleuze. Então eu acho que essa idealização não é original minha, já vinha deles.

T.M.: Jacques Rancière diz que a literatura moderna é a “doença da linguagem”. Você concorda com essa ideia?

B.C.: Acho linda essa ideia, a literatura não é uma linguagem comunicativa, ela não é comunicação, é desvio. Eu acho que um dos problemas

da literatura hoje é tentar se normalizar. Há uma norma de mercado tentando criar uma literatura de comunicação, como os livros de autoajuda.

Eu gosto de ler uma literatura estranha, mas porque isso também me apazigua porque eu faço parte desse mundo, eu estou dentro dele. Eu comecei a ver, antes de eu escrever *Reprodução*, que havia a necessidade de personagens bons, não existe literatura que faça sucesso sem personagens de boa índole. Isso é impressionante, a necessidade de redenção e identificação com o leitor. Em *Reprodução*, eu queria um personagem horrível, um fascista, mas alguém que ao mesmo tempo pode fazer coisas boas. Não é apenas a ilustração de uma crítica, muito menos uma figura de redenção, é dois ao mesmo tempo, enfim, foi uma experiência.

T.M.: Hoje em dia, se as pessoas querem ler algo “real” e “verdadeiro”, procuram autobiografias, se querem ler “ficção”, procuram romances sobre vampiros, lobisomens, etc. Parece uma forma de marcar bem a distinção entre real e ficcional, o que você acha disso?

B.C.: É verdade, as pessoas tentam afastar a ambiguidade entre real e ficção, algo central em *Nove Noites*, por exemplo, e em outros livros meus. Essa ambiguidade existe na alta literatura, mas essa é bem restrita. As pessoas procuram ler como realidade ou apenas como ficção. A ficção como fantasia, como fabulação, é uma inclinação muito natural e essas duas tendências, livros de autoajuda e de fantasia, não estão separadas, elas fazem parte de uma demanda primária do ser humano, aprender sobre o real ou poder apenas fantasiar. Você passa o dia na realidade, seu trabalho, fazendo coisas da pura vida prática e volta para casa para dormir e poder sonhar. Nesse sentido, a literatura vira uma espécie de escapismo. Acredito que tudo isso faça parte de uma deseducação, pois a educação ensina a lidar com essas coisas de uma forma mais mediada, ela fornece mais recursos para lidar com o sonho de uma forma mais crítica, bem como com o imediatismo da representação da realidade. É isso o que eu acho que está acontecendo, e não é só aqui, é o resultado do domínio do mercado no mundo todo e, no nosso caso, a falta de uma infraestrutura de educação. Fomos alçados ao mercado sem um lastro de educação, caímos de cabeça na demanda primária do ser humano, ou seja, satisfazer os nossos desejos e os nossos prazeres mais primários. A literatura que vende é imediatista e isso para mim é terrível. Voltando àquela pergunta sobre o que significa escrever na periferia, eu acho que essa é uma das maiores dificuldades, escrever num lugar em que não se tem educação com uma perspectiva crítica. Não há tempo para reflexão também, faz parte do mundo em que vivemos, de qualquer forma, existe um embrutecimento.

No século XX, a literatura deixou de ser entretenimento e passou a ser reflexão (me refiro a Kafka e Beckett), que não respondia mais ao puro entretenimento, essa literatura era reflexão em si. Isso foi um momento muito curto e acho que isso se perdeu. A literatura se afastou da vida cotidiana das pessoas, se tornou objeto de estudos da universidade, item de biblioteca, e não mais parte da vida diária. Eu não sei o que virá daí, mas eu sinto que a dificuldade, não só na periferia, mas no geral, é de lidar com esse mundo das necessidades a serem satisfeitas de maneira instantânea, como a autoajuda, a literatura de fantasia, etc. ■

- FIM -

