
Ficção e realidade na literatura brasileira contemporânea: fronteiras

Ana Cláudia Viegas

Resumo

O ensaio se propõe refletir sobre as interações entre a literatura brasileira contemporânea e as tecnologias audiovisuais e digitais, discutindo possíveis novas relações entre ficção e realidade a partir de três romances de Bernardo Carvalho: Teatro (1998), Nove noites (2002) e Mongólia (2003).

Palavras-chave: novas tecnologias; literatura brasileira contemporânea; ficção; realidade; Bernardo Carvalho.

Refletir sobre as relações entre a literatura e as técnicas utilizadas em determinado período histórico implica considerar os meios não apenas como instrumentos de expressão e circulação, mas como formas de pensar, sentir e perceber em uma determinada época. Os textos literários produzidos nos anos 90 do século XIX e nas primeiras décadas do século XX já foram brilhantemente estudados a partir de sua interação com as invenções modernas: o bonde elétrico, o aeroplano, o automóvel, a fotografia, o telefone, o fonógrafo, o gramofone, o cinema e, em especial, a máquina de escrever. Escapando das frágeis e oscilantes classificações em pré, pós ou neo alguma coisa, Flora Süssekind aborda, na ficção brasileira desse período, "um traço que lhe será bastante característico: o diálogo entre forma literária e imagens técnicas, registros sonoros, movimentos mecânicos, novos processos de impressão" (SÜSSEKIND, 1987, p. 18). Partindo da representação desses artefatos industriais na literatura da época, a autora analisa como o contato com essas inovações deixa de ser apenas objeto de descrição ou discussão, para *enformar* a técnica de certos autores:

Reelaboração, no caso de Lima Barreto; *mimesis* sem culpa, no de João do Rio; *recusa* ou assimilação constrangida, mas remunerada, no de Bilac; um perverso *deslocamento* de quaisquer marcas de modernização, no de Godofredo Rangel — estas são apenas algumas das formas que assume o diálogo entre técnica literária e a disseminação de novas técnicas de impressão, reprodução e difusão no país durante a virada de século e as primeiras décadas do século XX (SÜSSEKIND, 1987, p. 24).

Se essas seriam, em linhas gerais, algumas das maneiras pelas quais a literatura interagiu com as tecnologias da virada do século XIX para o XX, interessa-nos agora pensar como essa interação vem se dando nas últimas décadas, na passagem do século XX para o XXI. Se a máquina de escrever foi a imagem privilegiada pela autora de *Cinematógrafo de letras* para pensar esse diálogo, quais as marcas deixadas pelo computador na escrita das últimas gerações?¹ As chamadas "novas tecnologias", digitais e virtuais, compõem o cenário contemporâneo, participando tanto do cotidiano quanto do imaginário atual. Se esses novos meios caracterizam novos modos de pensar, sentir e perceber, como sua presença se faria notar nos textos literários contemporâneos?

Esse diálogo, assim como no caso dos autores que antecederam a Semana de Arte Moderna, se dá de diversas formas, estando as tecnologias virtuais presentes tanto como objeto de representação quanto como influência sobre as estratégias retóricas utilizadas na criação literária atual. No primeiro caso, temos a paisagem urbana repleta de telas, imagens, celulares, computadores e toda uma parafernália tecnológica utilizada por personagens e narradores das ficções contemporâneas.² Quanto a marcas deixadas no fazer literário, podemos citar a fragmentação, a forte visualidade, a utilização de múltiplos recursos gráfico-visuais, os microrrelatos.³ Sem falar, é claro, em toda a produção de textos não impressos, a serem veiculados pela *internet*, que adquirem, pelo novo meio de circulação, características específicas, constituindo, talvez, uma retórica própria.⁴

¹ Lembramos a coletânea de contos *Geração 90*: manuscritos de computador (São Paulo: Boitempo, 2001), cujo título já remete a essas possíveis marcas. Ao resenhar esse livro, Italo Moriconi (Idéias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 ago. 2001) lança indagações sobre como o fato de esses novos ficcionistas escreverem diretamente no computador afetaria sua linguagem criadora, reportando-se, ainda, ao citado estudo de Flora Süssekind.

² Indicamos, a título de exemplo, o último livro de Rubem Fonseca, *Diário de um fescenino*, em que o narrador, um personagem-escritor, afirma sua preferência por escrever num computador. Em outro ensaio (Da página à tela - ou vice-versa. *Alceu*: Revista de comunicação, cultura e política. Rio de Janeiro: Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, 4, 8, 39-49, jan./jun. 2004.) discutimos a relação do uso desse *meio* com a desconstrução do texto como "expressão do eu".

³ Fernando Bonassi, Marcelo Mirisola e Marcelino Freire são alguns dos escritores que se destacam na composição desses microtextos. Gostaríamos de citar *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, como obra bastante bem sucedida na utilização da técnica do fragmento, num efeito de *zapping* urbano.

⁴ Cf. SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Leituras de nós*: ciberespaço e literatura. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. Nesta obra, o autor discute a possibilidade de categorias estéticas específicas para o texto literário em meio eletrônico.

As intersecções entre literatura e informática suscitam ainda diversas questões teóricas, não necessariamente inéditas, mas redimensionadas pela reconfiguração do circuito produção-circulação-consumo: intercruzamento das figuras do leitor e do autor, através do modo de leitura hipertextual e das práticas de criação coletiva de textos; discussão das noções de autor e obra, a partir da disseminação da colagem, montagem, apropriação e recriação como processos de criação artística, dando-se mais um passo no deslocamento da aura da obra de arte; delicadas questões sobre a autoria e seus direitos jurídicos de propriedade sobre o texto, cuja legislação necessita revisões e atualizações, de acordo com esse novo modo de circulação do texto literário; redefinição dos critérios de atribuição de valor ao texto literário, dada a sua circulação em meio a uma multiplicidade de tipos de textos, imagens e sons.

Definir *o que é o virtual* não é uma tarefa fácil nem muito menos simples. Há várias tendências e pontos de vista, desde os mais *apocalípticos* — como Baudrillard, que aponta para a *desaparição do real*, a partir de imagens auto-referentes, identificadas com mecanismos de controle social —, até os mais otimistas, como Pierre Lévy, que ressalta as potencialidades criadoras dessas tecnologias virtuais, fazendo emergir novas subjetividades e relações sociais. Sem querer julgá-lo ou condená-lo, tomaremos por base algumas considerações acerca do virtual “como uma função da imaginação criadora, fruto de agenciamentos os mais variados entre a arte, a tecnologia e a ciência, capazes de criar novas condições de modelagem do sujeito e do mundo” (PARENTE, 1999, p. 14).

Em contraponto à idéia de que a imagem virtual, por remeter apenas a si própria, torna-se um significante sem referência social, André Parente propõe, a partir de autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Pierre Lévy, entre outros, uma concepção do virtual não em oposição ao real, “mas sim aos ideais de verdade que são a mais pura ficção” (PARENTE, 1999, p. 24). Se as imagens tornam-se auto-referentes, a verdade passa a ser fruto de uma fabulação criadora, liberando aquelas dos modelos de verdade.

No recente texto “Literatura / cultura / ficções reais”, Heidrun Krieger Olinto (2003) reflete acerca da necessidade de novas teorias capazes de repensar conceitos como realidade, sentido, identidade e sociedade, tendo em vista debates motivados pelos novos mundos das realidades virtuais dos ciberespaços e da hipermídia. Sendo uma das marcas das sociedades contemporâneas a proliferação de ficções não-literárias na própria esfera pública, assim como nas imagens de pessoas e instituições, a fronteira rigorosa entre fatos e ficções tenderia a se tornar irrelevante ou a desaparecer nos sistemas culturais midiáticos dessas sociedades.

Desde a segunda metade do século XVIII, a categoria da ficcionalidade tem sido usada para caracterizar os processos comunicativos literários, reservando-se, assim, os valores de verdade para o contexto referencial dos modelos sociais. Por suspender os critérios de falso/verdadeiro, fazendo prevalecer regras específicas da literatura, os discursos ficcionais permitem o contato com variadas alternativas de construção de mundos.

Enquanto, no caso do discurso literário, autores e leitores realizam uma espécie de pacto, optando conscientemente pela ficcionalidade, as ficções sociais, embora também tenham sido aprendidas como estratégias para o convívio em espaços sociais, são vividas como fatos. As sociedades organizam suas experiências formando um “saber coletivo compartilhado” ou uma “moldura de referência” ou um “horizonte de expectativa”, que funciona como uma ordem subjacente estável para todas as atividades sociais. Ações e comunicações são, portanto, organizadas em categorizações indispensáveis para a tentativa de interações bem sucedidas entre as pessoas.

Estes *schemata* podem ser vistos como ficções sociais em duplo sentido. Enquanto instrumentos elaborados socialmente, eles organizam experiências em situações adequadas e, neste sentido, estas ficções sociais não são avalizadas em função da dicotomia verdadeiro/falso, mas a partir da análise do seu bom funcionamento em vista de determinadas interações. No espaço social, os indivíduos agem como se todos os outros aplicassem os mesmos *schemata* em seus processos de ação e comunicação, ainda que esta suposição esteja fora do alcance de qualquer verificação, à medida que ninguém é capaz de penetrar na mente do outro (OLINTO, 2003, p. 82).

Também os processos de comunicação se realizam de forma semelhante: cada participante supõe um conhecimento coletivo quanto ao uso social de signos adquiridos em processos de socialização. No entanto, considerando-se as diferentes experiências vividas por cada um desses participantes, essa hipótese se torna extremamente improvável, embora seja ela que, paradoxalmente, permite o estabelecimento da comunicação. Trata-se, portanto, de mais uma ficção social.

A comunicação midiática teria feito surgir ainda mais duas ficções: a da existência de uma esfera pública fundada sobre uma opinião pública generalizada e a de que todos participam desta esfera pública ao sintonizarem sua opinião com a opinião pública. Na verdade, a opinião pública, a esfera pública e a mídia constroem uma rede de relações, em que a mídia faz emergir uma esfera pública, posteriormente percebida e vivida como opinião pública divulgada pela mídia. Sendo assim, a autora conclui que “a nossa dicotomia tradicional que contrapõe fatos e ficções precisa ser substituída por uma relação dinâmica entre as duas categorias: *fatos geram ficções e ficções geram fatos, ou seja, o que consideramos fato gera o que consideramos ficção e vice-versa*” (PARENTE, 1999, p. 84). Considerando a fragilização dos limites entre realidade e ficção, potencializada pela discussão em torno dos novos *media* e seus usos sociais, nos deteremos deste ponto em diante em três romances de Bernardo Carvalho — *Teatro* (1998), *Nove noites* (2002) e *Mongólia* (2003) — como espaço de construção de mundos alternativos e concorrentes. Buscamos, assim, identificar mais uma forma de interação entre a ficção contemporânea brasileira e os novos modos de pensar, sentir e perceber relacionados às tecnologias virtuais.

No romance *Teatro*, os clássicos elementos da narrativa — narrador, personagens, tempo, espaço e enredo — apresentam-se em constante mutação, procurando captar o universo da simulação de realidades, auto-referentes.

A mobilização entre formas meta-estáveis, sempre em processo de combinação e reconstrução, parece ser a marca dos tempos atuais que encontra correspondência na noção de hipertexto. Se a escrita participa da ordem da agricultura, da criação de animais, da formação das cidades e do Estado, instituições de fixação a um território, a informática serve à movimentação permanente dos homens e das coisas, à desterritorialização característica da contemporaneidade.

Uma das identidades assumidas pelo narrador ou um dos narradores (pois pode-se considerar que há um narrador que atravessa fronteiras e se transforma ou que há vários narradores intercambiáveis) é a de um fotógrafo de paisagens, que não gosta de gente: "Sempre fui um obcecado pela verdade e os homens não são confiáveis, 'um dia estão de um jeito, no outro, de outro'" (CARVALHO, 1998, p. 97). Também as versões dos fatos alteram-se, através das diferentes interpretações do narrador, inscrevendo-se num tempo sempre reinicializável: "É espantoso como no fundo ninguém sabe nada de nada, não é?" (CARVALHO, 1998, p. 116), frase repetida no fim de vários parágrafos da segunda parte do livro, às vezes com uma ligeira modificação: "É espantoso como no fundo não se sabe nada de nada, não é?" (CARVALHO, 1998, p. 123).

Embora tudo se encadeie de forma verossímil, sem apresentar dificuldades para o acompanhamento do enredo pelo leitor, há uma sensação perturbadora proveniente da falta de certeza sobre o ocorrido. No percurso entre o acontecimento e a memória que se produz dele, desaparece o nexo da representação. "O texto/hipertexto assume, então, seu caráter mutante, enquanto o leitor, liberado de leis mais rígidas, movimenta-se em busca de possibilidades plausíveis, adaptáveis a seus desejos, necessidades ou percepções." (PINTO, 2002, p. 59).

O penúltimo romance de Bernardo de Carvalho, *Nove noites*, se inicia com um "alerta": "Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo. Vai entrar numa terra em que a verdade e a mentira não têm mais os sentidos que o trouxeram até aqui" (CARVALHO, 2002, p. 7). Trata-se do começo de uma das cartas de que se compõe a narrativa. Enquanto o romance *Teatro* se divide em duas partes, "Os são" e "O meu nome", que se contradizem, apresentando diferentes versões sobre os fatos narrados e diferentes identidades para o narrador e os outros personagens, neste caso as versões se intercalam. Em alguns capítulos, lemos cartas descrevendo as últimas noites de Buell Quain, passadas ao lado de um sertanejo, e, em outros, também em primeira pessoa, encontramos o relato da tentativa de reconstrução dos acontecimentos em torno da mesma personagem: um reconhecido antropólogo que se suicidou em agosto de 1939, durante uma pesquisa de campo entre os índios krahôs, no Brasil. Este personagem do mundo real é trazido para o mundo da ficção a partir da curiosidade do narrador, que, ao tomar conhecimento de sua estranha morte, casualmente, através de um artigo de jornal, decide vasculhar cartas, depoimentos, jornais e outros documentos, visando à decifração do episódio. As motivações para tal interesse estão ligadas à vida pessoal do narrador, cujo pai fora proprietário de terras próximas à Ilha do Bananal, propiciando um contato seu com os índios na infância.

A complexa e requintada rede tecida entre ficção e realidade apresenta ainda outras sutilezas: o próprio autor, Bernardo Carvalho, bisneto do Marechal Rondon, conviveu com índios durante suas férias na infância, experiência registrada, por exemplo, na foto de um menino ao lado de um indígena que figura na orelha do livro, com a legenda: "O autor, aos seis anos, no Xingu". Nos agradecimentos ao fim da narrativa, o autor afirma: "Este é um livro de ficção, embora esteja baseado em fatos, experiências e pessoas reais. É uma combinação de memória e imaginação — como todo romance, em maior ou menor grau, de forma mais ou menos direta" (CARVALHO, 2002, p. 169). Ao mesmo tempo que confirma a relação com o mundo real (ao contrário da frase-clichê que acompanha muitas outras narrativas: "Qualquer semelhança com fatos ou pessoas reais é mera coincidência"), lembra que todo romance se faz com memória e imaginação. A esses termos corresponderiam, respectivamente, "verdade" e "ficção"? Parece-nos que não. A sutil trama traçada nesse texto borra as fronteiras entre esses espaços, de modo que não seja mais possível para o leitor delimitar exatamente onde um começa e outro termina. Talvez possamos mesmo dizer que também para o autor esses territórios se misturam. Afinal, o trabalho da memória também se constitui como construção, criação — imaginação, enfim.

Em resenha sobre esse romance, Beatriz Resende (2003) o distingue das obras anteriores do autor, onde "entre processos paranóicos e mistificações diversas [...] identidades pessoais, de gênero, geográficas, espaciais e temporais são questionadas, em construções que evidenciam sempre o quanto é fictício o texto ficcional", apontando ineditismo e originalidade em *Nove noites*, mesmo em relação ao percurso do autor. A novidade aqui pressentida se nutre justamente de uma reconfiguração das relações entre ficção e real. Neste caso, mais do que evidenciar "o quanto é fictício o texto ficcional", a narrativa insiste em nos dar pistas a respeito da ficcionalidade do que aprendemos a chamar de mundo real. À página 47, por exemplo, um trecho de uma das cartas que compõem o livro (impresas em itálico) revela: "O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites." Ou, mais adiante: "O que lhe conto é uma combinação do que ele me contou e do que imaginei. Assim também, deixo-o imaginar o que nunca poderei lhe contar ou escrever" (CARVALHO, 2002, p. 134).

A superposição de experiência pessoal e imaginação também é o suporte do recém-lançado *Mongólia*. Sendo a obra produto de uma viagem feita pelo autor à Mongólia por conta de uma bolsa recebida pela Fundação Oriente e a editora portuguesa Cotovia, explicita-se a relação sugerida no livro anterior. O autor realmente esteve na Mongólia, onde certamente vivenciou sensações semelhantes às descritas pelas personagens em relação àquelas desconhecidas terras. Assim como no romance anterior, neste se entremeiam diferentes textos: dois diários e um relato em primeira pessoa. Agora, entretanto, eles não se separam em diferentes capítulos. Indicados por variações nos tipos de letras, se interpenetram no meio dos parágrafos e até mesmo das linhas.

O narrador é um diplomata aposentado que, ao ler a notícia da morte de um colega com quem trabalhou em Pequim, resolve recuperar pastas

deixadas por este. Durante a estada em Pequim, o diplomata enviara o outro, vice-cônsul, em uma missão: reencontrar um jovem fotógrafo, filho de um homem rico e poderoso, desaparecido durante uma viagem à Mongólia. Mesmo a contragosto, o homem partira, deixando, posteriormente, com o diplomata as tais pastas contendo seu diário de viagem e dois diários do fotógrafo, um deles inacabado. Em seu diário, o Ocidental, como os mongóis chamavam o vice-cônsul, narra a tentativa de reconstrução da trajetória do fotógrafo desaparecido, o que, por sua vez, é feito a partir dos relatos do próprio rapaz. "O Ocidental ficava cada vez mais intrigado com a história que ia montando aos poucos, com os dois diários, como um quebra-cabeça." (CARVALHO, 2003, p. 69). Essa reconstrução é também representada graficamente por um mapa da Mongólia reproduzido no início do livro contendo as legendas: "Percurso do desaparecido, com Ganbold" (o guia mongol que acompanhou o rapaz), sob uma linha tracejada, e "Percurso do ocidental, com Purevbaatar, sobre os traços do desaparecido", sob uma linha contínua.

Mais uma vez, memória e imaginação se fundem para compor a narrativa; o que também é atribuído aos mongóis:

Ninguém sabe nada de lugar nenhum. Aprenderam a não se comprometer. O passado, quando não se perdeu, agora são lendas e suposições nebulosas. Eles não têm outro uso para a imaginação. Durante séculos, os lamas se encarregaram de imaginar por eles. Durante setenta anos, o partido se encarregou de lembrar por eles, no lugar deles. Agora, lembrar é imaginar. (CARVALHO, 2002, p. 91).

Em meio aos diversos discursos que se entrecruzam na narrativa — o ficcional, o memorialístico, o confessional, o histórico, o antropológico, o jornalístico —, um dos traços marcantes da imagem que se constrói da Mongólia é o forte controle exercido por um poder extremamente autoritário, exercido seja pela igreja budista seja pelos comunistas. Nesse retrato do outro, poder-se-iam vislumbrar reflexos da sociedade ocidental? O narrador acusa o Ocidental de etnocentrismo, declarando que "Muito do que ele dizia da China, sem nenhum conhecimento de causa, era uma projeção distorcida do que conhecia do Brasil" (CARVALHO, 2002, p. 32). Seria possível falar do outro sem nele espelhar-se? Ou melhor, nossa concepção da diferença não estaria inevitavelmente comprometida pelas categorias de percepção de nossa própria cultura? A insistência no tema da alteridade — na figura dos indígenas, no livro anterior, ou na dos orientais, neste — nos leva ao questionamento de mais essa fronteira. Se a identidade não se apresenta uma nem estável, pode-se falar de um outro, a não ser como fragmentos compostos, inclusive, de refrações de quem o constrói?

Considerando que nosso olhar sobre o outro sempre se faz mediar pelas categorias de percepção e compreensão de nossa cultura, as relações entre poder, controle, memória e imaginação identificadas na sociedade mongol encontram correspondências na sociedade ocidental contemporânea. As "máquinas de visão", com seu "panopticismo", para usar os termos de Virilio e Foucault, respectivamente, funcionam como dispositivos de poder e controle, inclusive da imaginação, visto que tudo parece já ter sido

programado, calculado. As tecnologias virtuais levariam, portanto, em nossa sociedade, a consequências semelhantes às da igreja budista e do comunismo entre os mongóis: o desconhecimento da história e a dificuldade de criar, de livrar-se dos modelos pré-construídos. É claro que não estamos considerando a tecnologia em si, mas o uso que dela se faz e a sua inserção em redes de poder.

Em contraponto aos sistemas opressivos, o texto de Bernardo Carvalho faz um elogio à liberdade artística, associada à arte moderna: "A própria noção de estética, de uma arte reflexiva, é uma invenção genial do Ocidente, a despeito dos que hoje tentam denegri-la. É um dos alicerces de um projeto de bem-estar iluminista" (CARVALHO, 2002, p. 102). Crítica, ainda, o "mimetismo da arte ocidental" praticado pelos artistas chineses:

Diante da ruptura, eles retêm apenas as formas, de maneira que em 2002 você pode encontrar artistas impressionistas, aquarelistas tradicionais, cubistas, surrealistas, acadêmicos, hiperrealistas ou pop convivendo num mesmo espaço, como o Museu de Arte de Xangai, sem nenhum problema, como se fizessem parte da mesma época e da mesma escola (CARVALHO, 2002, p. 30).

Voltar-se-ia essa crítica para o pastiche característico da arte pós-moderna?

No lugar da noção de ruptura, a atitude característica dessa cultura é a repetição.

A repetição é a condição de sobrevivência. É essa também a cultura dos nômades. Apesar da aparência de deslocamento e de uma vida em movimento, fazem sempre os mesmos percursos, voltam sempre aos mesmos lugares, repetem sempre os mesmos hábitos. [...] É isso na realidade o que define o nomadismo mongol, uma cultura em que não há criação, só repetição (CARVALHO, 2002, p. 138).

Ao nomadismo das redes virtuais também caberiam essas afirmações?

Em sua resenha sobre *Mongólia*, Beatriz Resende (2004) comenta a utilização da repetição, "condição fundamental para a sobrevivência dos nômades", como recurso narrativo: "A repetição constrói os trajetos que retomam percursos já feitos, repetem ações já praticadas e anotações já registradas. A narrativa em idas e vindas, move-se, por vezes, em círculos, como os nômades em suas viagens de iurta em iurta, todas iguais." O autor procura, assim, tirar partido do que, a princípio, é uma condição adversa à criação. Não seria esse o desafio à arte contemporânea: desembaraçar-se dos clichês, extraindo deles imagens criativas? Ou, em outros termos, conferir a "simulacros despotencializados" uma "potência de fabulação"? Por essa perspectiva é que se pode pensar o campo tecnológico não apenas como domínio da razão, mas também espaço de "produção de agenciamentos múltiplos, capazes de liberar as forças da imaginação e da vida" (PARENTE, 1999, p. 26). O pensamento que se exercita no ciberespaço aparece, assim,

não como uma atividade preestabelecida em caminhos sobejamente conhecidos, em rotas traçadas na direção de uma Grande Razão travestida de dogma ou de preconceito, mas como

uma retomada constante e provisória de uma racionalidade vi-vida corporalmente, (...) uma racionalidade em movimento, capaz de estabelecer conexões insuspeitas entre hipóteses e deduções, ao ponto de umas não mais se distinguirem facilmente das outras (SANTOS, 2003, p. 36-37).

Se, em meio à fragmentação e à pluralidade características de nossos tempos, não é mais possível contar uma história original, seja a do outro ou a própria, Alckmar Luiz dos Santos sugere a construção de uma mitologia do aqui e do agora: apossando-se de partes das histórias de outros, fazer delas partes da sua história e da sua, pedaços das histórias de outros, numa "narrativa multiforme, plural, em movimento, que não apague sua individualidade, e também não se resuma a ela apenas" (SANTOS, 2003, p. 21).

A trilha escolhida por Bernardo Carvalho, em sua elaborada interação entre ficção e realidade, memória e imaginação, parece guiar-se por esses princípios. Nas estradas da Mongólia, na realidade, "pistas que o motorista tem que decifrar entre dezenas de outras", não insiste em seguir as "trilhas deixadas pelos pneus de outros carros", como quem toma o caminho seguro. Opta, ao contrário, pelo conselho do Ocidental em seu diário: "o bom motorista é aquele que sabe achar a sua pista no deserto. A boa pista" (CARVALHO, 2003, p. 137-138).

Abstract

This paper aims to reflect on the interactions between contemporary Brazilian literature and digital and audiovisual technologies, discussing the new relations between fiction and reality in three Bernardo Carvalho's narratives: Teatro (1998), Nove noites (2002) and Mongólia (2003).

Keywords: new techniques; contemporary Brazilian literature; fiction; reality; Bernardo Carvalho.

Referências

- CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- OLINTO, Heidrun Krieger. Literatura, cultura, ficções reais. In: _____; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (Org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2003. p. 72-86.
- PARENTE, André. *O virtual e o hipertextual*. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.
- PINTO, Sílvia Regina. Armadilhas de libertação e dominação. In: CHIARA, Ana Cristina (Org.). *Forçando os limites do texto: estudos sobre representação*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

RESENDE, Beatriz. Bernardo Carvalho ousa escrever um anti-Quarup. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 ago. 2003.

_____. Viagem a um mundo quase irreal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 23 jan. 2004.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Leituras de nós: ciberespaço e literatura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SOARES, Celiza Maria. *O território em cena: limite e ficção em Bernardo Carvalho*. 2004. Dissertação (Mestrado)-Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.