



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS - LÍNGUA PORTUGUESA E SUAS
RESPECTIVAS LITERATURAS

WRYEL LIMA DE JESUS

O REALISMO MARAVILHOSO (A PRESENÇA DO INSÓLITO) NA LITERATURA
LATINO-AMERICANA: o conto *A Máquina Extraviada*, de José J. Veiga

Brasília – DF
2026
WRYEL LIMA DE JESUS

**O REALISMO MARAVILHOSO (A PRESENÇA DO INSÓLITO) NA LITERATURA
LATINO-AMERICANA: o conto *A Máquina Extraviada*, de José J. Veiga**

Trabalho de conclusão de curso apresentado a Universidade de Brasília, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Licenciatura em Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas.

Orientadora: Prof.^a Deane Maria Fonseca de Castro Costa.

Brasília – DF

2026

FOLHA DE APROVAÇÃO

“Entre pedras e o vento, guardei aquele mesmo sentimento. Não perdi a vontade de voar.”

— Urias, *Vontade de Voar*, 2025.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço a Deus e aos meus guias espirituais, que me deram direcionamento, coragem e força para ingressar na Universidade de Brasília e continuar minha graduação até, finalmente e saudosamente, me despedir temporariamente.

Agradeço à minha família, especialmente aos meus irmãos Vanderleia, Vinícius e Wriely, que fazem parte de quem eu sou. Tudo o que faço, carrego-os em minha mente. Além disso, agradeço à minha mãe e à minha avó, que não estão mais presentes neste plano, mas que me deram suporte para trilhar um caminho mais responsável e resiliente comigo e com as demais pessoas com quem pude cruzar.

Agradeço aos meus amigos que estiveram ao meu lado, bem como àqueles que seguiram caminhos distintos. O que permanece sempre são a intenção, as marcas e as memórias. Ou seja, a importância que essas pessoas tiveram ao longo de minha graduação, tanto dentro do ambiente universitário quanto fora dele.

Agradeço aos docentes que compartilharam tanto comigo, que me ensinaram e tiveram paciência; afinal, ensinar requer muito cuidado, cautela e tantas outras qualidades que só aqueles que exercem essa profissão podem imaginar.

Agradeço à Universidade de Brasília, que se tornou um espaço acolhedor, um universo paralelo - mas ainda dentro da realidade -, que me deu tantas oportunidades. Posso dizer que tudo que vivi nesse espaço moldou meu caráter. Não posso dizer que sou a mesma pessoa que entrou, pois o potencial transformador que ela possui é enorme, muito maior do que podemos imaginar. Que muitos outros jovens, que vieram de uma realidade periférica com poucas oportunidades, possam ter a chance de ingressar, se manter, aproveitar e se divertir. Afinal, a diversão, em suas diversas dimensões, deve fazer parte de um cotidiano tão exaustivo.

Por fim, eu só agradeço. Agradeço por ter me sentido desassossegado, incomodado, desestabilizado, perdido, com medo, com receio, apaixonado, frustrado, com raiva... Foram todos esses sentimentos que me trouxeram até o final. Não é como se eu não tivesse aproveitado, mas o desejo de entrar e me formar foi sustentado por tudo isso. Agora sinto que posso respirar e, genuinamente, ser grato por ter sido tão abençoado durante este período.

RESUMO

Este trabalho busca analisar o realismo maravilhoso na literatura latino-americana como uma forma narrativa que mescla realidade histórica, linguagem e o aspecto insólito, assim como traz a presença do mito como um componente presente nesse tipo de narrativa decorrente de um potencial influência da oralidade. A pesquisa traz as ideias de Alejo Carpentier, Irlemar Chiampi e Pedro Dolabela Chagas, discutindo os conceitos em torno do maravilhoso enquanto efeito discursivo e estratégia de representação da experiência latino-americana. A análise dessa manifestação literária tem como foco o conto *A Máquina Extraviada*, de José J. Veiga, investigando como o insólito se insere no cotidiano de forma natural e produz sentidos críticos sobre a organização social. Ademais, são trazidas reflexões de Michel Foucault e Roland Barthes, as quais evidenciam que o realismo maravilhoso se constrói por meio de escolhas narrativas e discursivas marcadas por intencionalidades ideológicas mediadas pelos aspectos linguísticos e extralinguísticos.

Palavras-chave: Realismo Maravilhoso; Literatura Latino-Americana; Irlemar Chiampi; Alejo Carpentier; *A Máquina Extraviada*.

ABSTRACT

This study analyzes marvelous realism in Latin American literature as a narrative form that integrates historical reality, language, and the uncanny. It investigates the presence of myth as a central component of this narrative, arising from the influence of orality in the region. The theoretical framework is based on the perspectives of Alejo Carpentier, Irlemar Chiampi, and Pedro Dolabela Chagas, discussing the marvelous as a discursive effect and a strategy for representing the Latin American experience. The research uses the short story *A Máquina Extraviada* by José J. Veiga as its object of analysis to investigate how the uncanny is naturally inserted into everyday life, producing critical meanings regarding social organization. Additionally, reflections from Michel Foucault and Roland Barthes are employed to demonstrate that marvelous realism is constructed through narrative and discursive choices marked by ideological intentions, mediated by linguistic and extralinguistic aspects.

Keywords: Marvelous Realism; Latin American Literature; Irlemar Chiampi; Alejo Carpentier; The Lost Machine.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	7
2	MITO, REAL MARAVILHOSO E REALISMO MARAVILHOSO: DEBATES SOBRE A IDENTIDADE LATINO-AMERICANA	9
3	O CONTO: O MITO	25
3.1	BREVES DEFINIÇÕES DO REALISMO MÁGICO, MARAVILHOSO E FANTÁSTICO NAS NARRATIVAS	29
3.2	O CONTO: A PRESENÇA DO REALISMO MARAVILHOSO E FANTÁSTICO SIMULTANEAMENTE	37
3.3	O CONTO: A MÁQUINA E A REIFICAÇÃO	45
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
	REFERÊNCIAS	61

1 INTRODUÇÃO

Ao longo da história, processos de transformação social e histórica têm sido frequentemente conduzidos por movimentos que, ao se apresentarem como projetos de ruptura ou renovação, impõem-se de maneira ostensiva e ideológica sobre as sociedades. Esses movimentos surgem e desenvolvem-se, num primeiro momento, de forma injuntiva e encarregada de transmitir disciplina social a fim de transformar o ambiente social-cultural-político, reorganizando os modos de compreensão da realidade. No campo literário latino-americano, uma das formas narrativas que tensionam esses modos de compreensão da realidade é o realismo maravilhoso, ao articular o histórico, o simbólico e o insólito. Contudo, essas tentativas de reordenamento tendem a ignorar o caráter dinâmico, polifônico e dialético que constroem as sociedades humanas.

Essas transformações ou imposições ostensivas e ideológicas vêm carregadas de padrões normativos que condicionam a sociedade a uma adaptação imediata - em todas as manifestações possíveis do que se configura uma sociedade, ou seja, também no plano simbólico e discursivo. Essa adaptação imediata ocasiona interferências nas formas de representação da realidade, assim como na produção de sentidos. E essas imposições podem ser realizadas por grupos de pessoas que detêm o fenômeno denominado de letramento, neste caso, de autores. É importante destacar que essas imposições não são homogêneas, podendo partir de polos discordantes, de perspectivas ideológicas distintas. Logo, esses grupos tornam-se responsáveis por mediar e institucionalizar determinadas visões de mundo, inclusive no modo como a realidade é narrativamente organizada e percebida.

Por mais que haja a tentativa de transfiguração de uma realidade e supressão de outra, essas transformações não ocorrem de maneira abrupta e tampouco se restringem ao campo estético. Segundo Antonio Candido (2006), ao abordar a ligação entre desenvolvimento da literatura brasileira e a construção de uma sociedade também brasileira, as transformações históricas estão intrinsecamente relacionadas às produções literárias. Dessa maneira, a literatura representa não apenas mudanças, mas também permanências, heranças e contradições que se colocam em tensão diante dessas imposições. É nesse espaço de tensão que se inscrevem narrativas que não rompem com a realidade histórica, mas a ampliam por meio de estratégias simbólicas e do insólito.

A literatura latino-americana firmou-se historicamente em um cenário disfuncional, recheado de conflitos e tensões entre as heranças coloniais, processos de industrialização,

modernização, imposições culturais e a busca por uma identidade própria. Nesse contexto, o mito, como estratégia discursiva e estética, surge como uma manifestação central, não como forma estabilizadora ou normativa da realidade, mas como recurso de elaboração simbólica de um continente permeado de singularidades, ocasionadas pelos choques culturais decorrentes de diversas formas de violência. No âmbito do realismo maravilhoso, o mito atua como elemento constitutivo da narrativa, mediando contradições históricas e culturais sem romper com a lógica do real.

A partir do século XIX, especialmente após os processos de independência, diversas narrativas literárias utilizam o mito como forma de se afastarem dos modelos europeus e, assim, afirmar sua própria identidade. No entanto, essa busca e tentativa de afirmação traz também suas contradições, pois, ao tentarem se afastar e romper com essa lógica colonial, muitas vezes acabaram por reproduzir perspectivas exotizantes - mesmo que a intenção seja positiva. Essa ambiguidade não desvaloriza a importância do mito, mas evidencia os limites e disputas em torno de seu uso como forma de conhecimento da realidade latino-americana.

Diante desse cenário, autores como Alejo Carpentier (1984), ao introduzir e formular o conceito de “Real Maravilhoso Americano”, trazem uma tentativa de leitura e representação da realidade latino-americana, a qual é marcada, segundo o autor, por elementos que extrapolam a realidade realista. Ou seja, o continente, para ele, traz, em sua base de construção, a presença do insólito através do mítico e do extraordinário. Essa formulação contribui decisivamente para a compreensão do realismo maravilhoso como um modo narrativo em que o extraordinário não rompe com a realidade, mas passa a integrá-la.

No entanto, essa proposta suscitou debates dentro do campo literário acerca da relação entre linguagem, realidade, ideologia e representação cultural. Irlemar Chiampi (1980), ao trazer críticas quanto ao termo cunhado por Alejo Carpentier, desloca a discussão para o campo da análise do discurso, defendendo que o maravilhoso não é necessariamente um dado essencialmente natural da realidade, mas sim uma construção intencional realizada pelo próprio código linguístico. Essa concepção proposta pela autora é problematizada, especialmente, por Pedro Dolabela Chagas (2013), ao analisar obras de autores como Neruda, Carpentier e Bolaño, tensionando o uso do mito como manifestação identitária e apontando seus limites como forma de construção de conhecimento da realidade latino-americana. Esse debate evidencia diferentes modos de compreender o realismo maravilhoso: ora como dado cultural e histórico, ora como

efeito discursivo e narrativo, mediados pela relação entre referente extralinguístico e linguagem - código linguístico

Partindo dessas discussões, especialmente do contraponto entre as perspectivas de Irlemar Chiampi e Alejo Carpentier acerca da representação da América Latina no campo literário através do conceito do “maravilhoso”, este trabalho tem como objetivo analisar, transversalmente, o papel do mito como uma importante forma de representação dessa literatura e sua interferência no desenvolvimento do realismo maravilhoso na literatura latino-americana, tomado aqui como categoria central de análise.

Esse debate entre Chiampi, Chagas e Carpentier será articulado ao conto *A Máquina Extraviada*, de José J. Veiga, investigando de que modo essa literatura insólita - foco principal da pesquisa - se manifesta na narrativa. Busca-se compreender como o mito se fundamenta como prática discursiva carregada de intencionalidades ideológicas e se relaciona ao maravilhoso, atravessado pela presença do autor e pelas condições históricas e culturais da produção narrativa, organizando a leitura do conto a partir da lógica do realismo maravilhoso.

Além disso, o estudo dialoga com reflexões sobre autoria e discurso, especialmente a partir das perspectivas de Michel Foucault (1969) e Roland Barthes (1984, s. p.), a fim de evidenciar que a literatura não é neutra e que toda narrativa implica uma tomada de posição frente à realidade que representa. Assim, a análise proposta pretende contribuir para a compreensão da literatura latino-americana como espaço de disputa simbólica, no qual mito, história e linguagem se articulam na construção de uma manifestação literária denominada realismo maravilhoso, central para a leitura do conto analisado e para a compreensão das formas de representação da identidade latino-americana.

2 MITO, REAL MARAVILHOSO E REALISMO MARAVILHOSO: DEBATES SOBRE A IDENTIDADE LATINO-AMERICANA

O mito é uma manifestação literária muito atrelada aos países latino-americanos, uma vez que diversos autores usaram desse recurso como forma de construção de uma identidade americana e, ou de reafirmação dessas culturas. Na América Latina, o mito começa a ser popularmente utilizado e a se consolidar, de forma mais consciente e estruturada em obras literárias, no século XIX, após as independências das colônias latino-americanas em relação à

Espanha e Portugal (cabendo citar também os Estados Unidos, especialmente, após a sua intervenção sobre o processo de independência de Cuba em 1898).

Essas narrativas tinham o objetivo de afastar-se dos traços colonizadores, a fim de reinventar ou fazer emergir uma cultura essencialmente desvinculada das normativas europeias. Dessa forma, com o intuito de construir uma identidade, uma verdade e uma realidade autônoma e autêntica, as manifestações literárias, por vezes, tornaram-se apenas reproduções dos modelos europeus. O distanciamento abrupto e o não dialogismo com a modernidade contribuíram para o afastamento da América Latina dos centros do mundo, o que perpetuava a noção de inferioridade - estigma esse que era manifestado pelos europeus sobre os países latino-americanos.

No texto “Mito e sociedade na literatura latino-americana: Neruda, Carpentier, Bolaño”, de Pedro Dolabela Chagas (2013), o autor tece críticas quanto a associação dos mitos de origem a construção de uma identidade social da América Latina no século XIX-XX. Essas narrativas possuíam forte vínculo com a representação da natureza e da paisagem natural/social, bem como o uso das comunidades indígenas e suas manifestações culturais. Ainda segundo ele, os mitos tinham como objetivo “a equalização dos problemas atuais, a construção de passados úteis e a projeção de futuros possíveis” (Chagas, Pedro D., 2013. p. 08), logo, tratando a realidade e a identidade latino-americana como algo estanque e centralizado dentro das temáticas abordadas nessas histórias.

Depreende-se do texto que a forma de introdução dessas narrativas foi responsável por desencadear um contraste social, visto que não eram textos literários neutros, mas sim carregados de ideologias, posições políticas a fim de propagar a permanência ou desenvolvimento de uma identidade frente a modernização que emergia na América Latina. Sendo assim, essas narrativas construíam dois mundos: de um lado, a natureza e a cultura local/autóctone; e do outro, a civilização e a modernidade.

A dicotomia gerada pelas imagens construídas por essas produções textuais, retratava um congelamento do continente Americano no tempo e no espaço, reproduzindo a perspectiva do colonizador, uma vez que afastava os países latino-americanos da modernização, dos centros mundiais em desenvolvimento, e tratava o mito como uma identidade objetiva e exotizada do continente. Ou seja, se o colonizar considerava a América Latina como um lugar inferior, o

afastamento, proposto pelo mito, fazia o mesmo, pois essa contrarresposta prendia a identidade dessa América a um modelo que não dialogava com seu contexto.

Chiampi (1980), ao abordar a utilização do mito em narrativas latino-americanas, segue, em certa medida, o pensamento de Pedro Dolabela Chagas (2013). No entanto, diverge dele ao tecer críticas, especialmente, a Carpentier. Ela critica a adoção do termo “Real Maravilhoso Americano” e seu conceito, o qual estava fortemente vinculado ao gênero mito tanto em relação às suas formas de reprodução quanto ao seu continente de origem. Por mais que ela se aproxime também do pensamento de Alejo Carpentier, validando suas contribuições para o desenvolvimento de um novo vocábulo para caracterizar esse “Novo Mundo” - e, portanto, de uma nova manifestação de representação da realidade -, a autora não deixa de trazer críticas. Seus principais apontamentos são sobre a aproximação entre o Real Maravilhoso e o Surrealismo e a exotização do continente Americano através do mito, já que para ela o maravilhoso é uma construção discursiva resultante da linguagem.

Segundo a autora (1980), o termo “Maravilhoso” nasce da relação entre elementos “dísparos procedentes de culturas heterogêneas, configura uma realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (Chiampi, I. 1980, p. 32). Ademais, é dito que a expressão “Real Maravilhoso” foi adotada por Carpentier por sua relação com o surrealismo europeu, e que, mesmo que tenha gerado grandes contribuições para a compreensão e distinção das outras formas de se fazer literatura fantástica, ainda sim seu pensamento estava associado às ideologias europeias, ocasionando uma interligação também do termo com o “Realismo Mágico” - que abordaremos mais adiante. A autora cita o francês André Breton, que foi um dos fundadores do movimento Surrealista e com fortes influências barrocas em suas produções, como um dos influenciadores de Carpentier.

A aproximação, que não é diretamente negada pelo autor cubano, decorre de seu esforço em se afastar dos modelos europeus por meio da valorização da cultura latino-americana, especialmente pela incorporação dos mitos. Nesse sentido, o real maravilhoso americano pode ser compreendido a partir de dois aspectos fundamentais: o modo de percepção do real pelo sujeito e a relação entre a obra narrativa e os elementos maravilhosos constitutivos da realidade americana.

Essas noções de definição do real maravilhoso, portanto, nascem dentro do surrealismo, o que ocasiona as intersecções entre esses dois conceitos. No surrealismo, o “maravilhoso” está

relacionado a presença do insólito no cotidiano, ou como define Pierre Mabilie na obra “Le Miroir du Merveilleux” (Mabilie, 1940 apud Chiampi 1980, p. 35), o qual a autora cita como forma de demonstrar a “intervenção” na proposta de definição de Carpentier, “uma realidade interna e externa ao indivíduo” (Chiampi, I. 1980, p. 35). Ademais, essa manifestação do maravilhoso está situada na dialética “entre as culturas periféricas ou marginais (incluída a América Latina) - estas abundantes em eventos maravilhosos - e a tradição ocidental - relativamente pobre nesse aspecto” (Idem, p. 35). No entanto, o distanciamento literário proposto por Carpentier em relação às definições do “Maravilhoso”, pelos surrealistas, está ligado a “uma região anexada à realidade ordinária e empírica, mas só apreensível por aquele que crê”. Nesse sentido, distancia-se do teor “dos estados psicológicos-limite, o rechaço da reflexividade para explorar o maravilhoso [...]” (Idem, p. 35).

Dessa maneira, para Irlemar (1980), Carpentier buscava transfigurar, retirar ou “descolonizar” as influências europeias do “Maravilhoso”, afirmando que o “Real Maravilhoso” era algo inerente à realidade latino-humano, ou seja, o “maravilhoso” presente na América Latina era a própria realidade dialética, era uma herança cultural que devia ser representada, uma vez que ele “invoca justamente essa América primigênia, não contaminada pela reflexividade, como um universo de mitos e religiosidade primitivos, capaz, portanto, de efetivar o projeto de poetizar o real maravilhoso” (Chiampi, I. 1980, p. 36).

Para Chiampi (1980), o “Maravilhoso”, adotado por Carpentier, não se relaciona diretamente com o sobrenatural, como definido acima, mas sim a “eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental” (Chiampi, I. 1980, p. 32). Ou seja, é dito que a definição Carpentiana está diretamente ligada à relação realista entre o signo linguístico e o referente extralinguístico, pois ele associa o termo à própria sobrevivência dos países latino-americanos aos acontecimentos históricos. Ou seja, a representação de Carpentier buscava construir uma narrativa fundada no real sem uma preocupação direta relacionada aos aspectos discursivos a fim de construir o maravilhoso. Contudo, essa tentativa de singularização, tendo como referente o próprio continente, para a autora, não elimina completamente as contradições da proposta de Carpentier, uma vez que a vontade de superar o surrealismo francês, acaba reproduzindo a mesma relação que o autor, segundo a autora, luta contra: entre colonizador e colonizado. Logo, ao mesmo tempo que Carpentier deseja rejeitar essas influências sobre o Real Maravilhoso, ainda depende delas para postular seus conceitos.

Dessa forma, a autora traz o conceito “Realismo Maravilhoso”, o qual é dito sobre a necessidade de ser analisado a partir de um referencial pragmático (emissor-signo e receptor-signo) e semântico (referente extralinguístico-signo), sendo de grande relevância para compreensão do termo a análise pela relação semântica, uma vez que “o que forma a narrativa é, assim, a codificação em signo do referente extralinguístico” (Chiampi, I. 1980, p. 52).

O referente extralinguístico, que é um dos princípios que regem a narrativa realista maravilhosa, está relacionado ao assunto do texto, ao que está fora dessa construção codificada, ou seja, à realidade que existe fora da linguagem - a realidade social, cultural, histórica e concreta. No entanto, segundo a autora, essa relação referente extralinguístico-signo constrói um discurso que não representa necessariamente o real em si, mas um metatexto carregado de ideologias, que, neste caso, estão relacionados a construção de uma identidade latino-americana, reforçando, assim, a crítica da não “neutralidade” de Carpentier proposta por Chagas (2013). Isso porque, se um texto é construído a partir da realidade, ele, inevitavelmente, carrega marcas discursivas do autor, que são ideológicas. Essa discussão será retomada adiante, a qual diz respeito à presença ou ausência dos autores no texto, configurando uma construção textual intencional. Dessa forma, por mais que a autora valide tanto os aspectos linguísticos como os extralinguísticos para análise e definição do Realismo Maravilhoso, seu pensamento ainda sim entra em conflito com o de Carpentier, visto que, segundo ela, o teórico, de certa forma, prioriza os campos extralinguísticos para definir o “Real Maravilhoso”. Em outros termos, a autora considera que Carpentier compreende o maravilhoso como algo real, não necessariamente como uma técnica literária.

Chiampi (1980) traça um percurso sobre a construção desse discurso ideológico sobre a América, o qual foi fortemente influenciado, segundo ela, por autores como Alfonso Reyes, Lezama Lima e Alejo Carpentier, que lutaram, em seus textos, para “resgatar o sentido original de América”. A autora atribui essa busca essencialmente pelos povos Hispano-América, que sempre tentaram defender a sua identidade americana, por volta de 1776. De acordo com os ensaístas, a acepção precípua da palavra “América” designava os países do sul do continente, e não os do Norte, em homenagem a Américo Vespúcio - “que elucidou o dilema sobre a natureza das terras descobertas” (Chiampi, I. 1980, p. 97). No entanto, “hoje em dia todos a usam para referir-se aos Estados Unidos” (Idem, p. 97), cabendo aos países da parte sul “as denominações objetáveis e provisórias (e politicamente intencionadas: Hispano-América, América Latina, Ibero-América, Indo-América)” (Chiampi, I. 1980, p. 52).

Logo, essa reapropriação da “América” revela não só uma crise ontológica, mas uma perda da identidade do continente americano, a qual utiliza dos discursos ideológicos como meio de conquista. Entretanto, segundo a autora, esses discursos são nutridos “da primeira imagem do continente, aquela que começa no discurso americanista” (Idem, p. 52). Ou seja, esse discurso “prende-se” numa postura ontológica e histórica dos tempos coloniais, do mito, a fim de compreender e significar a cultura americana. E essa busca é alicerçada em referenciais extralinguísticos, que constroem uma ideia que não necessariamente corresponde a uma realidade.

Ao dizermos que a América “é o mundo do real-maravilhoso” não estamos apontando um referente, mas uma idéia sobre ele. A realidade, ao ser nomeada ou qualificada, deixa de ser a realidade, para ser um discurso sobre ela. A coisa em si independe de suas propriedades e, como tal, é incognoscível; nossa aproximação ao real deve contentar-se com as propriedades que a experiência fenomenológica coleciona para os objetos reais.

(Chiampi, I. 1980, p. 91).

Portanto, segundo Chiampi (1980), a narrativa maravilhoso, tal como formulado por Alejo Carpentier, deve ser compreendido não apenas como uma técnica narrativa ou um efeito de linguagem, para ela é uma forma de apreensão da realidade latino-americana ancorada em dados extralinguísticos - ou seja, em elementos culturais, históricos e míticos que transcendem o plano da ficção literária, visto que dessa maneira é possibilitado construir textos ideológicos que prendem a identidade da latino-americana na imagem primeira desse continente.

A autora enfatiza que essa literatura busca constantemente nos tempos coloniais, os fundamentos simbólicos e históricos da cultura americana, a fim de construir um sentido próprio para o continente americano. Carpentier, nesse contexto, recorre à história concreta da América Latina, como as revoluções, o sincretismo religioso e os mitos de origem africana e indígena, para revelar que o maravilhoso não está na ruptura com a realidade, como no fantástico europeu, mas na própria constituição da realidade americana de maneira disjuntiva. Assim, a literatura do maravilhoso, segundo Chiampi (1980), atua como um instrumento epistemológico: não apenas representa, mas propõe uma leitura crítica e enraizada da história e da identidade do continente.

Ainda que Irlemar Chiampi (1980) reconheça a relevância e se aproxime, em certas definições, do “Real Maravilhoso Americano” - uma vez que propõe o uso do termo “Realismo

Maravilhoso” - como uma estratégia narrativa para representar a literatura da América Latina, sua leitura sobre Carpentier situa-se, especialmente, no risco da exotização do continente, ao dizer que Carpentier tratava o maravilhoso como um elemento cultural da América Latina, uma vez que para ela o maravilhoso é uma construção discursiva que é produzida pela linguagem. No entanto, essa leitura pode ser problematizada pelas reflexões de Pedro Dolabela Chagas (2013), ao analisar a obra de Pablo Neruda.

Pedro Dolabela Chagas (2013) ao abordar e criticar a obra de Pablo Neruda, adepto desse enrijecimento da construção de identidade da América e uso do mito como meio de sanar a dicotomia entre esses dois pólos que se sobrepunham, como já citado, traz as construções narrativas e perspectiva de Bolaño e Alejo Carpentier frente a esse período polifônico, e afirma que o último foi um dos autores a propor um diálogo entre esses dois mundos. Logo diz que na obra de Alejo Carpentier:

[...] dicotomia ainda remetia à possibilidade de uma conciliação imaginada da América Latina consigo mesma (através do mito), mas sem que ela de fato conseguisse estabilizar retoricamente a identidade do continente – e ao não receber um fechamento real, a conciliação identitária se tornava um problema em aberto, insinuando-se o seu fundamento mítico e, com isso, fragilizando-a como modo de conhecimento real do continente

(Chagas, Pedro D., 2013. pág. 12).

Chagas (2013) propõe uma leitura crítica do autor cubano, especialmente, em relação a forma como ele constrói a história da cultura da América Latina a partir do mito, do mítico (e dos elementos que o constituem), logo, do “real maravilhoso”. Essa crítica do autor acerca do posicionamento de Alejo Carpentier se dá a partir da análise do romance “Os Pássaros Perdidos” (1953), que narrava suas experiências durante suas viagens à Venezuela. No texto, Chagas (2013), ao abordar a tentativa de um reencontro do personagem com um passado mítico, depara-se com um novo mundo fragmentado e contraditório, dividido entre cidades pitorescas, modernas, selvagens e de fronteira. Essas múltiplas realidades de um mesmo espaço suscitam no autor a crise do personagem, bem como a crise do próprio Carpentier sobre não se sentir pertencente à lugar nenhum. Dessa forma, demonstra diferentes tempos e espaços históricos coexistindo em um mesmo contexto: a América Latina.

Essa crise apontada por Chagas (2013), vivida tanto pelo personagem quanto pelo autor, mostra a não satisfação do próprio Carpentier sobre não reduzir a identidade latino-americana

somente aos mitos, mas sim provocar reflexões sobre a sua não identificação frente a fragmentação dessa nova América. Portanto, infere-se que Carpentier não via o mito como uma forma de atraso à racionalidade ou ao próprio desenvolvimento latino-americano, mas sim como uma maneira de conhecer e viver a realidade do continente, a qual manifestava e reafirmava a identidade latino-americana

De acordo com o autor, “Carpentier não fazia da elisão do tempo – o recuo a uma natureza atemporal e a um passado imemorial – um meio de identificação da potência própria do continente” (Chagas, Pedro D., 2013. pág. 14). Ou seja, Alejo Carpentier propunha o diálogo entre esses dois mundos, que eram superados pelo mito, fazendo com que eles coexistissem, não negando um em detrimento do outro.

Dessa forma, é proposto uma abordagem antropológica, que propunha que os mitos não fossem manifestações estanques na literatura da América Latina, tampouco, que fossem vistas como invenção europeia (não negando as influências trazidas por esses países), mas sim como parte da realidade desse continente. Logo, Carpentier “[...] mitigava, talvez contra o seu próprio projeto, a centralidade (ou a própria possibilidade) do mito como meio de conhecimento do continente” (Chagas, Pedro D., 2013. pág. 28).

Essa não centralização do mito como único meio de construção de uma identidade latino-americano bem como a não negação acerca de influências externas sobre a construção de suas narrativas é reforçado pelo próprio itinerário, narrado por Carpentier, sobre o surgimento do termo “Real Maravilhoso”. Por mais que essa ideia tenha se consolidado no Haiti, ela é fruto de um percurso mais amplo, decorrente de viagens tanto pelo continente europeu quanto asiático, que lhe trouxeram distintas perspectivas estéticas, culturais, etc., especialmente, através do desassossego e da contradição que essas culturas lhe despertaram.

No capítulo “Do Real Maravilhoso Americano” da obra “A Literatura do Maravilhoso” (1987), Alejo Carpentier diz que o “Real Maravilhoso” surge, num primeiro momento, de um itinerário feito por diversos países tanto europeus quanto orientais, que o despertou grande interesse, fascínio e maravilhamento quanto aos aspectos composicionais culturais dessas sociedades, especialmente, dos países orientais. No entanto, esse percurso provocou grande desconforto, visto a não compreensão de Carpentier sobre o código linguístico desses países - não tanto os europeus. É dito que, dentre essas viagens, em 1943, ao visitar o reino de Henri Christophe, surge a primeira ideia do Real Maravilhoso.

É, portanto, no Haiti, que essa manifestação é aprofundada, pois o autor diz ter encontrado diversas histórias que poderiam ser “classificadas” enquanto “Real Maravilhoso”. Ao abordar objetivamente a figura de François Mackandal (falecido em 1758) como precursor da Revolução Haitiana (1791–1804), sua história levou o autor a associar-se a essa manifestação literária. Mackandal, que lutava contra a colonização, foi assassinado, mas manteve-se na memória social como uma figura mítica. É dito que ele, no momento em que estava preso a uma estaca de fogo, desapareceu com a fumaça. Após o episódio, a população acreditou que ele possuía poderes sobrenaturais.

É observado que esses elementos de expressão da uma realidade “pressupõem uma fé” (Carpentier, Alejo. 1987, p. 140) dos indivíduos, visto que são definidos por ele como:

inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação não habitual ou particularmente favorecedora das desconhecidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de estado limite

(Carpentier, Alejo. 1987, p. 140).

Acontece que, para Carpentier, esses elementos maravilhosos são e estão presentes na história da própria América, pois são responsáveis por construir a identidade (cultural) de uma país, de um povo, o que desencadeia a presença no campo literário, visto que “o estilo vai se afirmando através de sua história” [...] (Carpentier, Alejo. 1987, p. 138).

Portanto, Alejo Carpentier (1987) afirmava que o real maravilhoso não deveria ser considerado uma invenção literária, tampouco um fato estético como encontrou nos surrealistas e dito por Chiampi, uma vez que estes associavam essa manifestação à literatura onírica, a loucura. Essa manifestação é tida como uma característica da própria realidade latino-americana. O autor defende que a América Latina possui uma história e características singulares e surpreendentes, as quais não precisam ser construídas através de elementos estéticos enrijecidos. A América já possui uma realidade mítica, diversa, contraditória e real, a qual inerentemente será representada através de códigos linguísticos. Essa contradição é responsável por esse não afastamento abrupto da experiência histórica e cultural do continente americano, mas elemento ativo na construção das narrativas onde o extraordinário emerge do cotidiano e o insólito se mescla com a realidade ocasionando ou não a hesitação.

Acontece que, pela virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pela revelação que constituiu sua recente descoberta, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, a América está longe se ter esgotado seu caudal de mitologias.

(Carpentier, Alejo. 1987, p. 142)

No ensaio “Consciência e Identidade da América” da mesma obra, Alejo Carpentier propõe uma mudança de foco social e uma análise crítica da história latino-americana - mas isso não pressupõe a exclusão da justaposição cultural, mas sim uma rememoração e mapeamento daquilo que é e era pertencente da cultura latino-americano. Ambos aspectos estão relacionados ao rompimento com perspectivas estritamente eurocêntricas e adoção de uma postura analítica e crítica por parte da América Latina em relação ao próprio continente - posicionamento que contribuiu para a Revolução Cubana (1953-1959), a qual foi apoiada pelo autor.

Além disso, Carpentier propunha que o estudo histórico desses países ocorresse de forma relativamente unificada, a fim de compreender as contradições que perpassam e atravessam a construção da identidade continental e do próprio homem latino-americano. Somente dessa maneira é possível construir sentidos e ideologias quanto ao papel dos indivíduos na sociedade, bem como o destino histórico que lhes cabe - o que reforça o não afastamento de Carpentier à modernidade, mas sim seu engajamento com ela.

Nesse mesmo capítulo o autor traz dois pontos imprescindíveis de serem citados que tratam sobre a representação latino-americana “em textos que ignoravam o fator econômico, étnico, telúrico, de todas aquelas realidades subjacentes, de todas aquelas pulsões soterradas, de todas as pressões e apetites estrangeiros - para ser exato, imperialistas [...]” (Carpentier, Alejo. 1987. pág. 36) e a mudança de foco dessas narrativas, quais são: a originalidade inerente da América Latina e a audácia do homem Latino Americano.

O primeiro aspecto diz respeito aos elementos constitutivos do continente americano e às suas múltiplas inter-relações. É ressaltado pelo autor que a busca por originalidade já estava disposta no continente, ou seja, não é algo externo à América (por mais que, de certa forma, também fosse, visto o fluxo cultural decorrente do processo de migração), mas sim algo intrínseco a ela, uma vez que seu solo histórico é marcado por encontros e desencontros (cabe suscitar que essas relações, em grande maioria, eram decorrentes do processo de colonização, que envolvia violência, genocídio de povos nativos, assimilação cultural, desapropriação de

terras e recursos, etc. Ou seja, eram fruto de crimes contra a humanidade), especialmente, relacionados ao recorte étnico. Dessa forma, visualizar a América Latina já pressupunha visualizá-la com as interferências europeias. Por mais que se buscasse o afastamento dos países europeus, ainda assim essas culturas já haviam passado por um processo de assimilação. Conseqüentemente, essa busca não pode e nem foi atrelada ao retorno do formato primeiro da América.

Nesse sentido, Carpentier afirma:

História diferente desde o começo, já que esta terra americana foi o teatro do mais sensacional encontro étnico registrado nos anais do planeta: encontro do índio, do negro, e do europeu de tez mais ou menos clara, destinados, no futuro, a misturar-se, entremisturar-se, estabelecer simbioses culturais, de crenças, de artes populares, na mais tremenda mestiçagem já vista [...] (Carpentier, Alejo. 1987, p. 36).

Dessa maneira, Carpentier (1987) buscava compreender a América em sua totalidade e contradições, uma vez que ela é resultado de um processo histórico e singular. A confluência étnica, embora tenha ocorrido em condições de dominação, trouxe formas de viver, pensar e representar o mundo que, de certa forma, afastam-se dos modelos europeus. Sendo assim, infere-se que a América Latina não deveria ser encarada apenas como uma herança colonial, tampouco, que sua identidade se restringe apenas a essa “américa primeira”, mas sim como uma região marcada pela integração dos conflitos, das contradições. Para o autor, a ideia da originalidade da América está situada na heterogeneidade, assim como na impossibilidade de dissociação do estético e histórico na construção de uma identidade latino-americana - contrapondo a segregação dos campos como trazido por Irlemar Chiampi, mesmo que isso não ocorra em sua totalidade para a autora, como dito anteriormente.

segundo aspecto está relacionado a experiência de mundo vivida pelos escritores e artistas latino-americanos, que são, também, de certa forma, inerentes a eles, visto a construção da América Latina ter ocorrido através dessas contradições históricas. O autor trata das capacidades desses artistas e de suas execuções como formas incomparáveis com os europeus, atribuindo-lhes tanto a originalidade quanto a audácia (o que conseqüentemente diz sobre o próprio Carpentier). Essa singularidade não se limita ao plano estético, mas também se estende a outro plano, qual é: ético e social. O escritor, romancista possui um compromisso com a realidade que o cerca e com a história - aspectos que Carpentier considera fundamentais.

Por mais que essas narrativas recorram aos códigos linguísticos para sua elaboração, visto ser uma forma de organização linguística das diversas sociedades humanas, o autor fala também sobre o papel social do romancista, o qual possui um compromisso com a representação da realidade. Segundo o autor, a história conta o “que acontece em torno dele, que se constrói em torno dele, que se cria ao seu redor, que se afirma à sua volta” (Carpentier, Alejo. 1987, p. 19). E esse compromisso é advindo de uma percepção mais detalhada da realidade.

O papel do romancista está em observar, refletir e traduzir o mundo numa linguagem mais simples, acessível, fazendo com que essa escrita seja uma forma de “ação escrita”, de compromisso com a realidade, com mundo ao seu redor, mas de forma mais sensível e menos técnica (e não isenta da técnica). Essa perspectiva reafirma o compromisso da literatura com o mundo ao seu redor sem abdicar do aspecto estético nem da técnica, visto que ambas fazem parte da construção discursiva. Dessa maneira, a escrita literária assume a função de representação da América enquanto um espaço de criação autônoma, dotado de características singulares e não de cópia ou dependência de modelos europeus. Os aspectos históricos, por sua vez, tornam-se fonte de criatividade e imaginação, não estando isentos de um senso ideológico (o qual compõe a técnica narrativa), tampouco, dissociadas da realidade.

Carpentier observa, contudo, que a técnica na linguagem tornou-se “subsidiária dos governos” (Carpentier, Alejo. 1987, p. 15), o que, para o romancista, reduz sua possibilidade de construir certas realidades a partir de seu discurso escrito. Ao referir-se à “época do retorno”, ele aponta para a tensão entre a linguagem técnica e a linguagem literária (carregada de nostalgia). Assim, portanto, fica evidente a importância do autor na construção de textos, o que demonstra a sua não neutralidade nos discursos escritos, além de revelar objetivamente as marcas de autoria, ou melhor os “pormenores inúteis”, segundo Roland Barthes (1984, s.p.), isto é, os detalhes que revelam a presença subjetiva do autor, bem como uma escrita intencional que não necessariamente é secundária ao referente extralinguístico.

Portanto, a literatura latino-americana, tendo como base histórica as tensões entre o mito e a história cultural, entre o maravilhoso e o real não pode ser pensada sem considerar a presença discursiva do autor, assim como dito por Carpentier, ao abordar o papel do romancista. O autor não é uma figura passiva (assim como o leitor também não é, o qual será abordado mais adiante na análise do conto). Essa figura é responsável pela construção cultural de um lugar.

Retomando a discussão acerca do referente extralinguístico, como proposto por Irlemar Chiampi, percebe-se que, ao tecer críticas a Carpentier por priorizar os aspectos externos a linguagem na definição do “Real Maravilhoso”, ela acaba contraditoriamente desconsiderando a mediação ideológica presente em todo o texto literário, uma vez marcas discursivas fazem parte de um tempo, espaço e da presença de um “eu”. Ao trazer a relação entre o signo e a realidade social, cultural e histórica, a autora parece pressupor uma correspondência direta entre o real e sua representação - por mais que essa seja uma proposta de Carpentier -, o que enfraquece a noção de que o discurso é sempre permeado de ideologias e marcas subjetivas do autor. Dessa maneira, sua leitura, embora critique Carpentier, acaba incorrendo em uma discussão teórica que minimiza o papel da linguagem como espaço de construção e disputa de sentidos, assim como trazido por Michael Foucault e Roland Barthes, sendo importante salientar que independente da tentativa de apagamento do autor, ainda sim sua presença está presente.

A função-autor, como proposto por Foucault (1969), sugere o não desaparecimento do autor (logo, suas intenções, marcas de personalidade, etc.). Ao mesmo tempo, segundo Roland Barthes (1984), os “pormenores inúteis”, revelam que a escrita carrega traços de autoria que demonstram a sua não neutralidade, bem como sua maneira de compressão do mundo. É importante compreender que essa autoria não é uma forma de busca por uma autoridade clássica, de valorização das sociedades dos “letrados”, mas sim de compreender que toda narrativa é e deve ser entendida como um ato político que carrega sentidos - e que, na América Latina, esse ato, para Carpentier, funciona como uma forma de preservação, representação da memória desse continente de forma ideológica. Carpentier compreendia a contradição da América Latina, bem como a importância de resguardar esses traços culturais (por mais que sofressem inferências estrangeiras) e de suas representações a partir do papel do romancista no contexto social, cultural, político, etc. Nesse contexto, a posição do autor é fundamentada em uma abordagem empírica e cultural. Ou seja, fala-se de suas próprias experiências (ou de outro), deixando suas marcas em seu texto.

Nesse contexto, é importante citar a posição de Michel Foucault, visto que a função-autor e os mecanismos de controle discursivos contribuem para a compreensão de como essas narrativas latino-americanas operam dentro de um sistema de poder e legitimação. No caso de Carpentier, conforme aponta Chiampi (1980) (, a presença do autor na narrativa é explícita - assim como em Chagas (2013). E esse não apagamento, perceptível nos detalhes aparentemente insignificantes na constituição do “efeito do real”, de acordo com Roland Barthes, demonstra

uma posição do autor relativamente reguladora e produtora de sentidos, neste caso, para a construção da identidade latino-americana através da arte e da literatura.

Michel Foucault, em seu ensaio, gerado na sessão no College de France em 1969, discute a concepção histórica e tradicional de autoria. O autor questiona, a partir de uma perspectiva filosófica e sociológica, a construção histórica e social da noção de autoria. Essa construção é responsável pela organização e limitação de um discurso, uma vez que centraliza o significado do texto de forma intencional, estabelecendo um discurso sistemático para perpetuar a não manutenção de um sistema de autoridade (literário). O texto aborda a relação entre "o homem-e-a-obra", o autor e o texto, sendo essa relação uma das formas de controle dos discursos.

Além disso, o ensaio, ao discutir a construção do discurso, traz a desconstrução da figura do autor, os métodos de autenticidade dos textos, a necessidade de considerações de questões históricas e sociais que influenciam a produção discursiva, o desaparecimento do autor, o domínio social do autor e seus desdobramentos nas práticas da crítica literária. Embora interligados, os tópicos abordados transversalmente, o foco da discussão será mantido sobre o desaparecimento (ou não) do autor na medida em que “o sujeito escreve”, traçando um paralelo com a ideia de Barthes sobre o “efeito do real”.

Michel Foucault (1969), propondo a mudança de foco, ao analisar a noção de autoria, traz a diferenciação entre a “noção de obra” e “noção de escrita”, que falam sobre o desaparecimento ou não do autor. Na primeira expressão, o autor diz ser necessário compreender “O que é uma obra?”, “Sobre quais critérios, atribuímos o valor de obra? e se “Todos os escritos que estão em uma obra, fazem parte dela (a individualização do autor através de marcas empíricas na estrutura textual)?”, uma vez que, a crítica, ao analisar uma obra, se atém sobre as partes composicionais e estruturais, suscitando questionamentos, quais são: “tudo” poderia ser considerado uma obra? Ou há a existências de princípios normativos que a autenticam enquanto uma obra, como por exemplo quem a escreve? Logo, no texto, percebe-se que a crítica faz a análise da obra em si mesma, não existindo uma teoria.

Já a noção de escrita é criticada pelo autor, abordando que há uma tentativa de neutralização das marcas (intencionais e/ou não intencionais) do autor através do "anonimato transcendental". Por mais que exista a tentativa de exclusão ou apagamento das características do autor, Michel Foucault diz que esse potencial “apagamento” é uma maneira também de

perpetuar a influência do autor sobre o texto, o discurso. Ademais, é dito sobre a condição em que a escrita ocorre, tanto no tempo quanto no espaço, e sua grande relevância para também sentir a presença do autor (que está interligada ao “anonimato transcendental”), uma vez que também são traços normativos que estimulam o sistema autoritário.

Foucault (1969) não acredita no “transporte do anonimato transcendental”, mas sim na presença dos traços empíricos deste. A escrita funciona enquanto um sistema de preservação de privilégios e estimulação de um sistema de poder (não só literário). Segundo Maurizio Gnerre (1991), a escrita é uma forma de comunicação que denota instantaneamente a posição de interlocução, mas para que tenha eficácia, é necessário que ocorra em um contexto específico.

Quando se fala de contexto, fala-se de sociedade em suas diversas formas de manifestações. Há normas sociais que conduzem o comportamento dos seres humanos nesses diversos contextos, evidenciando e perpetuando as relações de poder, e neste caso, a posição assumida pelo autor no ambiente social.

No texto “O Efeito do Real”, Roland Barthes utiliza o termo “pormenores inúteis”, que são excessos narrativos, ou melhor, a parte descritiva do “tecido narrativo”. Ainda segundo o autor, a crítica literária ao analisar a narrativa, tem excluído essas partes descritivas. No entanto, para que se tenha compreensão acerca de uma estrutura narrativa, é necessário que seja vista de forma integral e detalhada, pois, embora não pareçam funcionais, todos os elementos presentes devem obedecer a “normativa” da justificação. Portanto, nada que está presente dentro da obra é em vão.

Roland Barthes (1984) atribuiu a esses “pormenores inúteis” a função de “real concreto”, que são responsáveis por trazer a verossimilhança através da representação daquilo que parece ser insignificante, mas que “[...] que relata aquilo que se passou realmente” (Barthes, Roland. 1984).

As descrições propostas por Barthes são as marcas textuais que expressam e evidenciam a presença do autor, ou seja, as marcas empíricas que alicerçam suas manifestações de enunciação, neste caso, através da escrita. Dessa forma, aquilo que parecia insignificante, por conta de uma análise superficial da narrativa, se torna significativa. No entanto, essas marcas são fortemente influenciadas pelo referente extralinguístico, o qual é valorizado por Carpentier, e que ressoa em sua escrita ideológica. Infere-se, portanto, a mediação entre estes dois polos na

narrativa do autor: o referencial pragmático (emissor-signo e receptor-signo) e semântico (referente extralinguístico-signo).

Ainda no ensaio de Michel Foucault (1969), são apresentados outros conceitos, de grande complexidade, especialmente, ao se tentar delimitar a diferença entre “nome próprio” e “nome do autor”, uma vez que ambos designam algo ou complementam um discurso. De forma objetiva, o “nome próprio” diz sobre um conjunto de características que são atribuídas a esse nome, enquanto o “nome do autor” conecta-se diretamente com as características conceituais, temáticas, estruturais, etc., do trabalho do autor. Ou seja, um nome não é um simples signo que é destinado a um referente, mas sim sugere atribuições e designação que validam e autenticam (ou o contrário) aquilo que é produzido, neste caso, pelo autor. O “nome do autor” é um complemento para validação e “compreensão” de um discurso. Ou seja, para além das marcas narrativas, o nome também é um importante elemento complementar de autoridade de um texto.

Tendo em vista que essas marcas textuais, assim como a presença do autor através do “nome do autor”, são trazidas, por Michel Foucault, a expressão “função-autor”, um “ser de razão” construído socialmente e que em seus “textos sempre contêm em si mesmo um certo número de signos que remetem ao autor”. Isso significa que o autor não cria apenas um texto, mas está presente diretamente na elaboração de discursos e conhecimentos dentro de uma sociedade. Ele é um produto que produz um produto predisposto à autenticação por seu domínio social - essa discussão será abordada mais adiante, segundo Lukács, acerca da posição social dos escritores na sociedade capitalista.

Independente da tentativa de apagamento ou da analogia de morte do autor, o autor ainda instaura discursos, não havendo uma descentralização da autoria ou a escrita pela escrita, mas sim a ligação direta e intencional entre o autor e o discurso presente na obra. E isso ocorre na construção do maravilhoso com Alejo Carpentier.

Percebe-se, portanto, que a construção de uma identidade latino-americana por meio do mito e do real maravilhosos não foi apenas uma escolha estética, mas uma marca discursiva impregnada de ideologias sociais, políticas e culturais. A escrita de um autor não é neutra, não é não intencional, há, normalmente, uma intencionalidade de atingir alguém com suas noções de mundo, alcançar algum objetivo, que, neste caso, é a representação das sociedades colonizadas da América Latina. Portanto, Carpentier utilizava tanto o referencial pragmático

quanto o semântico em suas obras, por mais que, aparentemente ou num primeiro momento, os aspectos extralinguísticos tivessem peso maior em suas produções textuais.

3 O CONTO: O MITO

José J. Veiga é um escritor que se denomina “um homem do interior de Goiás”. Nascido no respectivo Estado, radicado no Rio e tendo morado um bom tempo na Inglaterra. O autor tem como objetivo o trabalho com o recorte regionalista através de aspectos absurdos da realidade ou melhor com “um grau exagerado ou inabitual do humano” (Chiampi, I. 2015, p. 48), neste caso, o realismo maravilhoso.

Nesse contexto, nasce o conto “A máquina Extraviada”, que carrega significados que transcendem um objetivo individual. A narrativa é alicerçada em uma ideia de progresso e transformação social, que está relacionado ao desenvolvimento e ruptura de um modelo econômico, o qual está, agora, ligado à industrialização do mundo contemporâneo. Publicado no ano de 1997, o conto narra a história de uma máquina que surge, sem explicação, em um pequeno vilarejo, especificamente, na praça principal, em frente da prefeitura.

Essa máquina é responsável por revelar uma nova forma de organização social, visto que a presença dela provoca grande curiosidade. Ao passo que ela desperta um encantamento, traz também um grande desassossego e inquietação entre os habitantes. Essa nova sociedade imposta pela máquina é manifestada através do comportamento dos personagens: alguns moradores a rejeitam ou hesitam em compreendê-la por medo; outros buscam compreender seu surgimento e sua funcionalidade; e há aqueles que utilizando da força desse maquinário como meio de projeção de suas superstições. Esses três movimentos constituem os principais pontos a serem desenvolvidos.

No decorrer na narrativa, essa máquina passa a fazer parte da sociedade de forma a se tornar um elemento identitário daquela comunidade. No entanto, durante todo o tempo, ela permanece como um enigma tanto para os personagens quanto para os leitores, não sendo oferecidas explicações racionais para compreensão do acontecimento, sendo esse o fato insólito da narrativa (por mais que esse estranhamento de certa forma seja naturalizado ao longo do conto pelos personagens e, conseqüentemente, pelos leitores).

Segundo Regina Zilberman (2014), o mito é essencialmente “uma expressão consolidada pela linguagem verbal” (p. 41) e “designa um modo de narrar, vale dizer, de contar as ações dos seres humanos imaginários, seguindo uma ordem temporal e envolvendo uma organização interna” (Idem. 41). Com o tempo, o mito atrelou-se à arte poética, a escrita sendo considerado independente, mas considerado um grande inspirador da mimese, ou seja, a reprodução da realidade através da imitação. Essa imitação, para a autora, permite que os autores possam tratar de temas universais que permeiam toda a sociedade humana, não restringindo-se a uma específica, pois isso cria a trama, o enredo da narrativa, desenvolvendo a forma e o conteúdo.

Por mais que o mito se manifeste através da modalidade escrita da língua, ainda sim, especialmente, na literatura brasileira, ele se aproxima da tradição oral, uma vez que busca representar o universo cultural das experiências populares, ancestrais, etc., principalmente durante os movimentos indianistas e modernistas. No conto de Veiga, essa aproximação com a oralidade se manifesta tanto no narrador-personagem quanto nas marcas de conversa direta com o leitor, o que reforça sua dimensão mítica.

Regina Zilberman (2014) traz alguns aspectos que caracterizam o mito quando transposto da oralidade para a escrita, quais são: o resgate da cultura popular; a organização do mundo por meio de símbolos (objetos mágicos) e arquétipos, visto que há sempre um herói “que corporifica a natureza do homem brasileiro. Nele, estariam reunidos, na sua variedade e contradição, os traços múltiplos dos habitantes do país, sendo que mesmo a falta de unidade se justificaria em virtude do projeto globalizador” (Zilberman, R. 2014, p. 50); e uma estrutura narrativa que não segue uma lógica racionalista, visto que está atrelada ao mágico, sobrenatural.

Ao longo do texto, alguns autores brasileiros são citados, e dentre eles, o foco destina-se sobre Mário de Andrade e José de Alencar, os quais, segundo a autora, preservaram em suas narrativas, especialmente em “Iracema” e “Macunaíma” os efeitos míticos, tanto discursivos quanto históricos, culturais. Da mesma forma que esses autores ressignificaram elementos míticos em suas narrativas, Veiga também utiliza da máquina como signo que escapa à explicação racional e não se justifica em si mesmo.

No conto “A Máquina Extraviada”, de José J. Veiga, é utilizado, inicialmente, a presença do narrador-personagem, que se dirige diretamente ao leitor, situando-o no contexto do vilarejo. No entanto, em seguida, no desenvolver da narrativa, ocorre uma transição para um narrador onisciente (terceira pessoa), responsável por relatar as consequências e impactos gerados pela

chegada da máquina. Esse tipo de alternância entre as vozes narrativas constrói um efeito discursivo de distanciamento, uma vez que este tipo narrador era frequentemente usado na narração dos mitos latino-americanos (e, neste caso, utilizado para contar a história dessa sociedade-máquina), pois o leitor passa de interlocutor para observador dos acontecimentos “desse mito”.

Ademais, no conto, utiliza-se um espaço para a narração, que é desenvolvido em um contexto aparentemente realista, mas que recorre a uma lógica misteriosa e maravilhosa, que mescla o insólito ao cotidiano de forma natural e ao mesmo tempo torna quase sobrenatural tanto a máquina quanto sua função (aparentemente inexistente), visto a influência sobre os comportamentos dos moradores da cidade, que hesitam quanto ao caráter desse artefato.

Ao dar ênfase no narrador-onisciente com o foco narrativo em terceira pessoa, o narrador adota uma voz permeada por marcas oralizadas. "A máquina extraviada" possui uma linguagem simplista durante toda a narração, quase cotidiana, como se realmente um mito estivesse sendo contado de geração em geração a fim de perpetuar um registro cultural (que pode estar associado a uma crítica social, como é o caso de Macunaíma). É uma história recheada de elementos absurdos, fantásticos e maravilhosos, mas contada com naturalidade, o que constrói a atmosfera do mito, mesmo que neste caso, uma máquina seja o objeto misterioso.

Essa linguagem cotidiana fica ainda mais explicitada pelo narrador, na medida em que ele convida o leitor a fazer parte da história (mesmo que como observador). O convite é feito durante todo o texto a fim dele observar e interpretar o comportamento coletivo: “Você sempre pergunta pelas novidades daqui deste sertão” (s. d.) quanto nos parágrafos seguintes: “[...] como você sabe, trataram de aproveitar a novidade.” (s. d.); “Você se lembra que antigamente os feriados eram comemorados no coreto ou no campo de futebol, mas hoje tudo se passa ao pé da máquina.” (s. d.); “[...], mas você sabe como ele é ranzinza [...]” (s. d.); “Você já viu que homem mais azedo?” (s. d.).

Ao utilizar a segunda pessoa do singular, o narrador quebra a barreira entre o texto e o leitor, convidando a estabelecer uma relação direta e objetiva com a história e o narrador. Essa marca discursiva constrói uma conversa, uma parceria, que faz com que o leitor aguarde junto aos personagens a revelação do caráter da máquina, suscitando reflexões acerca do que é proposto por Ricardo Piglia (2005) com o texto “O Último Leitor”, o qual fala sobre o papel do leitor na construção de sentidos de um texto. Dessa forma, o leitor não é apenas um ser passivo, mas sim

alguém que estabelece um vínculo afetivo e participativo - que é proposto dentro dos mitos, uma vez que, ao transmitir uma história, um saber que é passado de pessoas a pessoa, além de convidar o leitor a assumir o papel de ouvinte, convida-o a ser participante dessa história. No entanto, essa discussão será, também, abordada mais adiante.

No plano simbólico, ou melhor, no terceiro aspecto, a máquina assume função semelhante à de objetos mágicos dos mitos como é o caso do muiiraquitã em “Macunaíma”, que suas atitudes tem como base “o conto de fadas europeu, pois apresenta a busca de um objeto mágico e sua conseqüente recuperação” (Zilberman, R. 2014, p. 50). Contudo, no conto, a máquina não possui caráter sagrado, mas sim de desassossego. Assim, Veiga atualiza no conto um procedimento típico do mito, mas invertendo seu valor: em vez de orientar, a máquina desestabiliza aquele mundo diegético, por mais que essa bagunça seja feita de forma ordenada na narrativa, especialmente, por conta daquilo que ela potencialmente representa.

E essa inversão do sagrado-estranho, ao invés de provocar orientação ou trazer o sentido da máquina, como costuma ocorrer nos mitos, causa a “desorientação” e a inteligibilidade desse símbolo. A máquina, neste caso, representa o desconhecido, o que não é bom e nem ruim, mas o que irá orientar a população segundo os desejos individuais, que são também coletivos.

Ademais, no terceiro aspecto, assim como em “Macunaíma”, que é a subversão do herói mítico para um anti-herói, José J. Veiga também subverte a lógica do sentido da narrativa, ou seja, a máquina não é objeto mágico que trará a solução, o progresso da sociedade, mas sim a desorientação dos habitantes, a provocação sobre seu caráter, como já dito acima. A máquina não é a resposta, mas sim a pergunta, assim como disposto no próprio conto: “A máquina ficou ao relento, sem que ninguém soubesse quem a encomendou nem para que servia. E claro que cada qual dava o seu palpite, e cada palpite era tão bom quanto outro”.

Portanto, José J. Veiga, em “A Máquina Extraviada”, constroi uma narrativa marcada por traços de oralidade, o que pode também ser discutido a partir de sua herança cultural, uma vez que nasceu no interior do Goiás - lugar associado a práticas culturais orais, por estarem, muitas vezes, ligadas às zonas rurais e sertanejas. Além disso, a narrativa possui grande presença do insólito, o qual, segundo Regina Zilberman (2014), está associado ao mito na literatura brasileira, além de contribuir com a quebra da lógica narrativa. Assim como em “Macunaíma”, Veiga usa a construção mítica não para fundar uma identidade nacional, mas para denunciar o conflito entre tradição e modernidade, assim como é dito por Pedro Dolabela Chagas (2013)

acerca de Carpentier. O mito aparece como uma tradição, um modo de reafirmar uma manifestação cultural que sobrevive mesmo em meio ao contexto da máquina, da industrialização

3.1 BREVES DEFINIÇÕES DO REALISMO MÁGICO, MARAVILHOSO E FANTÁSTICO NAS NARRATIVAS

Antes de continuar a análise do conto e abordar a presença das duas manifestações literárias que lidam com o insólito inserido no real, é importante trazer brevemente as definições do realismo mágico, realismo maravilhoso e fantástico, a fim de evitar confusões conceituais e, especificamente, esclarecer como os dois últimos operam dentro da narrativa.

É importante salientar que Irlemar Chiampi (1980), em alguns momentos, parece reduzir as mediações entre certas zonas conceituais ao discutir a definição desses movimentos literários, especialmente quando contraposta à proposta teórica de Carpentier, assim como dito anteriormente. Por mais que seja de grande relevância o trabalho das definições através das oposições, ainda sim, em muitos casos, há interseções entre esses pólos distintos - como será diretamente abordado mais adiante na continuação da análise do conto.

Irlemar Chiampi (1980), em sua obra “O Realismo Maravilhoso”, debruça-se na tentativa de compreensão e definição do realismo mágico, do real maravilhoso americano na literatura hispano-americana. No entanto, essa análise tem como objetivo contrapor a utilização desses termos cunhados pelas teorias hispano-americanas do século XX, propondo assim o uso de um outro termo. Validando as interseções e contradições dos conteúdos presentes em cada termo, a autora sugere a utilização do “Realismo Maravilhoso”, o qual se afasta de ideologias restritivas, como o “Realismo Mágico”, e, de certa forma, exotizantes, como o “Real Maravilhoso Americano”, proposto por Alejo Carpentier (1987).

Segundo a autora (1980), “Realismo Mágico” é uma nomenclatura que tem como função cobrir os lugares-comuns dessa(s) nova (s) forma (s) de fazer literatura surgida durante o século XIX-XX, na América Latina, devido a sua complexa definição por conta dos teóricos hispano-americanos acerca das distintas maneiras de fazer “Literatura Fantástica”. Ou seja, a autora afirma que esse é um termo de grande uso e complexas atribuições para denominar uma

literatura latino-americana, que emerge durante o século XX, permeada, especialmente, por elementos do mundo fantástico.

O termo “Realismo Mágico” foi teorizado pela primeira vez por Franz Roh, crítico de arte alemão, em seu livro “Nach expressionismus (Magischer Realismus)” em 1925. De acordo com Chiampi (1980), o crítico cunhou o termo para designar-se a arte pictórica do pós-expressionismo, tendo como objetivo “o ato da percepção” da realidade pelo próprio artista. A expressão adotada por Franz Roh, visava “representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam” (Chiampi, I. 1980, p. 21). Essa representação do realismo mágico na arte pictórica se manifesta a partir da associação de elementos comuns, cotidianos ao insólito como maneira de representar as emoções e os sentimentos dos artistas frente às instabilidades políticas e sociais decorrentes das Guerras Mundiais. Ou seja, o Realismo Mágico, na arte imagética, é introduzido através do ato de percepção e do ato criativo do artista nas representações da realidade, especialmente, de caráter denunciatório.

Para além da arte pictórica, a terminologia, também foi introduzida no âmbito da literatura através de escritos de Franz Roh acerca de sua definição de Realismo Mágico. Segundo Daniela Fernanda Arpa de Pinho, em sua dissertação “O Realismo Maravilhoso em Terra Sonâmbula de Mia Couto” de 2010:

É a partir da tradução espanhola da obra de Franz Roh por Fernando Vela, em 1927, na Revista de Occidente¹⁸, que o conceito realismo mágico passa do domínio pictural para o domínio literário sul-americano. A tradução em espanhol facilitou a sua divulgação no continente americano e a sua assimilação no meio literário e intelectual hispanoamericano.

(Pinho, D. F. A., 2010, p. 41)

No entanto, como criticado por Chiampi (1980), e como dito mais acima, o termo foi utilizado para denominar espaços-comum no texto latino-americano, espaços que são tratados de maneira inadequada e por vezes generalista, visto que o termo “Realismo Mágico” é apenas um dos possíveis para associação as “Literaturas Fantásticas”. Ou seja, segundo a autora, o sentido expresso pelo termo é vago e impreciso, fazendo com que possua sentidos e seja atribuído a outras manifestações artístico-literárias que estão correlacionadas ao insólito, anulando as contradições presentes nas obras tanto em relação à temática quanto às técnicas experimentais de produção das narrativas.

Na América Espanhola, segundo Irlemar Chiampi (1980, p. 23), o escritor Arturo Usler Pietri foi o primeiro a utilizar o termo “Realismo Mágico” na crítica do romance em “Letras y Hombres de Venezuela” em 1948. No entanto, a autora tece críticas, quanto às complexas definições trazidas na obra do autor sobre essa nomenclatura, ao abordar as indefinições quanto ao papel da realidade e do narrador. Ela aborda, principalmente, a atitude do narrador ao buscar as respostas do mistério “realisticamente” e em negar a realidade ou “praticar o irrealismo”. Em ambos “atos de percepção”, a realidade realista é o cerne da obra do autor, ocasionando a desvalidação, para a crítica, de elementos que não estejam intimamente ligados à obra e ao contexto cultural. Dessa maneira, segundo Lauro Figueira (2000, p. 23), “em vez de investigarem elementos e a linguagem do texto, descartam a importância da narrativa, do narrador, do narratário e do contexto cultural”, sendo a correlação entres todos esses aspectos necessários para identificar as nuances das manifestações da literatura fantástica.

Baseado nessas definições, o “Realismo Mágico”, ainda enquanto um termo “guarda-chuva” para a “Literatura fantástica”, nasce em oposição aos valores do Realismo-Naturalismo, advindos de países franceses, ingleses, etc., que se suportava a partir de um modelo enrijecido e realista da representação da realidade. O Realismo-Naturalismo propunha uma forte objetividade na descrição e narração de seus romances de costumes e da vida social da época. Buscava-se, nesse período, uma aproximação com a mimesis de plantão, a partir da imitação da realidade para realização de uma crítica social. No entanto, essas indefinições e correlações indiscriminadas, mais contribuíam para universalizar a cultura latino-americana e representar esse novo romance de forma realística.

Esse gênero se desenvolveu alicerçado durante um período de rupturas e renovações com os modelos de arte e literatura na europa, uma vez que surgiram diversos movimentos denominados de -ISMOS, como dito por Lauro figueira (2000). Logo, a tentativa de superação dos modelos europeus e a necessidade de construção de uma identidade da América Latina, fez com os críticos atribuíssem qualquer manifestação literária-fantástica ou de valorização dos países da América Latina ao realismo mágico, esvaziando assim o seu conceito através do excesso de atribuições literárias, ou seja, contribuindo para a universalização da cultura latino-americana.

Segundo a autora (1980), para além do esvaziamento conceitual do termo, há a sua aceção enquanto elemento semântico. O Realismo Mágico, como visto anteriormente, é termo surgido durante os anos 40-50 (século XX), durante a tentativa de constituição de uma

identidade e o “Boom Latino-Americano”, movimento que levou os trabalhos de romancistas Latino-americanos a terem visibilidade na Europa. No entanto, esse termo, ainda muito ligado a Europa e com pouca base na teoria literária, ocasionaria, se ligado ao termo “Realismo”, “ora uma teorização de ordem fenomenológica (a "atitude do narrador"), ora de ordem conteudística (a magia como tema)” (Chiampi, I. 1980, p. 43). Dessa forma, para a autora, o uso do “Mágico” provoca interpretações que estão fora do escopo literário, o que geraria a necessidade de constituição de uma nova teoria, que valide os sentidos de ordem sintética, que diferem do conhecimento científico.

O que a autora leva em consideração para o não uso do termo “Mágico” está situado em dois critérios: o primeiro dentro do escopo literário, ou seja, do foco na análise literária; e o segundo, através da própria análise literária, uma forma de resistência e de construção de identidade da América-Latina - ou seja, um discurso que se opõe à lógica racionalista e eurocêntrica. No entanto, a autora dá centralidade ao primeiro, ao uso da língua nas obras artístico-literária.

Ao utilizar a aproximação direta entre a magia e a arte, isso provoca associações com questões mais religiosas, antropológicas, etc., devido ao termo “Magia” estar associado “[...] a arte ou saber que pretende dominar os seres ou forças da natureza e produzir, através de certas práticas e fórmulas, efeitos contrários às leis naturais” (Chiampi, I. 1980, p. 44). Essa relação entre a arte e a magia emerge, mais uma vez, em contraponto ao positivismo, o qual prioriza o método científico a fim de compreender a realidade social, negando a “imaginação como instrumento de conhecimento”, dessa forma, separando os polos “racional e irracional” (Idem. 44). No entanto, a autora não invalida as contribuições “metafísicas”, muito pelo contrário, ela diz que ao associar a magias no âmbito literário, isso demonstra “a potência (criadora, destrutora) atribuída à palavra” (Chiampi, I. 1980, p. 45), além da contribuição em relação a “nomeação das coisas americanas” (Chiampi, I. 1980, p. 46).

A autora destaca o poder que possui a palavra ao citar na cultura pré-colombiana, como no Popol Vuh, em que os deuses criam a terra ao nomeá-la. Essa obra contribuiu para desenvolver ainda mais a noção do realismo mágico, conectando as proposições de teóricos latino-americanos a partir da potência criadora ou destrutiva da palavra para criar um vocabulário que representasse a realidade única e dialética da América Latina.

No entanto, por mais que as palavras possuam esse poder polifônico, essa criação não ocorre de maneira mágica ou idealista pelo narrador, há códigos e técnicas da linguagem (assim como marcas de autoria) que devem ser validados na construção dessas narrativas. A língua é condicionada a um código para se tornar matéria concreta do real.

E essa é a crítica trazida pela autora (além da amplitude conceitual para o termo “Realismo Mágico”), mesmo que por vezes incorra no afastamento da mediação ideológica presente em todo o texto literário entre os aspectos linguísticos e extralinguísticos (o que também pode provocar, por vezes, uma análise superficial). Essa concepção mágica da língua afasta a literatura, o campo literário (foco da autora) da sua materialidade, de sua historicidade e possibilidade de ser analisada criticamente, propondo assim uma análise no campo concreto da língua através de critérios concretos; objetivos e observáveis. O “Mágico”, ao contrário do Maravilhoso e do Fantástico (que será abordado mais adiante), anula a realidade concreta. E isso acaba gerando uma análise por vezes superficial, uma vez que a língua está inserida em um dado contexto social, cultural e político.

Para Chiampi (1980), o termo “Maravilhoso”, em uma perspectiva “lexical, poética e histórica” (p. 48) e de grande “incorporação à Literatura, à Poética e a História Literária” (p. 49), carrega uma contradição positiva. É dito sobre o termo não ser sinônimo de belo, mas também não carregar um sentido de representar algo ruim, o que é proposto pelo modelo expositivo da sociedade pornográfica, o qual propõe uma análise acerca do que não é visto imediatamente. Dessa forma, o termo assume um papel polifônico e contraditório, mas que de alguma forma essa oposição se completa.

Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, "coisas admiráveis" (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às naturalia. Em *mirabilia* está presente o "mirar": olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, ver através. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre - portentoso contra a ordem natural - e de miragem - efeito óptico, engano dos sentidos.

(Chiampi, I. 1980, p. 68)

Numa primeira acepção dessa contradição semântica, o Maravilhoso está diretamente ligado ao insólito e ao extraordinário, que estão ligados ao humano ou a um grau exagerado da percepção do humano.

O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser mirada pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. A extraordinariedade se constitui da freqüência ou densidade com que os fatos ou os objetos exorbitam as leis físicas e as normas humanas.

(Chiampi, I. 1980, p. 68)

Numa segunda acepção, o Realismo Maravilhoso está relacionado ao sobrenatural, de uma forma dissociada da experiência humana, do meio racional enquanto justificativa ontológica “da própria natureza dos fatos e objetos” (Idem. 48). Nesse sentido, podemos inferir que esse segundo sentido do termo “Maravilhoso” está relacionado a acontecimentos que sofrem interferência de seres sobrenaturais, no entanto, não há estranheza por parte dos indivíduos, pois é como se esses fatos fossem em sua própria origem sobrenaturais. O sobrenatural é inerente à natureza desses fatos. Dessa forma, esses acontecimentos não possuem uma explicação racional. Ou seja, a natureza desses fatos e objetos não correspondem a uma lógica racionalista, fugindo da realidade humana, logo distanciando-se da experiência humana.

[...] o maravilhoso difere radicalmente do humano: é tudo o que é produzido pela intervenção dos seres sobrenaturais. Aqui, já não se trata de grau de afastamento da ordem normal, mas da própria natureza dos fatos e objetos. Pertencem a outra esfera (não humana, não natural) e não têm explicação racional.

(Chiampi, I. 1980, p. 68)

Para Daniela Fernanda Arpa de Pinho (2010), o Realismo Maravilhoso funciona como “um oximoro, dado que integra dois conceitos totalmente opostos, conquanto a sua valiosa vantagem é que o discurso realista maravilhoso se opõe aos discursos realista e maravilhoso que lhe são próximos no sentido lato da palavra.” (p. 58).

Portanto, ele exprime uma abordagem que está além da manifestação de elementos sobrenaturais, mas que está carregado de uma visão de mundo que mescla o insólito ao cotidiano, onde ambos se neutralizam e geram essa representação ampliada, estendida e alargada, sem causar quebra de lógica do mundo real com a aparição do sobrenatural na narrativa. Ou seja, não há a emersão do sentimento de estranhamento do sobrenatural, do insólito tanto para os personagens quanto para o leitor.

Sendo assim, o termo Realismo Maravilhoso insere-se enquanto um conceito crítico, uma categoria literária ou um movimento literário, a fim de classificar obras que trazem os elementos não habituais e ao mesmo tentam romper com as tendências tradicionalistas que se centram, unicamente, em um dos aspectos: linguísticos e extralinguístico.

Chiampi (1980) parte dos mecanismos discursivos que estão presentes no maravilhoso para poder representar a “mestiçagem e não-disjunção” entre real e o sobrenatural - por isso tece críticas quanto ao posicionamento de Carpentier. Logo, é priorizado pela autora a interligação entre a temática e as técnicas experimentais e inovadoras dessa nova forma de se fazer romance na América Latina, de entender o Realismo Maravilhoso como efeito estético e narrativo - algo construído pelo texto literário.

Contudo, é importante salientar que por mais que o foco da autora seja sobre mecanismos discursivos literários, o Realismo Maravilhoso é enxergado também como uma forma estética não arbitrária. É um meio de construção de uma identidade e de uma representação, que o autor pode ou não usar - independentemente de ser ou não da cultura americana. E é sabido que o maravilhoso é produzido por uma visão de mundo específica - a latino-americana - que mistura mito, história e política, e não somente enquanto mecanismo discursivo.

Por último, e para não nos restringirmos aos estritos argumentos de ordem etimológica, lexical, literária ou poética, há a razão histórica que legitima o maravilhoso como identificador da cultura americana. Sendo o novo romance hispano-americano uma expressão poética do real americano é mais justo nomeá-lo com um termo afeito, tanto à tradição literária mais recente e influente (o realismo), como ao sentido que a América impôs ao conquistador: no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura européia. Carpentier, sensível ao trabalho cronístico de invenção do ser histórico da América, designou essa realidade, natural e cultural, como real maravilhoso, cobrindo simultaneamente o referencial "mágico" e o seu modo de absorção ao sistema de referências ocidental.

(Chiampi, I. 1980, p. 50)

Por fim, segundo Tzvetan Todorov, no capítulo II: (Definição do Fantástico, presente no livro “Teoria da Literatura” (1975), no fantásticos, assim como no Realismo Maravilhoso,

as leis do mundo não modificam, elas permanecem as mesmas, contudo, um dos princípios do fantástico está relacionado a ambiguidade gerada pelo texto narrativo. Essa ambiguidade é percebida, possuindo duas opções para quem está consumindo o texto:

[...] ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.

(Todorov, T. 1975, p. 30)

Todorov ao tentar definir o Fantástico na literatura no século XX, busca na teoria definições que pressupõem a existência e a formulação desse gênero no âmbito literário já no século XIX. Logo, traz as definições do filósofo russo Vladimir Soloviov, a qual acredita ser a mais rica quanto ao critério “estrutura narrativa”. Ademais, traz também Montague Rhodes James, o qual propõe uma perspectiva relativamente interligada a de Vladimir Soloviov. Ambos acreditam que o Fantástico pode ser explicado tanto por meio naturais quanto por meios sobrenaturais. Logo, essa explicação pode ser feita de maneira racional, no entanto, explicar o sobrenatural pelo racional gera a hesitação, que é o efeito ocasionado pelo Fantástico.

Estas definições encontram-se globalmente incluídas naquela proposta pelos primeiros autores citados e que já implicava a existência de acontecimentos de duas ordens, os do mundo natural e os do mundo sobrenatural; mas a definição de Soloviov, James etc. assinalava além disso a possibilidade de fornecer duas explicações ao acontecimento sobrenatural e, em consequência, o fato de que alguém devesse escolher entre ambas. Era pois mais sugestiva, mais rica; a que nós próprios demos, dela se origina. Além disso, enfatiza o caráter diferencial do fantástico (como linha de separação entre o estranho e o maravilhoso), em vez de transformá-lo numa substância (como fazem Castex, Caillois etc.).

(Todorov, T. 1975, p. 30)

O autor recorre também à alemã Olga Reimann que centra a hesitação no personagem, não no leitor. Ademais, é trazido também as ideias propostas pelos franceses Castex, Louis Vax e Roger Caillois, que basicamente estão centradas no acontecimento em si, no conteúdo e não no uso de uma forma estética, estrutural presente na narrativa, ou seja, na forma como é construída essa hesitação.

Mais adiante, afirma-se que o fantástico exige três condições fundamentais para ser reconhecido como tal. A primeira refere-se a hesitação do leitor entre o natural e o sobrenatural: para que ele possa participar ativamente da história, é necessário, antes de tudo, que acredite na verossimilhança do enredo, permitindo-se, assim, hesitar diante dos eventos sobrenaturais - sendo essa a condição central para considerar um texto como fantástico.

A segunda condição refere-se a hesitação do personagem: além do leitor hesitar, o personagem, que vive aquele mundo narrativo, também hesita, pois tem dúvidas quanta a realidade ou a sobrenaturalidade daquela experiência - e isso aproxima ainda mais o leitor da experiência da hesitação, pois essa sensação só é possível quando o leitor estabelece uma identificação com algum personagem específico - ainda que essa identificação não seja universal ou totalizante, pois “se trata, com esta regra de identificação, de uma condição facultativa do fantástico” (Todorov, T. 1975, p. 37).

A terceira diz sobre a atitude do leitor diante do texto: segundo o autor, por mais que o fantástico seja construído através de marcas discursivas, uma vez que “A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens” (Idem. 37), o leitor deve aceitar o acontecimento como algo possível de ocorrer naquele mundo narrativo. Por mais que ele hesite, ainda sim deve considerar essa experiência enquanto possível de acontecer. Logo, “é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação poética” (Todorov, T. 1975, p. 39).

3.2 O CONTO: A PRESENÇA DO REALISMO MARAVILHOSO E FANTÁSTICO SIMULTANEAMENTE

Retomando a análise do conto, bem como algumas definições dessas manifestações literárias, *A Máquina Extraviada* revela como o insólito se manifesta tanto pela naturalização do realismo maravilhoso quanto pela hesitação do fantástico.

Irlemar Chiampi (1980) busca traçar distinções conceituais entre o Realismo Maravilhoso e o Fantástico, contudo, ainda sim, eles possuem traços que os aproximam, reconhecendo a própria autora as zonas de contato entre as duas manifestações literárias - mesmo que sejam de contextos históricos-sociais distintos. Embora o realismo maravilhoso se

apoie na naturalização do fato insólito e o fantástico na hesitação, há interseções inerentes, pois ambos exploram uma quebra da lógica habitual do mundo diegético - por mais que o maravilhoso esteja em destaque, visto que se amplifica mais ao longo do texto. O fantástico, embora presente, se mantém relativamente menos exposto.

[...] a problematização da racionalidade, a crítica implícita a leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter credibilidade do leitor e, razão de frequentes confusões da crítica literária, compartilham os mesmos motivos servidos pela tradição narrativa e cultural: aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da casualidade, do espaço e do tempo, etc.

(Chiampi, I. 1980, p. 52)

E isso se evidencia no conto “A Máquina Extraviada”: embora o realismo maravilhoso se imponha, se destaque e exerça um papel central, especialmente, pelos seus elementos linguísticos, estético-literários e histórico-sociais, profundamente vinculados ao contexto latino-americano, ainda assim é possível perceber áreas de contato com outras manifestações entre o real vs insólito. Mesmo quando o conto apresenta traços mais marcantes do “maravilhoso”, é percebido o contato com o fantástico, demonstrando a necessidade do cuidado em traçar fronteiras entre movimentos “estéticos-histórico-sociais”.

José J. Veiga situa o conto na fronteira entre o Realismo Maravilhoso e o Fantástico, visto que os dois gêneros, por mais que possuam distinções ontológicas, ainda sim estão inseridos no universo do “alargamento da realidade”, do insólito incorporado à realidade. Como dito anteriormente, ao citar Chiampi (1980) e Todorov (1975) ao traçar suas acepções, no Realismo Maravilhoso, segundo a autora (1980), o insólito, o estranho - como é o caso do surgimento da máquina - é adicionado à realidade sem que haja estranhamento por parte dos personagens. Já no Fantástico, de acordo com Todorov (1975), há a hesitação, causando o estranhamento de um fato aparentemente “irreal” inserido ao mundo real - também o surgimento do maquinário.

Em *A Máquina Extraviada*, assistimos à história de uma cidade que muda sua forma de organização social em decorrência do surgimento desse artefato. Essa máquina representa o surgimento e o desenvolvimento, nas diversas sociedades, do sistema capitalista. É a máquina determinando os comportamentos humanos de forma que nem as próprias pessoas percebiam de imediato essas mudanças ou transformações.

A máquina, como presente nos primeiros parágrafos do conto, simplesmente é inserida no contexto da cidade, ocupando um espaço sem nenhuma atribuição de caráter imediato, um quase não espaço. Ela desloca a rotina e instaura uma sensação coletiva de inquietação num primeiro momento. Essa hesitação fica explicitada, especialmente, através do comportamento das autoridades e da população. Mesmo que não haja um enfrentamento direto, os habitantes buscam investigar racionalmente as motivações e justificativas de seu sentido naquele contexto, o que já suscita uma suspensão da causalidade, efeito presente nas narrativas fantásticas e maravilhosas, mesmo que nesta não ocorra a hesitação frente à situação.

Nesse sentido, há o aparecimento do Realismo Fantástico na narrativa, que segundo Tzvetan Todorov (1975) está alicerçado em três categorias: a hesitação do leitor entre o natural e o sobrenatural; a hesitação do personagem; e a atitude do leitor diante do texto.

No primeiro caso, visto o convite feito ao leitor pelo narrador, a máquina é um objeto apresentado sem qualquer definição, formato, características ou finalidade, mas, ainda sim, é uma figura que está construída sensorialmente no imaginário popular e que traz o sentido de modernidade e progresso. No entanto, no decorrer da narrativa, as atitudes da população de estranhamento geram no leitor certa hesitação quanto ao caráter da máquina. Sua indefinição desperta o desconforto através da tentativa de busca por um sentido, assim como os próprios personagens fazem, como é citado o caso das crianças, que brincaram com a máquina; das “velhinhas da igreja”, que “[...] viram o rosto para o lado da máquina” (s. d.); e do restante da população, que parou de realizar suas tarefas para ver a descarga da máquina na cidade.

Durante toda a narrativa, não há em momento algum a utilização da máquina de forma objetiva, sua funcionalidade está mais atrelada ao inexistente, ao subjetivo, a “alma” da máquina e as sensações que ela desperta nos indivíduos. Quem constrói esse sentido para esse artefato é a própria população, uma vez que ela se transforma em um brinquedo para as crianças e em uma fonte de renda para um funcionário encarregado de cuidar da máquina. A não compreensão, o não saber, o desconhecido, o não comprovado, até então o não utilitário, o não usual, ganham novos contornos práticos dentro dessa cidade, mas ainda sim permanecem como um objeto mágico que transcende o individual e preserva seu caráter oculto, metafísico e quase mitológico.

Na segunda categoria proposta por Todorov (1975), ocorre tanto o maravilhoso quanto o fantástico, que se desenvolvem simultaneamente através dos comportamentos dos

personagens, uma vez que há personagens que introduzem a máquina na sua vida de maneira natural, bem como existem aqueles que a temem, como é o caso de Vigário.

A única pessoa que ainda não rendeu homenagem à máquina é o vigário, mas você sabe como ele é ranzinza, e hoje mais ainda, com a idade. Em todo caso, ainda não tentou nada contra ela, e ai dele. Enquanto ficar nas censuras veladas, vamos tolerando; é um direito que ele tem. Sei que ele andou falando em castigo, mas ninguém se impressionou.

(Veiga, J. J. s. d., s. p.)

O personagem citado representa o campo da “hesitação”, por mais que haja esse questionamento pelos demais personagens inicialmente. Visto que é um conto, a passagem dele é rápida, mas muito simbólica, uma vez que representa a dúvida constante entre o que pode ou não ser explicado de forma natural. Isso, dentro dos limites do fantástico, é o que o caracteriza.

Dessa forma, dentro da narrativa, não há uma explicação para o surgimento da máquina, visto a percepção prática da realidade que o respectivo personagem possui, o qual preserva as noções de causalidade, de espaço e de tempo. A negação ou o aparente mau humor de Vigário manifesta a contradição que constitui o fantástico, que é: “o acontecimento insólito, privado de qualquer probabilidade interna (patente, mas sem causa), superpõe duas probabilidades externas, uma racional e empírica [...] e outra irracional e meta-empírica” (Chiampi, I. 1980, p. 55).

Essa atitude do personagem é refletida também no leitor, ocasionando a terceira categoria sugerida por Todorov (1975), ligada diretamente à sua posição na narrativa. Se o personagem aceita a possibilidade do acontecimento, mesmo diante da hesitação, o fato narrativo pode ter ou não ocorrido. Assim, o leitor também recorre às leis naturais, que estão sendo ameaçadas pela presença do sobrenatural. Isso produz nos leitores um efeito psicológico característico do fantástico, em que “desestabiliza-se o sistema estável do leitor, questionando-se a hierarquia culturalizada entre o real e o irreal, sem que no seu lugar se reponha qualquer certeza metafísica, qualquer imanência de um estado extranatural” (Chiampi, I. 1980, p. 56). Dessa forma, a hesitação, seja no leitor ou no personagem, é o ponto central do gênero fantástico.

Em contrapartida, no Realismo Maravilhoso, ao traçar definições acerca da narrativa maravilhosa, é dito que ele se ancora sobretudo na “disjunção dos elementos contraditórios ou

a irreducibilidade da oposição entre o real e o irreal” (Chiampi, I. 1980, p. 61). Ou seja, o maravilhoso mantém a oposição entre o real e o irreal sem uma explicação lógica e de forma que ambos não se anulam. No maravilhoso ocorre a coexistência entre os dois, mantendo seus valores próprios. Nesse sentido, o respectivo conto quebra com a demarcação rígida entre o fantástico e o maravilhoso, visto que nos três campos citados por Todorov (1975) ocorrem tanto um quanto outro quase simultaneamente: a presença da hesitação e a sua não presença, o papel dos personagens ao recorrer ou não a uma explicação real ou metafísica e o papel do leitor em se identificar com os personagens e duvidar ou não dos fatos insólitos dentro da realidade diegética.

Como citado acima, há a hesitação gerada pelo fantástico, visto a chegada da máquina sem explicação na cidade. Essa “hesitação” decorre da negação do “sobrenatural positivo” e foca no inquietante, no medo, no “sobrenatural negativo” e mantém a lógica da oposição entre o real e o irreal. Louis Vax observa que o fantástico nos põe em contato com o mal e, por isto, rechaça as entidades do “sobrenatural certificado” (Deus, a Virgem, os santos, os anjos, os bons gênios, as boas fadas) e inclina-se para a loucura, a morbidez, a feiúra, o satânico. A complacência do fantástico para os valores negativos produz, além do medo, a reprovação e o nojo, nascidos do “escândalo moral” que o leitor prova ao contato com seres que encarnam as tendências perversas e homicidas do homem. Por mais que essa dúvida seja presente ao longo da narrativa por Vigário, o aparecimento da máquina pelo restante da população não. Desde o início, o narrador apresenta a chegada de um objeto “mágico”, a máquina. No entanto, o narrador não busca criar explicações e justificativas quanto ao surgimento desse objeto; pelo contrário, a narrativa é feita de forma objetiva, o que provoca a não hesitação do leitor.

Segundo Chiampi (1980), o maravilhoso traz de volta o que é renegado pelo fantástico ou encarado como desconhecido, “o familiar coletivo”, que no maravilhoso é incorporado como algo legítimo e reconhecido. Essa expressão refere-se a um conjunto de elementos que compõem uma cultura, logo envolve crenças, mitos, tradições etc. Em “A Máquina Extraviada”, José J. Veiga provoca um desarranjo com a lógica da causalidade. Isso ocorre tanto no fantástico quanto no maravilhoso, no entanto, em dimensões diferentes.

Ele, ao suscitar os aspectos da “problematização da racionalidade”, rememora, de certa forma, o mito, mas aqui ele não deve ser encarado como um traço essencialista da cultura latino-americana, como se fosse um determinante para o congelamento do continente americano no espaço e no tempo, como abordado anteriormente por Pedro Dolabela Chagas (2013). Trata-se

antes de uma forma de suspensão da lógica temporal e causal da narrativa. Ele utiliza desse gênero textual como estratégia estética e discursiva para abordar a realidade política e social do Brasil, assim como foi feito por diversos países da América Latina entre os séculos XIX e XX, a fim de construir uma identidade nacional. Nesse sentido, a escolha narrativa do mito, muito presente na literatura maravilhosa e fantástica (neste aspecto, sendo possível dar ênfase ao maravilhoso, visto seu percurso histórico proposto por Carpentier) é tanto um recurso de expressividade quanto de marca cultural (não estanque ou determinista de uma sociedade).

Por mais que seja um recurso estético, infere-se que o uso do mito está, sim, ligado a uma forma particular de fazer literatura nos países latino-americanos, especialmente nesse mesmo período histórico, visto o uso do sobrenatural e de elementos que causam desarranjos na racionalização e causalidade das narrativas. Assim, o aparecimento da literatura insólita não ocorre unicamente como uma escolha estética - por mais que seja uma dimensão importante -, mas também como expressão de um processo de construção da cultura latino-americana. Logo, possui a finalidade, neste caso, de evocar a sobrevivência dos países latino-americanos aos acontecimentos históricos. Nesse contexto, Carpentier propõe o real maravilhoso como uma manifestação da realidade latino-americana, pensamento que, contudo, é contraposto por Irlemar Chiampi, que se detém mais sobre o debate das construções discursivas, uma vez que vê o pensamento de Carpentier como limitador e propagador de um estigma exotizante do continente americano.

E assim como foi feito por Carpentier em “Os Pássaros Perdidos” (1953), que narra a crise do autor através da crise do personagem - que vai em busca de instrumentos musicais indígenas na América Latina - diante da fragmentação dessa nova América (pitoresca e moderna, selvagem e de fronteira), é também feito por José J. Veiga, o qual quebra com o princípio da causalidade ao inserir esses elementos fantásticos, presentes nas narrativas do mito, como forma de trazer provocação acerca dessa realidade brasileira: rural vs. urbano e tradicional vs. moderno. No fantástico, a aparição da máquina quebra com essa lógica cotidiana, uma vez que Vigário é um importante personagem para demonstrar essa fronteira entre essas duas manifestações. Ele vive a tensão entre o natural e o sobrenatural. Dessa forma, ocorre uma ruptura entre o real e o irreal, o que gera a hesitação e a dúvida, buscadas dentro de um sistema lógico da realidade.

No maravilhoso, não há essa quebra da lógica da causalidade, visto que, segundo Chiampi (1980), há uma “casualidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja”. Ou

seja, no gênero maravilhoso há a integração do elemento insólito inserido ao cotidiano sem a necessidade de explicações lógicas. Essa elucidação paira sobre a narrativa. Dessa forma, o real e o irreal coexistem no processo diegético, principal diferença entre as duas manifestações literárias. A diferença do maravilhoso é restabelecida e, à diferença do fantástico, ela é não conflitiva; mas, à diferença do realismo, não é explícita, e sim difusa. O regime causal do realismo maravilhoso é ditado pela descontinuidade entre causa e efeito (no espaço, no tempo, na ordem de grandeza). Como já observou Borges (2013), há uma necessária conexão, um vínculo inevitável entre coisas distantes numa narrativa em que a causalidade é “mágica” (pág. 60).

Ao ser inserida no convívio social, mesmo sem explicação e sem explicitação de sua funcionalidade, a máquina passa, no decorrer da narrativa, do estranhamento para o fascínio e o interesse crescente, como se fosse um objeto mágico que despertasse algum sentido de alienação, fazendo com que a hesitação se transformasse em aceitação. O maravilhoso, nesse sentido, não gera a negação entre o insólito e o cotidiano. No caso de Veiga, o narrador traz a disjunção para a ampliação da percepção de mundo tanto dos personagens quanto dos leitores. Por mais que no início o sentimento de estranhamento seja despertado, ele não é mantido, mas inserido naturalmente na vida dos habitantes e na experiência do leitor. Assim, não é mais a hesitação sobre o real ou o sobrenatural que gera a diegese, mas sim a aceitação do extraordinário dentro dessa realidade comum.

Estamos tão habituados com a presença da máquina ali no largo, que se um dia ela desabasse, ou se alguém de outra cidade viesse buscá-la, provando com documentos que tinha direito, eu nem sei o que aconteceria, nem quero pensar.

(Veiga, J. J. s. d., s. p.)

Ainda em relação às proposições de Todorov, no segundo caso, “A Máquina Extraviada”, que está inserida dentro de um tempo e um espaço relativamente indefinidos, não gera o desequilíbrio do mundo. Pelo contrário, o comportamento dos demais habitantes (além de Vigário) não se opõe às regras do universo diegético. Esse fato absurdo é aceito no decorrer da narrativa com naturalidade.

A máquina ficou ao relento, sem que ninguém soubesse quem a encomendou nem para que servia. [...] E claro que cada qual dava o seu palpite, e cada palpite era tão bom quanto outro.

(Veiga, J. J. s. d., s. p.)

Nesse sentido, o narrador retira a dúvida, ou melhor, insere o insólito como uma parte pertencente à realidade diegética. Essa realidade narrativa é explicitada através dos personagens, fazendo com que ocorra a integração entre o maravilhoso e a vida cotidiana. O que inicialmente despertava nos personagens um sentimento de estranhamento (e que era manifestado por Vigário) em relação aos demais habitantes passa a desenvolver um sentimento de “orgulho coletivo” entre eles.

Estamos tão habituados com a presença da máquina ali no largo, que se um dia ela desabasse, ou se alguém de outra cidade viesse buscá-la, [...] eu nem sei o que aconteceria, nem quero pensar.

(Veiga, J. J. s. d., s. p.)

Em relação ao terceiro aspecto citado por Todorov (1975), que está relacionado ao leitor, este é condicionado tanto pela lógica da diegese quanto do próprio narrador. Essa voz que conduz a história convida o leitor a fazer parte dessa realidade através do sentimento de identificação. Dessa forma, não há a hesitação dos personagens nem a dos leitores, uma vez que o narrador não demonstra o espanto contínuo da população, tampouco problematiza o aparecimento da máquina durante todo o decorrer narrativo. Muito pelo contrário, ele problematiza o comportamento humano que é ocasionado a partir da relação com o maquinário. Sendo assim, os leitores não buscam justificativas para a relação entre o insólito e o cotidiano. Dessa forma, o leitor, no decorrer do conto, é conduzido por uma voz que não traz explicações lógicas quanto ao extravio da máquina. Esse fato torna-se naturalizado, excluindo qualquer necessidade de explicação desse acontecimento insólito. Assim, o insólito é aceito como parte da narrativa tanto para os personagens (exceto Vigário) quanto para os leitores.

Em tempo de eleição todos os candidatos querem fazer seus comícios à sombra dela [...] felizmente a máquina ainda não foi danificada nesses esparramos [...]

(Veiga, J. J. s. d., s. p.)

Dizem que a máquina já tem feito até milagre [...] eu acho que é exagero de gente supersticiosa.

(Veiga, J. J. s. d., s. p.)

Portanto, “A Máquina Extraviada” é um conto que se insere na fronteira entre o realismo maravilhoso e o realismo fantástico -o primeiro relacionado à ligação do verossímil ao insólito e o segundo relacionado à hesitação dessa junção naturalizada -sendo manifestados através dos aspectos propostos por Todorov.

3.3 O CONTO: A MÁQUINA E A REIFICAÇÃO

György Lukács, em sua obra *História e Consciência de Classe* (1923), traz provocações acerca do marxismo ao dizer sobre suas diversas manifestações, especialmente, entre os próprios adeptos. No entanto, para ele, a excessiva tentativa “[...] para superá-lo ou aperfeiçoá-lo conduziram somente à banalização”. Assim, considerar-se ortodoxo e adepto do marxismo não significa estar ou possuir uma posição acrítica quanto às ideias de Marx, mas sim, considerá-las, segundo a dialética e o materialismo histórico, como fontes de análise da realidade social do homem. Ou seja, por mais que possua suas deformações teóricas, a ortodoxia refere-se tanto à posição crítica dos indivíduos, especialmente, aos adeptos do socialismo, quanto ao funcionamento desse sistema e seu uso no âmbito político, social e econômico. Logo, o materialismo histórico dialético deve ser compreendido como um método de análise da realidade social e não como um dogma fechado (Lukács, 2003, p. 64).

Essas deformações suscitadas na manifestação do marxismo nas sociedades estão situadas no afastamento entre teoria e prática (práxis). Para o autor, somente por meio da conscientização do indivíduo como sujeito e objeto do sistema capitalista é possível alcançar uma revolução real, tanto no pensamento quanto na estrutura social. Essa consciência de classe é resultante de um processo de ensino-aprendizagem e político. A partir da força de trabalho (da venda ou troca), o homem manifesta sua posição dentro do sistema social. É necessário que para que se tenha um sentimento revolucionário, o indivíduo reconheça-se enquanto um ser explorado e se sinta inconformado com sua posição, manifestando a vontade de mudança social.

Lukács (2003) também crítica diversas interpretações equivocadas quanto ao método marxista, como ocorre com Hegel, caracterizado seu pensamento como idealista. O autor critica a abordagem de Hegel ao considerá-la uma “cilada dialética”, uma vez que está diretamente associada à dissociação entre a dialética e o materialismo histórico. O respectivo método se

torna ineficiente para compreender os processos históricos reais. Para ele, a dialética só é efetiva quando está inserida na “relação dialética do sujeito e do objeto no processo da história” (Lukács, 2003, p. 67). Ou seja, a teoria só pode produzir a consciência revolucionária quando conectadas à realidade concreta e as contradições sociais vividas pelas classes presentes no sistema capitalista (Lukács, 2003, p. 65).

Ele cita o “processo de abstração”, gerado intencionalmente pelo capitalismo, o qual é caracterizado pela análise de fatos sociais isolados de seus contextos históricos e de questões qualitativas. Isso ocasiona análises superficiais, incapazes de representar e fazer emergir as contradições da realidade. Esse tipo de pensamento fragmentado ignora a totalidade, a qual é necessária para a dialética, fazendo com que o marxismo perca sua força analítica e crítica. (Lukács, 2003, p. 72).

Essa negação da totalidade e das contradições, presente no campo na tradição da teoria crítica e da estética marxista do respectivo autor, é bastante abordada no gênero romance e sua forma, como é desenvolvido no ensaio “Narrar ou Descrever?” (1965). Nele, o autor diz que essas formas literárias não são neutras, visto que toda representação para ele é carregada de ideologias e deve ter um fim social. Para Lukács, as narrativas devem se comprometer com uma representação realista e, por vezes, épica da vida social, pois é a partir desses contornos e contradições que o homem assume e reconhece seu papel social na sociedade capitalista. No entanto, essa representação realista deve ser baseada na totalidade no que diz respeito à relação homem-mundo.

Ao traçar as distinções entre o ato de narrar e descrever, Lukács utiliza exemplos de autores como Zola, Tolstói, Balzac dentre outros. Durante suas argumentações o autor tece provocações quanto ambos os atos, bem como o compromisso da literatura com a realidade social. Ele demonstra que, enquanto, a descrição (particularmente presente no naturalismo de Zola) tende a representar a realidade de forma estática, fragmentada e superficial, a narração é capaz de captar os movimentos sociais, os conflitos históricos e as tensões entre o sujeito e o mundo - ou seja, a totalidade dessas contradições nesse sistema relacional.

Na relação entre sujeito e mundo desenvolve-se um conflito, ou melhor, tensões e contradições, que só são possíveis serem representadas de forma verossímil dentro um sistema que prioriza os movimentos e contornos relacionados a temporalidade e a causalidade dos acontecimentos. Caso contrário, para o autor, na visão fragmentada, em que os elementos do

romance são tratados quase de forma autônoma, especialmente, a relação entre os personagens e o mundo, a relação ocorrerá por meio da “estilização formal” (Lukács, G. p. 49, 2003).

Assim como para Carpentier, Lukács diz que esses dois métodos de representação nascem a partir da atitude do autor, especialmente, a partir de sua posição histórica e social (econômica).

O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor, em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo.

(Lukács, G. 1965, p. 50)

Quanto à posição histórica, em relação às duas formas de representação, ambos os casos estão presentes no conto “A Máquina Extraviada”. Segundo o autor, “[...] é certo que não existe qualquer escritor que renuncie completamente a descrever. E também seria pouco lícito afirmar que os grandes representantes do realismo posterior a 1848, Flaubert e Zola, tenham renunciado de todo a narrar.” (Lukács, G., 1965, p. 50). No entanto, é o gênero narrativo que predomina neste conto, especialmente devido à presença do Realismo Maravilhoso e do Fantástico, com destaque para o elemento maravilhoso, visto que seu surgimento está atrelado a construção da identidade latino-americana, logo, está totalmente interligado a uma necessidade social e histórica de representação dentro de uma ordem de dominação, baseado no sistema capitalista.

Essa predominância do gênero narrativo ocorre, em grande parte, pela união desses dois movimentos estéticos, os quais não estão apenas relacionados às estruturas discursivas que os compõem, mas também estão enraizados nas próprias definições ontológicas do gênero narrativo. Esses estilos e modos de representação emergem como uma resposta das questões histórico-sociais, refletindo as necessidades e tensões do contexto em que foram desenvolvidos - por mais que, neste caso, ambos possuam origem e tempo distintos.

Num primeiro momento, a presença da descrição está situada na contextualização do ambiente, que é o vilarejo, bem como a chegada da máquina. José J. Veiga dedica-se na descrição das reações dos moradores, na hesitação provocada pelo objeto e na atmosfera de estranheza e na própria máquina. Por mais que, inicialmente, esses elementos sejam ou aparentam ter um fim estéticos, eles são partes descritivas responsáveis pela construção de um cenário social específico (rural, sertanejo) e psicológico (dos personagens), uma vez que as

relações entre sujeito-sujeito e sujeito-mundo são influenciadas pela chegada desse maquinário. Dessa forma, a descrição feita pelo autor tem como função a organização do mundo diegético.

Contudo, essa descrição é intencional e ideológica, e faz parte da construção dos aspectos sócio-históricos daquela região e população. Ou seja, o conto não se prende apenas à descrição, fragmentada, paralisada no tempo e no espaço, é a partir da junção dos aspectos que constroem uma sociedade, que geram tensões entre o sujeito e o mundo (neste caso, a máquina), que faz com que esse texto exerça seu papel como provocador da manifestação da dialética. A narração suscita as contradições sociais e históricas que permeiam as vidas humanas, e assim cumpre seu papel social como um meio tanto estético quanto político.

O autor (1965) ao abordar duas maneiras de relacionar a arte e a sociedade, contrapõe o sociologismo vulgar a visão marxista-dialética, sendo que a última, diferentemente, da primeira citada, relaciona o campo histórico-social e estético, não reduzindo uma à outra. É na prática social, na ação do homem, que a literatura encontra substância para uma produção estética e significativa. Logo, a práxis (“conjunto dos atos e ações do humanas”) e a forma artística deve possuir centralidade nas representações da vida social, uma vez que, segundo o autor, essa é a função precípua da arte-literatura.

Lukács (1965) diz que a práxis deve ser o centro da análise das narrativas, pois é através do comportamento dos personagens na diegese, das ações concretas; ação, reação, hesitação, etc., que se manifestam os valores sociais de uma sociedade - e a materialização dessas “normas sociais” quando representadas através de elementos subjetivos - como ocorre no realismo maravilhoso e fantástico - acaba sendo mais intensa, embora com sutileza. Neste caso, não se trata de uma mera representação objetiva, mas uma forma - como o caso de José J. Veiga - que traz nuances e complexidades propostas pela presença do insólito. Ou seja, aquilo que executado no “mundo real” é inserido no mundo diegético através de ações, ganhando mais profundidade e intencionalidade a fim de provocar reflexões no leitor.

As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, isto é, quando os atos e as forças dos homens confirmam-nos ou desmentem-nos na prova da realidade.

(Lukacs, G. 1965, p. 57)

Nesse sentido, para além da representação direta, há também a forma artística escolhida por quem a produz, neste caso o autor. É através da forma artística, da construção narrativa do autor, que são reveladas e percebidas essas manifestações sociais que explicitam a realidade. É através da literatura (forma artística e práxis dos personagens) que o autor é possibilitado a apresentar o mundo ideologicamente, manifestando assim o papel do autor dentro das narrativas literárias.

Dessa forma, esses dois aspectos de desvelamento da sociedade são trazidos ao longo do conto. O narrador apresenta uma vila em que explicita o cotidiano da população por meio de uma descrição, que aparentemente possui apenas um fim estético dentro da narrativa. No entanto, infere-se, através de um elemento que surge abruptamente, que naquela vila nada acontece, tudo parece tranquilo e ameno, por mais que aparente ter alguns conflitos interpessoais, mas ainda sim há a presença da calma na cidade. Mas, com a chegada da máquina, há o que Flaubert denomina de “ponto culminante”, que pode ser caracterizado, analogamente, como clímax, ou segundo Lukács de “vértice” narrativo.

Esses momentos para Lukács, ao contrário de Flaubert, não são meras intervenções ou criações somente artísticas. Ou melhor, eles não existem apenas na arte, mas também no tecido social. Para o autor, a perspectiva de Flaubert sobre a realidade da sociedade, especialmente, a vida burguesa é superficial. Esses momentos estão presentes na sociedade, na realidade humana, uma vez que a vida, inerentemente, constroi esses momentos de tensão, contradição, etc. Por mais que o contexto burguês aparente calma, ainda sim existem tensões que provocam essa calma, ou ela está alicerçada em forças que manifestam esse contexto. É importante, portanto, abarcar essas contradições, que se revelam no mundo real, e que cabe ao autor encontrá-las.

Não é exato, naturalmente. Essa confissão Flaubertiana, tão integralmente sincera, não nos interessa somente como autocrítica relativa ao seu romance, mas sobretudo porque ela nos revela a sua errônea concepção da realidade, da essência objetiva da sociedade, da relação entre arte e natureza. Sua concepção, segundo a qual os "pontos culminantes" existem apenas na arte e vêm, portanto, criados pelo artista (que pode decidir criá-los ou não, a seu bel prazer), é um puro e simples preconceito subjetivo. Trata-se de uma concepção que é um preconceito resultante de uma observação exterior e superficial das manifestações da vida burguesa, das formas de vida características da sociedade burguesa, uma observação que faz abstração das forças motrizes do

desenvolvimento social e da ação que estás continuamente exercem, inclusive sôbre a superfície da vida.

(Lukács, G. 1965, p. 55-56)

Assim a máquina aparece como uma eventualidade inexplicável. Ela surge como um corpo estranho que provoca movimentos sociais que demonstram uma estrutura mais profunda em contraponto a imagem primeira que está pressuposta, visto que as reações da população foram diversas - receio, curiosidade, fascínio, desenvolvimento de superstição, etc. Essas atitudes constituem a práxis, as ações concretas, que são responsáveis por explicitar a organização social. Através do maquinário, portanto, manifesta-se e representa-se a imagem, que estava camuflada, de uma sociedade que é movida segundo ordens e normativas, que neste caso, está relacionada à subordinação ao sistema capitalista. A partir desse sistema, a população compreende o desejo de buscar sentido em objetos externos.

O narrador, aparece então no conto como uma figura imprescindível, uma vez que apresenta os fatos de forma que rompe com a realidade realista, hesitando e aceitando o absurdo, o insólito, trazendo certa naturalidade e sobrenaturalidade sobre o desconhecido - por mais que na narrativa, a aceitação, ou seja, o maravilhoso, seja o elemento principal que a conduz - revelando a grande valorização da máquina, o que traz o processo de reificação proposto por Lukács. Por mais que o conto se insira na fronteira entre o maravilhoso e o fantástico, ainda sim toda a cidade - exceto Vigário - aceita a máquina sem necessariamente saber o que é ela, de onde veio e sua função. Não há um grande conflito entre os pólos racional e irracional. Os moradores apenas adicionam a máquina ao seu cotidiano, o que representa o mecanismo social de dominação, denominado de alienação.

José J. veiga traz, nesse sentido, a máquina não apenas como um mero objeto sem finalidade, inserido nas construções textuais descritivas, ou como algo que represente a modernização técnica. Muito pelo contrário, o que aparentemente era inútil, torna-se um grande meio de domínio e elucidação da população. O autor utiliza uma forma literária em que há a presença do insólito não para explicar o tecido social, mas para revelá-lo. A máquina é um produto que só passa a ter valor a partir da valorização e valorização que a sociedade a impõe, através do processo que ela desencadeia quanto a interpretação e o modo de agir da comunidade.

Esse valor atribuído à máquina, isto é, um objeto, aparentemente, sem finalidade que ganha personalidade ou sentido social, e que se torna mais humano que as próprias pessoas, representa o problema da reificação.

A reificação é um fenômeno histórico ligado essencialmente à sociedade moderna, mas que se manifesta na contemporaneidade, especialmente, no caso da América Latina pelo modo de produção capitalista ser o dominante, além de desenvolver relações que são totalmente influenciadas pelo capital financeiro. Segundo George Lukács (2003), esse fenômeno é suscitado pela influência que a estrutura da mercadoria possui sobre as relações entre os seres humanos, especialmente no contexto capitalista. As relações humanas passam a ser mediadas pelas relações entre coisas, especialmente através dos valores de uso e dos valores de trocas de mercadorias, fazendo com que a relação entre pessoas adquira um “caráter fantasmagórico” ao apresentar a estrutura da mercadoria como algo inerente à ação humana. Assim a essência das relações humanas, que é a humanidade, é omitida ou substituída por relações impessoais e objetivas, que é marcada pela troca de mercadorias.

Segundo o autor (2003), a reificação é um problema resultante do “Fetichismo da mercadoria”, o qual a mercadoria possui um valor por si independente da força de trabalho - conceito inicialmente desenvolvido por Marx ao abordar questões quanto ao fenômeno da alienação. Baseado no sistema mercantil, o sistema de troca é uma forma dominante da mediação no relacionamento das sociedades capitalistas. Lukács observa que “o valor de troca não tem uma forma independente, mas ainda está ligado diretamente ao valor de uso” (Lukács, 2003, p. 195). Ou seja, é dito que toda mercadoria possui uma “vida própria”, neste caso um valor que independe das relações geradas pelo processo de produção dessas mercadorias, como se a mercadoria não dependesse da vida humana para sua concretização. E essa mercadoria tem como finalidade atender a demandas individuais concretas, gerando assim seu valor inerente ao valor do trabalho humano. A mercadoria inversamente ocupa o lugar humano e transforma as relações humanas em “coisas”.

Em todo o processo de produção de uma mercadoria, o valor tem como foco o uso e não o sistema de troca, fazendo com que o fim da troca seja a circulação no livre comércio na sociedade mercantil. No entanto, essas mercadorias se tornam mercadorias de troca apenas quando excedem quantitativamente. E para que essa força se efetive, ela deve possuir seu valor de uso para os dois possuidores - vendedor e comprador. E é nesse ponto que nasce a dominação da mercadoria. Ela sofre um processo de personificação enquanto o ser humano (ou

a relação humana entre vendedor e consumidor) é reificado. Ou seja, a mercadoria impõe-se enquanto mediadora das relações humanas. A mercadoria que determina tanto a consciência humana quanto o papel do ser humano na sociedade.

Segundo Lukács, Marx descreve o fenômeno da reificação como:

O caráter misterioso da forma mercantil consiste, portanto, simplesmente em revelar para os homens os caracteres sociais do seu próprio trabalho como caracteres objetivos do produto do trabalho, como qualidades sociais naturais dessas coisas e, conseqüentemente, também a relação social dos produtores com o conjunto do trabalho como uma relação social de objetos que existe exteriormente a eles. Com esse quiproquó, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas que podem ser percebidas ou não pelos sentidos ou serem coisas sociais [...] E apenas a relação social determinada dos próprios homens que assume para eles a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas.”

(Lukács, G. 2003, p. 198-199)

Sob essa perspectiva, o conto traz o processo de reificação proposto por Lukács, o qual é possível perceber através dos valores simbólicos que a sociedade atribui a máquina um valor que extrapola o seu valor material, concreto. Com a chegada do objeto, é desenvolvida uma curiosidade social e certo deslumbramento, “quase não temos falado em outra coisa”, e esse deslumbramento em nada está relacionado a utilidade da máquina, apenas a sua imagem, uma vez que o José J. veiga diz “ainda não sabemos para que ela serve”.

Em seguida, a máquina, como já dito anteriormente, torna-se o centro de atenção do vilarejo bem como de reverência a esse objeto: as crianças “se apaixonaram pela tal máquina”, tratando como um ser humano; as senhoras da igreja “viram o rosto para o lado da máquina e fazem uma curvatura discreta, só faltam se benzer”, trazendo um aspecto divino; até mesmo pessoas que se opunham a essa máquina, os “homens abrutalhados”, “tratam a máquina com respeito”, condicionando seus comportamentos a um objeto inanimado. E em todos esses casos há sempre é sempre atribuído um aspecto humano que revelava o valor fantasmagórico do maquinário, condiciona os comportamentos humanos, fazendo com que o humano, de fato, perca seu valor, sua consciência social e psicológica.

Há também o caso do funcionário que é encarregado por zelar pelo objeto, o qual foi designado pelo prefeito da cidade, o que manifesta a valorização dela, uma vez que ele “[...] ele aplica kaol [...] nas partes de metal dourado, esfrega, sua, descansa, esfrega de novo - e a

máquina fica faiscando como joia” (Veiga, J. J. s. d., s. p.). Além disso, a máquina passa a ser um forte elemento identitário da cidade, visto que passa a ocupar o centros das festividades cívicas “[...] Você se lembra que antigamente os feriados eram comemorados no coreto ou no campo de futebol, mas hoje tudo se passa ao pé da máquina” (Veiga, J. J. s. d., s. p.); e outras cidades e estados acabam se interessando por ela e indo à cidade “para ver se conseguem comprá-la” (Veiga, J. J. s. d., s. p.).

Dessa forma, percebe-se que durante a narrativa, a máquina inerentemente acaba ganhando um valor, o qual é atribuída pela própria população, o que reforça sua “autonomia”. Assim, o objeto, até então incerto, desconhecido, sem funcionalidade aparente torna-se (ou é transformado) em um bem coletivo com um valor agregado que influencia as relações humanas em todos os âmbitos, desde afetivo e político. De certa forma, as relações humanas se tornam automatizadas, sem fins sentimentais ou emocionais, que são regidas por fins econômicos, mercantis, capitalistas, uma vez que todas as decisões são baseadas nesse objeto “mágico”.

Essa visão, portanto, de compreender as relações humanas - bem como as percepções individuais e coletivas que cada sujeito forma de si e do outro - atreladas ao sistema capitalista na narrativa evidencia o mecanismo da reificação. A mercadoria interfere diretamente em todos os âmbitos relacionais humanos como: na política, na cultura, na economia, no bem-estar das pessoas e na consciência dos indivíduos e “se torna uma categoria social que influencia de maneira decisiva a forma de objetivação tanto dos objetos como dos sujeitos da sociedade emergente, de sua relação com a natureza, das relações dos homens entre si que nela são possíveis” (Lukács, G. 2003, p.201).

José J. veiga ao utilizar do elemento fantástico e maravilhoso a fim de construir uma narrativa subjetiva, faz com que a máquina simbolize e manifeste aquilo que está nebuloso, ou melhor, a opacidade da máquina, uma vez que tudo sobre ela é desconhecido. O objeto traz luz aos desejos, sentimentos e expectativas humanas. Dessa forma, é possível elucidar provocações que alarguem os dos sentidos dos leitores, lutando contra a hipervisibilidade descrito por Byung-Chul Han (2017), que nasce no também no sistema capitalista - em que a exposição excessiva esvazia o mistério do sujeito e transforma-o em uma mercadoria. Ou seja, ao recorrer à literatura do insólito, José J. Veiga desafia a transparência excessiva que é uma das bases do sistema capitalista. Dessa forma, a obra se opõe à essa desumanização, visto que traz a presença de um objeto, o qual se mantém opaco e preserva seu encantamento tanto para os personagens quanto para o leitor - neste caso, não no sentido da hesitação, mas sim do maravilhamento.

O elemento insólito, nesse sentido, emerge análogo ao modelo social criado por Byung Chu-Han, denominado de “Sociedade Positiva”, a qual preserva o véu que desvela a objetividade da realidade e preserva os espaços de “desfoque”, demonstrando a intencionalidade do autor como dito acima acerca do problema da reificação proposto por Lukács.

Segundo Byung-Chul Han (2017), ao analisar e apresentar ideias sobre a estrutura da realidade na sociedade contemporânea e o papel do indivíduo nesse contexto, ele introduz conceitos fundamentais para essa compreensão, como a "sociedade positiva" e a "sociedade pornográfica" (é de grande relevância lembrar que o conto “A Máquina Extraviada” é de 1997, logo está inserido no período contemporâneo; e salientar que a problemática da reificação também é do mesmo período histórico, a qual é desenvolvida e influenciada pelos ideais marxistas).

Ambos conceitos estão correlacionados, uma vez que dizem sobre as violências encaradas no âmbito social na sociedade pós-moderna na busca do espaço em que as coisas “[...] se tornam rasas e planas, quando se encaixam sem qualquer resistência ao curso raso do capital, da comunicação e da informação”.

A “sociedade positiva” é um modelo social alicerçado na corrente e ideologia política neoliberal, a qual é “voltada a ações econômicas concretas”, uma vez que prioriza, segundo o próprio autor, “o tema da liberdade de informação”. Essa cultura “positiva” influenciada pelo neoliberalismo valoriza excessivamente o desempenho, a eficiência e a aparência de bem-estar. Há a busca da felicidade a partir da negativa da “negatividade”.

Logo, a violência na “sociedade positiva” ocorre através da “exigência da transparência”. Pela negativa da “negatividade”, há a elevação e super valorização da “transparência” na sociedade, uma vez que esse excesso de “positividade”, nada mais é que a exclusão da hermenêutica e da alteridade, que são modelos práticos presentes nos discursos sociais propostos tanto por Marx quanto por Lukács. De acordo com o autor, a transparência é um dos modelos de corrupção, visto que “As imagens, os indivíduos e a sociedade [grifo meu] tornam-se transparentes quando, despojadas de qualquer dramaturgia, coreografia e cenografia, de toda profundidade hermenêutica, de todo sentido, tornam-se pornográficas” (Han, B. C. 2017, s. p.).

Dessa maneira, o autor traz a importância da dialética para manifestação da “negatividade”, pois dessa maneira não ocorreria a instrumentalização da felicidade, já que essa é utilizada na “sociedade positiva” enquanto um produto de consumo para “apaziguamento do espírito” humano sem qualquer desenvolvimento ou evolução, que no caso do conto, são as ações e atitudes dos personagens condicionados pela presença da máquina, representando assim o “fetichismo da mercadoria”.

A partir da dialética, é possível compreender a profundidade do espírito humano, bem como a necessidade das experiências negativas como partes naturais e até mesmo fundamentais da vida humana. Dessa maneira, percebe-se que na “sociedade positiva” o bem-estar, a felicidade, etc., que eram pregados pelo autoconhecimento, são narrativas que organizam e rearranjam de maneira ideológica e instrumental as estruturas sociais, as dinâmicas sociais, emocionais e até políticas.

O segundo conceito abordado por Byung-Chul Han (2017), no capítulo 4, diz sobre a “Sociedade Pornográfica”, a qual traz o termo “belo” e sua indissociável ligação com o mistério. Ao conceituar a respectiva nomenclatura, o autor traz a definição e associação feita por Benjamin, a qual é construída a partir de uma analogia entre um véu e um objeto: “para a beleza é indispensável uma interligação indissolúvel entre velamento e velado; pois nem o véu nem o objeto velado são o belo, mas objetos em seu véu. Mas, desvelados, iriam se mostrar infinitamente invisíveis. [...]” (Han, B. C. 2017, s. p.). Dessa forma, para Walter Benjamin, o “belo”, para que possua sua realização na sociedade, não pode ser “pornográfico” (termo cunhado por Byung-Chul Han juntamente a “erótico”), mantendo o “véu” sobre o objeto e sendo visto de forma “desfocada”.

Em contraposição ao pensamento de Walter Benjamin, o autor traz o conceito de “Sublime” explorado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, o qual associa o respectivo termo à “exposição” e ao “valor cultural” e uma nova forma de associação e perspectiva da nudez, a qual pode levar a um novo uso da nudez, uma vez que “Na nudez sem véus o essencialmente belo é evitado, e no corpo desnudo do ser humano alcança-se um ser acima de toda beleza – o sublime é uma obra acima de todas as imagens –, o ser do criador” (Han, B. C. 2017, s. p.).

No entanto, visto ambas perspectivas, o autor aproxima-se do pensamento de Walter Benjamin e crítica a proposta de Agamben ao associar a “exposição” a uma forma de manifestação do sistema capitalista, uma vez que transforma [o corpo] em um bem social e

político, sendo que para Byung-Chul Han “carne não é sublime, mas obscuro” (Han, B. C. 2017, s. p.). Ou seja, Agamben mercantiliza o objeto através da excessiva visibilidade e transparência, esvaziando o significado do signo, logo, qualquer aspecto ligado ao mistério dito por Benjamin na definição do “belo”. Portanto, o “sublime”, para Byung-Chul Han (2017), é apenas um “corpo nu exposto à visão pornográfica”, considerando-o “miserável” - o sublime através da exposição do corpo-objeto.

Ao trazer os dois conceitos (pornográfico e erótico), o autor diz que a pornografia se alicerça na positividade absoluta, e é acentuada pelo capitalismo através da “hipervisibilidade” ao transformar a “pornografização da sociedade” em uma mercadoria. A pornografia defendida, transversalmente, por Agamben expõe tudo de maneira objetiva na realidade, sem que haja qualquer mistério e desperte qualquer traço de busca ou de foco através do “desfocar” que está presente no “rol” da beleza. Sendo assim, o “belo” dá lugar ao erótico “onde se bifurca ou se separa a veste; a pele que “brilha entre duas bainhas”, por exemplo, entre a luva e a manga. A tensão erótica não surge da permanente exposição da nudez, mas da “encenação de um focar e desfocar”.

Dessa forma, Byung-Chul Han (2017), crítica a sociedade e a maneira como as relações estão sendo construídas sob a ótica do exibicionismo. No entanto, essa transparência contemporânea é tida como uma forma de opressão, em que forças externas obrigam e condicionam o comportamento dos indivíduos segundo as ideias capitalistas, que prezam pela alienação e consumo. Seguindo esses princípios, é construída gradativamente uma “sociedade transparente e pornográfica”, ou melhor, “a sociedade do espetáculo”, teoria que foi criada por Guy Debord em 1967, na obra homônima. No entanto, quando dito “sociedade do espetáculo”, portanto, como se dão as relações sociais entre os indivíduos, é trazido o pensamento de oposição de Martins e Tourinho (2016), ao associar a respectiva expressão, também aos elementos verbais, uma vez que a crítica de Guy Debord possui forte cunho iconoclasta.

Baseado nos apontamentos anteriores, especialmente na problemática da reificação, a qual foi associada às teorias de Byung-Chul Han (2017), que apontam como o capitalismo transforma a subjetividade em mercadoria, é relevante que, além da posição do autor, que foi discutido também anteriormente, se considere a posição do leitor. Este último, ao interagir com o texto, exerce um papel importante na construção do significado como um agente ativo. A reificação é uma questão que perpassa todos os aspectos sociais, conseqüentemente, afetando a forma como o leitor se relaciona com a leitura, com as artes e com o mundo diegético.

Sendo assim, o conto discutido aqui insere-se nesse campo das narrativas que mesclam a realidade aos eventos insólitos. E esses elementos que fogem da realidade realista dão margem para uma leitura e interpretação mais subjetiva - por mais que textos possuem suas limitações -, permitindo que o leitor fuja do “mundo pornográfico” e adentre ao “mundo erótico”, ao “mundo da investigação”.

Ricardo Piglia no texto “o Ato da Leitura” (2005), aborda a participação do leitor enquanto um ato transformador na literatura e na cultura (com viés político). É dito sobre a importância que a leitura possui sobre o ser humano enquanto um meio para descoberta de “universos múltiplos” (pág. 19).

O autor traz dois aspectos sobre a leitura, quais são: a leitura é uma manifestação da perspectiva e a leitura é “coisa óptica”. Nesse sentido, o autor caracteriza o papel do leitor como algo “não normalizado e pacífico”, reforçando o seu papel ativo sobre signos que se debruçam, tornando-os legíveis na busca de sentidos.

Busca-se no texto transpassar que a figura do leitor está intrinsecamente relacionada com a construção de sentidos de um texto, visto que, a partir desse contato com texto, o indivíduo é possibilitado de desenvolver a subjetividade e suas próprias inferências nessa construção narrativa. E isso ocorre, essencialmente, porque “Há uma relação entre a leitura e o real porque também há uma relação entre a leitura e os sonhos [...]” (Ibid., pág. 22) - quando se fala sobre sonhos, diz-se sobre a forma como esses sentidos são construídos a partir das influências, contextos, “bagagem de mundo” e vontades do leitor sobre a obra. A maneira de ler parte das experiências do leitor para construir uma nova realidade a partir daquilo que se lê. Os sentidos são a própria busca por sentidos do leitor sobre esses signos dispostos em um papel (ou em uma tela).

A influência dos sonhos na construção de sentido, retira o leitor, de acordo com Piglia, do papel de anonimato e invisibilidade, trazendo-o para um papel de detetive, co-autor e interventor no mundo real.

Piglia (2005) equipara o leitor a um criminoso, visto que ao praticar o ato de ler, ele se individualiza e ao realizar isso “utiliza os textos em benefício próprio e faz deles um uso indevido, funciona como um hermeneuta selvagem.” (Ibid., Pág.23), pois a partir disso, o leitor cria uma nova narrativa, agindo no mundo real, e indo contra todo o ideal construindo sobre o leitor durante o período conhecido como “civilização e barbárie” nos países latinos. Durante

esse período, como disposto nos termos de Sarmiento, a civilização ganhou. Esse período foi marcado por ideias Humanistas e Iluministas, que pregavam, como já dito anteriormente, a “domesticação” através da escrita, da leitura ideológica como forma de contingência populacional. O que ocasionou, uma série de barbáries na América Latina.

O leitor não aceita mais a domesticação. A leitura não age diretamente sobre o leitor a fim de civilizá-lo, mas o transforma em um inventor do mundo real. E a partir dessa transformação, percebe-se a intrínseca relação entre o texto, o leitor e a realidade-contexto. Sendo assim, o processo de leitura é um importante mecanismo de entendimento do mundo, o qual reforça e oferece ao leitor um poder de participar e reconstruir a realidade social.

O Realismo Maravilhoso, nesse contexto, ao longo de sua teorização e realização no século XX, propôs uma narrativa permeada de mistério e lugares invisíveis, que não necessitam de explicação lógica. O estranhamento gerado por esses elementos insólitos é naturalizado ao serem associados ao cotidiano, o que provoca um distanciamento crítico da lógica capitalista ao mesmo tempo em que se aproxima através de provocações ou do despertar das subjetividades humanas das estruturas de poder dominantes. A literatura do insólito, ao contrário da visão capitalista, segue uma perspectiva não linear e não racionalista do mundo. Essa literatura, baseada em seu contexto de surgimento e segundo as ideias de Carpentier, desafia a transparência que o sistema capitalista busca impor.

Esse movimento literário emerge em contraponto a "Sociedade Positiva", modelo social criado por Byung-Chul Han (2017), que se fundamenta na objetividade e na homogeneização da realidade. Na "Sociedade Positiva", a visão do mundo se torna cada vez mais clara e controlada, erradicando os espaços de "desfoque" que preservam a complexidade e a ambiguidade da experiência humana. Nesse contexto, o Realismo Maravilhoso mantém o "não visto", o oculto, e desperta no leitor a ação investigativa proposta por Piglia. Assim, o leitor, detetive, busca pistas relacionadas à sua experiência de vida para construir uma nova realidade. O que é desvelado na sociedade pornográfica e de "hipervisibilidade" do capitalismo, onde tudo é reduzido à transparência e exposição, é mantido na literatura maravilhosa, preservando a multiplicidade de sentidos e a diversidade de percepções.

Essas interferências do leitor, em sua ação de desconstrução e reconstrução da realidade, opõem-se ao ato de domesticação e à imposição de um sentido homogêneo da sociedade, que nega a dialética. Os modelos modernos e contemporâneos, influenciados pelo capitalismo,

promovem um pensamento linear, racionalista e transparente (pornográfico) que visa dominar o indivíduo e eliminar as nuances e contradições, que são naturais segundo as experiências humanas.

A literatura maravilhosa preserva o não visto e incentiva um olhar crítico às estruturas de poder. Devido sua relevância em regiões colonizadas, por sua inerente ligação com a historicidade, como a América Latina, o realismo maravilhoso, nesse sentido, devolve à literatura umas das funções relacionadas à criação através dos sonhos e da necessidade de compreensão da inter-relação sujeito- leitura-realidade. Essas funções permitem a promoção de um contraponto às manifestações de características do sistema capitalista que se revelam cada vez mais através do estímulo à sociedade da “hipervisibilidade”, onde as contradições, a dialética, as tensões humanas, as oposições são negadas em nome da transparência e do controle social.

O conto *A Máquina Extraviada* revela como a arte e a literatura podem expor as relações e articulações de uma sociedade, contrariando a homogeneização por meio de elementos insólitos. Algo que, num primeiro momento, poderia parecer meramente estético e de pouca funcionalidade, de maneira alargada, o que provoca uma mudança perspectiva quando integrado ao cotidiano, acaba por revelar camadas mais profundas da sociedade e das ações dos homens dentro desse sistema social e modelo de produção. O cotidiano, embora continue a existir, se transforma e se torna mais complexo.

A obra demonstra que, quando um "vértice" súbito entra na narrativa, ele provoca uma disjunção de causalidade. No entanto, isso não rompe com a realidade, mas a mostra com mais profundidade. Nesse sentido, a presença da máquina não se limita a uma mera descrição, mas revela o tecido social da cidade, construindo a narrativa de maneira funcional e intencional. O conto, portanto, concretiza aquilo que Lukács identifica como a principal tarefa da arte e literatura: revelar, por meio das formas estéticas, a verdade humana e as realidades da experiência da vida humana, não como uma simples representação, mas como que está escondido, que está em segredo para que não cause uma disjunção - o que é contraditória, pois é mais uma tentativa de não dar luz a algo que já em percurso. É uma tentativa de dominação.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho buscou demonstrar que o mito e o realismo maravilhoso, na literatura latino-americana, não devem ser compreendidos unicamente como aspectos estéticos ou escolhas formais, mas sim como construções discursivas que estão atreladas aos aspectos históricos, culturais e ideológicos. O debate acerca das perspectivas de Alejo Carpentier (1984), Irlemar Chiami (1980) e Pedro Dolabela Chagas (2013) evidenciou que o debate sobre o “maravilhoso”, especialmente em sua formulação enquanto realismo maravilhoso, traz discussões acerca da língua e da realidade, entre representação e experiência histórica, entre ruptura e continuidade em relação aos modelos europeus.

As reflexões suscitadas por Chiami (1980) permitiram compreender que o maravilhoso como um efeito ligado ao discurso e não como uma essência natural da América Latina, restringindo-se, prioritariamente, ao campo da análise linguística - por mais que em certos momentos, transversalmente, ressaltasse a importância dos aspectos extralinguísticos. No entanto, essa mediação entre esses dois pólos ainda mantinha certo distanciamento, o que evidencia zonas de tensão e de aproximação entre diferentes manifestações do insólito.

Já Chagas (2013) contribuiu ao problematizar o uso do mito como fundamento identitário, apontando pontos de deslize, e os riscos de cristalização, que poderiam ocasionar a exotização do continente, ao mesmo tempo em que distancia a proposta de Carpentier desse processo de estereotipagem. Dessa forma, Alejo Carpentier (1984), em suas obras, revela uma tentativa de conciliar o mito e a modernidade, a história e a imaginação, o real e o insólito, situando o “real maravilhoso” como uma forma, essencialmente, vinculada à realidade latino-americana, marcada pela coexistência de tempos, espaços e contradições.

A análise do conto *A Máquina Extraviada*, de José J. Veiga, possibilitou observar como essas discussões se materializam no plano narrativo. A máquina, como elemento do insólito, situada no campo do realismo maravilhoso e em diálogo com procedimentos do fantástico, funciona como um signo mítico que reestrutura e reorganiza as relações sociais e simbólicas do vilarejo. Essa manifestação literária não oferece uma explicação racional definitiva. Ela opera justamente nos pontos de intersecção entre o maravilhoso e o fantástico, ao utilizar o “não visto”, o “desconhecido”, aquilo que não está na superfície do tecido social de forma objetiva.

Nesse sentido, o realismo maravilhoso não se manifesta como uma ruptura rígida com o real, mas sim como um procedimento que o intensifica, expande e exagera a realidade, na medida em que a naturalização do absurdo, a oralidade do narrador e a participação ativa do leitor reforçam a dimensão mítica da narrativa, ao mesmo tempo em que revelam uma crítica às ideias de progresso, modernização e racionalidade técnica, como trazido o demônio da reificação proposto por Lukács ao analisar o conto.

Por fim, ao articular essas leituras com as noções de autoria e discurso propostas por Michel Foucault (1969) e Roland Barthes (s. d., s. p.), foi possível reafirmar que o texto literário não é neutro, mas sim provido de intencionalidade. A presença do autor, ainda que problematizada, manifesta-se nas marcas discursivas, nos “pormenores inúteis” e na organização simbólica da narrativa. Assim, o realismo maravilhoso, articulado ao mito, emerge não como essência identitária da América Latina, mas como um procedimento discursivo que tenciona, questiona e revela suas múltiplas contradições, fazendo da literatura latino-americana um espaço privilegiado de produção crítica de sentidos e contribuindo para a construção de sua identidade.

REFERÊNCIAS

CHAGAS, Pedro, D. **Mito e sociedade na Literatura Latino-Americana: Neruda, Carpentier, Bolaño.** CALIGRAMA (UFMG), v. 18, p. 7-30, 2013. Disponível em: <ccfile:///C:/Users/vinic/Downloads/Mito_e_sociedade_na_literatura_latino-americana_Ne.pdf>. Acesso em: 30 dez de 2025.

CHIAMPI, Irlomar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano.** São Paulo: Perspectiva, 1980.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso; tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina.** São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, edições Vértice, 1987.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor? Bulletin de la Société Française de Philosophie,** v. 63, n. 3, p. 73-104, jul./set. 1969. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/179076/mod_resource/content/1/Foucault%20Michel%20-%20O%20que%20%C3%A9%20um%20autor.pdf. Acesso em: 30 dez de 2025.

BARTHES, Roland. **O efeito de real**. 1984. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1_v_b4G_x7WFbSHsh4DXp2q6Hqsoknb3B. Acesso em: 30 dez de 2025.

GNERRE, Maurizio. **Linguagem, Poder e Discriminação**. In: **Linguagem, Escrita e Poder**. 3. ed. Martins Fontes, 1991. p. 5-33. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/slideshow/texto-06-linguagem-escrita-e-poder-gnerrepdf/25227337>. Acesso em: 30 dez de 2025.

VEIGA, José J. **A Máquina Extraviada**. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Disponível em: https://www.fantasticacultural.com.br/artigo/63/a_maquina_extraviada_-_jose_j_veiga_conto_completo. Acesso em: 30 dez de 2025.

ZILBERMAN, R. **Mito e literatura brasileira**. Letras de Hoje, v. 19, n. 1, 1984. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/17512>. Acesso em: 30 dez de 2025.

ARPA DE PINHO, Daniela Fernanda. **O Realismo Maravilhoso em Terra Sonâmbula de Mia Couto**. Dissertação (Mestrado em Línguas e Culturas) – Universidade de Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Aveiro, 2010. Disponível em: <https://files01.core.ac.uk/download/pdf/15563955.pdf>. Acesso em: 30 dez de 2025.

FIGUEIRA, Lauro. **Realismo mágico ou realismo maravilhoso?** MOARA – Revista dos Cursos Pós-Graduação em Letras UFPA, Belém, n. 14, p. 1-167, jul./dez. 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3119/0>. Acesso em: 30 dez de 2025.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe: estudos de dialética marxista**. Porto: Publicações escorpião, 1923.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da transparência / Byung-Chul Han**; tradução de Enio Paulo Giachini. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2017.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.