



Coordenadoria
do Curso de Letras



Universidade Federal
de São João del-Rei

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
DEPARTAMENTO DE ARTES, LETRAS E CULTURA (DELAC)

ALICE CAMPOS DE SOUZA

REALISMO MÁGICO E MEMÓRIA CULTURAL: uma análise de *Cem anos de solidão* e *Terra sonâmbula*

São João del-Rei

2026

ALICE CAMPOS DE SOUZA

REALISMO MÁGICO E MEMÓRIA CULTURAL: uma análise de *Cem anos de solidão* e *Terra sonâmbula*

Trabalho de conclusão apresentado ao curso de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e suas Literaturas, da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Letras.

Orientador(a): Prof.^a Dr.^a Maria Ângela de Araújo Resende

São João del-Rei

DELAC

2026

RESUMO

O presente trabalho apresenta um estudo sobre o realismo mágico enquanto gênero nas literaturas latino-americana e africana. Considerando as semelhanças históricas, culturais e sociais que conectam a América Latina e a África, foi selecionado como questão a ser investigada o por que deste conceito se apresentar como gênero nas obras escolhidas. Nesse sentido, com o objetivo de investigar as semelhanças e diferenças no emprego do realismo mágico nas tradições literárias latino-americana e africana de língua oficial portuguesa, foram analisadas as obras *Cem anos de solidão* (1967), do escritor colombiano Gabriel García Márquez, e *Terra sonâmbula* (1992), do moçambicano Mia Couto. Para isso, a pesquisa utilizou uma metodologia bibliográfica e comparativa, a fim de estabelecer aproximações e diferenciações entre ambas as literaturas e observar como o realismo mágico se manifesta em ambas, norteadas por autores como Tzvetan Todorov e Irleamar Chiampi. O estudo constatou que este gênero funciona não apenas como um recurso estético, mas como uma forma de representação de memória coletiva e de validação de realidades historicamente marginalizadas.

Palavras-chave: realismo mágico; literatura latina; literatura africana; tradição.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	4
2 O REALISMO MÁGICO: Formação histórica, disputas conceituais e colonialismo.....	5
2.1 Debate Conceitual.....	8
2.2 Realismo mágico e o contexto pós-colonial.....	13
3 TEMPO, MEMÓRIA E A NATURALIZAÇÃO DO FANTÁSTICO EM <i>CEM ANOS DE SOLIDÃO</i> E <i>TERRA SONÂMBULA</i>.....	19
3.1 A memória e o tempo em <i>Cem anos de solidão</i> e em <i>Terra sonâmbula</i>	24
3.2 A naturalização do mágico em <i>Cem anos de solidão</i> e em <i>Terra sonâmbula</i>	30
4 O REALISMO MÁGICO COMO GÊNERO.....	35
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38
REFERÊNCIAS.....	42

1 INTRODUÇÃO

O realismo mágico é comumente tratado como um gênero literário que se caracteriza como a mistura da realidade a acontecimentos mágicos, que são naturalizados pelas personagens das narrativas em que se fazem presentes. Tal estilo é usado com recorrência por escritores latino-americanos, em especial Gabriel García Márquez. Entretanto, esse estilo ou gênero também está presente em obras de autores africanos, que mesclam o cotidiano com acontecimentos que fogem da lógica natural para tratar de temas importantes de forma leve.

Seguindo essa linha de raciocínio, nota-se uma semelhança histórica e cultural nas literaturas em que o realismo mágico se faz presente. Tanto a América Latina quanto a África foram impactadas pelo processo colonial, que deixou como uma de suas consequências o hibridismo cultural, devido a convivência entre os povos nativos e os colonizadores, além daqueles que foram forçadamente levados para estes locais, no caso do continente americano. Constata-se que a literatura de países que sofreram com a colonização, bem como toda a formação cultural destes, possui uma semelhança na forma de tratar a realidade, que ocorre por meio do fantástico, embora cada contexto tenha sua maneira particular de fazê-lo.

A partir dessas considerações, esta pesquisa propõe investigar de que forma o realismo mágico se apresenta como um gênero literário e é usado para tratar de questões históricas, sociais e culturais nas literaturas latino-americana e africana. Foram escolhidos como objetos de pesquisa os livros *Cem anos de solidão* (1967), do colombiano Gabriel García Márquez, e *Terra sonâmbula* (1992), do escritor moçambicano Mia Couto. A primeira obra foi escolhida dada sua importância para a literatura latino-americana, e a segunda pelas suas semelhanças com a obra de Márquez, somado pelo contexto distinto, isto é, o moçambicano.

Cem anos de solidão (1967), de Gabriel García Márquez, é uma das obras mais relevantes da literatura latino-americana, contribuindo para espalhar o realismo mágico como uma marca estética da região, com o fenômeno conhecido como “boom da literatura latino-americana”. Em comparação, o romance de Mia Couto, *Terra sonâmbula* (1992), representando a literatura africana de língua oficial

portuguesa, é reconhecido por misturar história, imaginação e a tradição oral moçambicana, através de uma linguagem poética.

Ao aproximar duas obras com contextos históricos, sociais e políticos distintos, abre-se a possibilidade de reflexão a respeito da importância da literatura para se falar de culturas e crenças historicamente marginalizadas. Portanto, este estudo se justifica por propor uma nova forma de interpretação de obras literárias produzidas nestes contextos, defendendo que as mesmas possuem suas próprias formas de representar questões sociais e políticas. Demonstrado que, através do realismo mágico, reúne-se a realidade e elementos fantásticos, permitindo uma leitura crítica do passado e do presente.

Para tanto, a pesquisa tem como finalidade investigar as semelhanças e diferenças no uso do realismo mágico nas tradições literárias latino-americana e africana de língua oficial portuguesa, focando na análise das obras citadas. Somado a isso, almeja-se analisar os contextos históricos, sociais e culturais que influenciaram a produção dessas literaturas, identificar de que forma o realismo mágico se manifesta nas mesmas e estabelecer relações entre as duas literaturas, destacando semelhanças e diferenças no uso do gênero realismo mágico.

A metodologia usada foi de caráter bibliográfico e comparativo, norteadas por teorias sobre a literatura fantástica e o realismo mágico aplicando-as na análise das obras selecionadas como *corpus*. Classifica-se, portanto, como uma pesquisa que procura analisar e compreender como o gênero realismo mágico se consolida em cada contexto como instrumento para abordar questões históricas (como o colonialismo, guerras e desigualdades) e culturais (como a tradição oral e a ancestralidade, e identitárias, como a memória). Desse modo, abre-se espaço para refletir sobre esta forma de representar e ressignificar a história de sociedades que foram marcadas pelo processo colonial.

2 O REALISMO MÁGICO: Formação histórica, disputas conceituais e colonialismo

O termo “realismo mágico” é motivo de diversos debates e controvérsias desde a sua criação no século XX. Este capítulo apresentar suas diferentes denominações, a história desse conceito como um gênero literário e a forma como é

usado como linguagem pós-colonial, buscando focar em seu aparecimento na literatura latino-americana.

De acordo com a pesquisadora Francine legelski (2021), a crítica literária considera que ocorreu o surgimento de um novo momento da literatura latino-americana nos anos 1930, quando temas como a herança colonial e a violência da realidade histórica e social da América Latina passaram a estar presentes nas obras de escritores de diversos países. Diante disso, autores como Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias e Gabriel García Márquez foram relacionados ao realismo mágico, pois misturavam esses temas com o irreal, oscilando entre o real e o imaginário.

Ao que se sabe, o escritor venezuelano Arturo Uslar Pietri foi o primeiro a incorporar o termo na análise de contos de seu país, em *Letras y hombres de Venezuela*, em 1948. Segundo Alysson Siffert, em sua tese "O realismo do fantástico" (2021), o termo "realismo mágico" já havia sido criado pelo crítico de arte alemão Franz Roh em 1925, ao estudar a pintura pós-expressionista. Em um artigo, intitulado "Realismo mágico", Pietri afirma que o termo com a tendência das obras latino-americanas foi o "obscuro caldo do subconsciente" (Pietri, 1990 *apud* Siffert, 2021, p. 73).

Nesse mesmo texto, o escritor relembra seus encontros ocorridos em Paris com os amigos Alejo Carpentier e Miguel Ángel Asturias em que discutiam sobre a literatura da época e o contexto político da América Latina, que para eles estavam interligados. Nos encontros, os três amigos escritores recordavam acontecimentos e figuras de seus países e, por conseguinte, criaram a ideia de que o "mundo latino-americano" possuía uma condição única:

[...] enraizou-se, portanto, a ideia geral de que o "mundo latino-americano" possuía uma condição peculiar, irreduzível a qualquer modelo europeu, além de verem na conjuntura política a síntese mais evidente das misturas e contradições próprias da América Latina. (Siffert, 2021, p. 74)

Essa perspectiva acabou se tornando comum entre os modernistas latino-americanos na década de 1920, quando estes passaram a buscar incorporar as experiências formais do modernismo europeu, para representar a condição de seus países, nos quais algo fantástico e mágico se fazia presente na realidade.

Essa ideia é melhor demonstrada por Alejo Carpentier em 1949, no prólogo de seu livro *El reino de Este mundo*. O escritor utiliza o termo “*lo real maravilloso*”, ou “o realismo maravilhoso”, indicando o aparecimento de uma nova atitude artística diante da realidade, que seria capaz de expor a ontologia milagrosa presente no cotidiano e na cultura do continente. Portanto, seria possível criar um fantástico literário muito distinto da literatura fantástica tradicional europeia (Siffert, 2021).

Carpentier critica a literatura fantástica da Europa do século XX, em especial os surrealistas, pela falta de autenticidade para as literaturas de temas fantásticos, confirmando o previsto pelo autor Guy de Maupassant no século XIX, que defendia que o avanço burguês excluía a abertura para o fantástico tradicional. A insistência nessas narrativas de castelos e assombrações, quando a sociedade e as condições históricas já haviam evoluído tanto, era, para Carpentier, entretenimento vazio, destituída de conteúdo humano real (Siffert, 2021). Em contrapartida desse atraso europeu, a América Latina da época oferecia outro contexto histórico, propício para o fantástico, advindo das particularidades culturais resultado de sua formação sociocultural.

A mistura entre cultura europeia, indígena e africana construíram a cultura popular dos povos latino-americanos, principalmente aqueles fora das regiões metropolitanas, o que indicava um grande campo não explorado pela literatura:

É evidente, pela virgindade da paisagem, pela sua formação, pela ontologia, pela afortunada presença do índio e do negro, pela Revelação que constituiu seu recente descobrimento, pelas fecundas mestiçagens que propiciou, que a América ainda está muito longe de ter esgotado seu caudal de mitologias. (Carpentier, 1985, p. 09)

Em vista disso, mesmo que essa condição peculiar da América Latina indicasse um atraso econômico se comparado às regiões mais capitalistas, ela possibilita outras formas de interpretação do mundo, como o fantástico. De acordo com Siffert (2021), se abria espaço para mobilizar as experiências estéticas do modernismo para desenvolver uma voz própria ao povo latino-americano, o que acabaria resultando nas grandes obras do “realismo maravilhoso”.

Na década de 1950, o crítico literário Ángel Flores observou esse contexto literário e constatou ser o momento de urgência para se estabelecer um realismo mágico verdadeiramente latino-americano. O seu ensaio *Magical realism in Spanish*

American fiction (1955), considerado essencial para pensar o realismo mágico na América Latina, marca uma tendência generalista de interpretações sobre o gênero. A partir desse momento, ocorreu uma disseminação de textos sobre o realismo mágico e sobre quais obras poderiam ser definidas com esse modo de interpretar a realidade do continente.

Conforme explicitado por Francine legelski (2021), nos anos 1960, Luis Leal publicou uma proposta em que a chave para se interpretar o realismo mágico deveria ser a forma como os escritores assumiram uma atitude perante a realidade, e não como eles criaram mundos fictícios. Apesar disso, Flores continua sendo de suma importância para os críticos e historiadores, por conta de sua apresentação dessa nova estética. O crítico definiu algumas características do realismo mágico:

[...] 1) a descrição da vida cotidiana agregando acontecimentos fantásticos e irreais; 2) o uso de imagens sintéticas no lugar de descrições verborrágicas, de modo a criar uma precisão lógica de apresentação do fantástico; 3) a tendência do desaparecimento da cronologia como ordenadora lógica dos acontecimentos da vida. (legelski, 2021, p. 04)

Baseado nesses critérios, Flores considera o escritor argentino Jorge Luis Borges como pioneiro do realismo mágico latino-americano, com o seu livro *Historia universal de la infamia* (1935). Sobre a relação entre a literatura e a magia, Borges já havia escrito um texto em 1932, intitulado *El arte narrativo y la magia*, em que sugere a existência de dois processos causais fundamentais para construir a narrativa, o natural e o mágico. Indicando que os escritores poderiam tratar de melhor forma se a complexidade da realidade fosse constituída a partir de histórias com narrativas mágicas.

2.1 Debate Conceitual

Como visto anteriormente, esse gênero literário apresenta divergências a respeito de sua definição. Dessa forma, para compreender melhor o debate conceitual em torno do realismo mágico, é necessário diferenciá-lo da literatura fantástica tradicional. Segundo Tzvetan Todorov em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (1970), “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só

conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 2017, p. 31).

Para o autor, o fantástico ocorre na incerteza de que um acontecimento sobrenatural ocorreu ou é ilusão:

Em um mundo que é o nosso, que conhecemos, sem diabos, sílfides, nem vampiros, se produz um acontecimento impossível de explicar pelas leis desse mesmo mundo familiar. Que percebe o acontecimento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário, ou existe realmente, como outros seres, com a diferença de que rara vez o encontra. (Todorov, 2017, p. 30)

Assim, enquanto houver essa incerteza ou hesitação entre uma explicação racional e uma explicação sobrenatural o fantástico existe. No momento em que a narrativa tem por resolvida essa dúvida, ela deixa de ser fantástica e se torna um dos gêneros adjacentes: estranho ou maravilhoso. Para Todorov, o primeiro é aceito quando há uma explicação racional para o acontecimento irreal e o segundo quando o sobrenatural é simplesmente aceito, sem uma justificativa lógica.

De acordo com Todorov, o fantástico não se define apenas pela ocorrência do sobrenatural, mas por três condições estruturais que definem o fantástico: o texto deve obrigar o leitor a considerar o mundo da narrativa como sendo real; a hesitação do leitor pode ser também experienciada por uma personagem; e o leitor não deve fazer uma leitura alegórica ou poética da obra.

Na primeira condição, é necessário que o texto leve o leitor a acatar “o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural” (Todorov, 2017, p. 39). A narrativa deve ser construída de maneira semelhante ao mundo empírico, sendo conduzida pelas mesmas leis naturais da experiência cotidiana. A partir deste realismo, o acontecimento insólito se torna assustador, rompendo, portanto, com as leis naturais.

A segunda condição está relacionada à hesitação. De acordo com Todorov, a partir do acontecimento de um evento sobrenatural, deve haver o surgimento de uma dúvida, fazendo com que o leitor seja levado a se questionar se aquela ocorrência desafia as leis naturais ou se trata de uma experiência racional

desconhecida. Essa incerteza pode ser compartilhada por uma personagem da narrativa, funcionando como mediadora da vivência do leitor, por isso o papel dele “é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, tornando-se um dos temas da obra” (Todorov, 2017, p. 39).

Na terceira condição, o leitor deve adotar uma postura literal diante do texto, ou seja, “ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação ‘poética’” (Todorov, 2017, p. 39). Em outras palavras, para que o fantástico se mantenha, o leitor deve aceitar os acontecimentos narrados no sentido literal, sem interpretações simbólicas ou alegóricas que anulam o efeito sobrenatural do ocorrido.

Sob essa perspectiva, Todorov defende que, no momento em que o leitor passa a interpretar o acontecimento sobrenatural como metáfora ou alegoria, a hesitação desaparece e o fantástico deixa de existir. Na medida em que a realidade permanece em questionamento, o fantástico se sustenta, porém, quando esta hesitação se resolve, o fantástico desaparece e o gênero da narrativa se transfere para o estranho ou para o maravilhoso. Dito isso, o experimento fantástico não acontece apenas no sobrenatural, mas na oscilação interpretativa que ele causa.

Todorov define que o gênero fantástico se situa no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho. No maravilhoso, o acontecimento sobrenatural é aceito como parte integrante da realidade narrativa, sem explicações lógicas para os eventos narrados. Já no estranho, os eventos aparentemente sobrenaturais recebem uma explicação racional ao final da narrativa. Portanto, o fantástico se encontra nesse intervalo entre as duas categorias, se sustentando enquanto a hesitação persiste.

Conforme se observa, para Todorov, o fantástico depende da relação entre o texto e o leitor, não apenas da estrutura narrativa. O papel do leitor é essencial para a consolidação do fantástico, pois é por meio da sua interpretação que a hesitação causada pelo sobrenatural sustenta essa ambiguidade. Isto é, a narrativa constrói condições para o fantástico, mas o leitor precisa equiparar o mundo ficcional com o mundo real, aceitando suas regras como verdade. Quando o acontecimento aparentemente sobrenatural ocorre, sua compreensão da realidade vacila por

instante, levando-o a oscilar entre diferentes interpretações sobre o ocorrido. Sob essa ótica, o fantástico se situa não apenas nos acontecimentos narrados, mas na experiência interpretativa causada no leitor.

Apesar de sua grande importância para os estudos do fantástico, a proposta de Todorov possui certas limitações se aplicada a determinadas formas de narrativa. Em diversas obras, principalmente as fora do contexto europeu, que é o contexto das obras analisadas pelo crítico em seu texto, o sobrenatural não provoca necessariamente uma hesitação, mas se incorpora de forma natural no mundo apresentado. Nesses casos, o fantástico não aparece como uma ruptura das leis naturais, mas como parte da experiência cultural das personagens. Logo, embora o modelo de Todorov seja essencial para compreensão do fantástico tradicional, ele é insuficiente para explicar narrativas que tratam o sobrenatural como parte natural e legítima da realidade, como as obras que serão aqui analisadas.

Em contraponto à teoria de Tzvetan Todorov, a pesquisadora Irlemar Chiampi, em sua obra *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance americano* (2020), apresenta uma nova perspectiva para o entendimento do sobrenatural na narrativa, o “realismo maravilhoso”, que parte justamente do ponto em que o fantástico para Todorov deixa de existir, na naturalização do acontecimento sobrenatural. Sua nova proposta é fundamental para distinguir os conceitos de realismo, maravilhoso, fantástico e realismo maravilhoso e para explicar como esse fenômeno narrativo está ligado à realidade cultural do contexto em que determinada obra se encontra.

Em sua teoria, Chiampi (2020) propõe o uso do termo “realismo maravilhoso” no lugar de “realismo mágico” com a justificativa de que este seria mais adequado para o contexto do continente americano. Nessa perspectiva, o segundo termo, que tem origem nas artes plásticas alemãs, como já exposto aqui, não daria conta da profundidade ideológica e cultural do contexto latino-americano. Além disso, Chiampi (2020) explica que para relacionar o termo “mágico” ao realismo seria necessário uma teorização fenomenológica e conteudística do mesmo. Porém o termo “maravilhoso”, por ser um termo consagrado pela Poética e pela crítica literária em geral, e possuir uma relação estrutural com outros tipos de discurso (o fantástico e o realista), se torna mais adequado para o contexto hispano-americano.

Chiampi (2020) destaca que o termo “maravilhoso” se define também por sua relação com o humano e com a percepção da realidade, não apenas pela presença do sobrenatural. O conceito corresponde ao extraordinário e ao insólito, isto é, “o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano” (Chiampi, 2020, p. 48), sem necessariamente implicar uma ruptura com o real. Sua origem etimológica, ligada ao latim *mirabilia* (“coisas admiráveis”), aponta para um campo de sentido relacionado ao olhar e à contemplação, propondo que o maravilhoso não se estabelece como ruptura absoluta, mas como uma ampliação do real.

Por conseguinte, o maravilhoso pode ser entendido como “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” (Chiampi, 2020, p. 48). Ele não se opõe totalmente ao real, mas o expande, mantendo algo humano em sua essência. Ao mesmo tempo, Chiampi reconhece que o maravilhoso também pode assumir uma dimensão sobrenatural, se afastando da ordem natural, e, conseqüentemente, da essência humana. Essas duas acepções, uma próxima do humano e outra sobrenatural, coexistem no romance hispano-americano, possibilitando compreender a especificidade do conceito de “realismo maravilhoso”.

No realismo maravilhoso, Chiampi (2020) estabelece que o acontecimento sobrenatural não causa dúvida se é real ou não, ele é naturalizado pela narrativa e faz parte da realidade cultural das personagens. O sobrenatural não rompe com a lógica do mundo e não causa estranhamento, mas é aceito como algo natural, não sendo necessária a investigação ou explicação racional para o ocorrido. O insólito faz parte da visão de mundo das personagens, que é repleta de mitos, religiosidade e crenças. Por isso, o realismo maravilhoso se diferencia do fantástico, pois amplia a realidade ao invés de rompê-la e se encaixa dentro do contexto sociocultural da América Latina, ao contrário do fantástico, teorizado a partir da tradição europeia.

O realismo maravilhoso não é apenas técnica literária, mas uma forma de enxergar o mundo. Para Chiampi (2020), o termo não se restringe a ordem etimológica, lexical, literária ou poética, mas possui uma razão histórica que o liga à cultura e por essa razão não é universal ou neutro. Assim sendo, o realismo maravilhoso pode ser definido como uma expressão de uma experiência histórica e social, não sendo possível consolidar uma conceituação rígida, visto que ele está

sujeito a variações dependendo do contexto em que está inserido. Entretanto, ainda é viável identificar elementos frequentes em narrativas classificadas como sendo desse gênero literário, como o uso de mitos, crenças populares, tradições e religiosidades, o que reforça seu campo cultural e o liga diretamente ao continente americano.

A partir dessas considerações, pode-se perceber que, em contraposição à teoria de Todorov sobre o fantástico, Irlemar Chiami (2020) defende que o sobrenatural está integrado ao contexto da narrativa, por isso não ocasiona uma ruptura com a realidade. Como explicado anteriormente, Todorov defende que o fantástico é a hesitação experienciada por um indivíduo diante de um fato supostamente sobrenatural, enquanto no realismo maravilhoso tal acontecimento é completamente naturalizado, não havendo dúvidas ou questionamentos sobre sua veracidade ou não. Deste modo, constatamos que, dadas as obras que aqui serão analisadas, optamos por usar a classificação de Chiami como base teórica, devido sua relação com o campo cultural e a literatura hispano-americana.

2.2 Realismo mágico e o contexto pós-colonial

Historicamente, os países da Europa Ocidental e dos Estados Unidos da América são vistos como “a civilização ocidental”, situados como exemplo de progresso, de valores e de civilização, considerando a vida política, cultural, econômica e social dos mesmos (Huntington, 1996, apud. Silva, 2018, p. 15). Nessa perspectiva, o discurso da modernidade do mundo ocidental é um modelo a ser seguido e alcançado.

Nessa lógica, regiões como a América Latina e África, historicamente marcadas pela colonização, foram fortemente rotuladas como “atrasadas” e “subdesenvolvidas” sendo levadas a consentir a determinação de modelos para o desenvolvimento e a imposição de valores diferentes dos seus para serem consideradas civilizadas (Silva, 2018). Esse processo não se limitou apenas ao período colonial, perpetuando para além das independências políticas, configurando em um novo colonialismo, visto que essas regiões ainda mantêm uma relação de dominação com os países considerados modelos a serem seguidos.

Em seu artigo intitulado *A “modernidade” no processo de ocidentalização da América Latina* (2018), Matheus Santos da Silva explica que a América Latina muitas vezes não é vista como parte do Ocidente e expõe diferentes definições sobre o mesmo. Segundo Silva (2018), a América Latina é considerada como uma subdivisão do Ocidente ou até mesmo como uma civilização separada, por ter padrões divergentes quanto à cultura ocidental, padrões esses característicos da ideia de modernidade. Tal ambiguidade evidencia a hierarquização global que contrapõe o Ocidente ao restante do mundo, reforçando desigualdades históricas e sociais.

Silva (2018) determina que para se compreender a desigualdade entre os países do norte e do sul, é preciso analisar a separação entre o Ocidente e o restante do mundo. Apoiado em Landes (1998), ele afirma haver uma corrente que acredita no Ocidente como êxito do bem contra o mal do resto do mundo, e também uma outra corrente que percebe que ocorreu ao longo da história, uma intervenção da Europa no que é considerado “resto” e que como resultado disso, temos a supremacia ocidental.

Furquim (2016) aponta que, embora os processos de colonização e de independência da América Latina e de África tenham se sucedido de formas diferentes, são perceptíveis alguns aspectos semelhantes, principalmente quanto a imposição de modelos sociais, culturais e políticos europeus. Diante disso, devido ao processo de imposição de maneiras de viver e da organização social vista nos dois continentes, a pesquisadora constata pertinente usar o conceito de “colonialidade do poder”, criado pelo autor Aníbal Quijano (2000), para indicar uma continuidade dos processos de colonização mesmo após o fim oficial do domínio colonial.

De acordo com Furquim (2016), Quijano explica em sua obra que, a partir do século XIX, a ideia que se tinha de desenvolvimento resultou no fortalecimento do capitalismo como padrão de poder, tanto econômico quanto social, revelando três categorias de países: os desenvolvidos, os em desenvolvimento e os subdesenvolvidos. Nessa categorização, a característica definidora desses estágios eram as práticas comerciais e também as práticas culturais:

Os diferentes modos de organizações sociais que não sejam necessariamente pautados no modelo de Estado-nação centrado em um poder positivo separados por instâncias oficiais de representação (tribunais,

parlamentos e etc.) eram vistos como atrasados e de menor complexidade. Assim, a instabilidade que os países possuíam eram encaradas como decorrência das práticas culturais que divergiam das europeias. (Furquim, 2016, p. 04)

Tal perspectiva não considera os processos históricos que distintos países passaram para poderem se estabelecer nas configurações de organização social impostas através do colonialismo, como guerras civis e regimes autoritários (Furquim, 2016). Dessa forma, discursos racistas e preconceituosos para com países não-europeus que são vistos como não-centrais, são reforçados e a visão dos mesmos como selvagens, tribais, atrasados e autoritários é perpetuada.

Ainda sob este ponto de vista, Quijano indica que a sociedade capitalista é mais desenvolvida em países que passaram pelo “estágio moderno” e que alcançaram a centralização do que é chamado pelo autor de “Estado-Nação”. Esta definição é um processo no qual características democráticas são assumidas pela sociedade capitalista em um espaço de dominação. Entretanto, em países que sofreram com o período colonial, a relação entre Estado-Nação e o desenvolvimento não foi um processo natural dessas sociedades, mas sim algo imposto pelo colonizador (Furquim, 2016).

Considerando especificamente os contextos historicamente marcados pela colonização da América Latina e de África, percebe-se que essas sociedades foram construídas a partir da coexistência de diferentes pensamentos e formas de se entender o mundo, resultantes desse encontro forçado entre as culturas europeias, indígenas e africanas. Apesar desse cenário, a imposição de um pensamento ocidental não eliminou completamente as formas próprias desses povos de compreensão do mundo, mas as menosprezou, colocando-as em uma posição marginalizada.

Conforme explicitado por Irlemar Chiampi (2020), entre as décadas de 30 e 40, os intelectuais latino-americanos passaram a refletir sobre a realidade do continente, buscando compreender suas especificidades culturais e históricas. Nesse cenário, o conceito de mestiçagem, antes visto com conotações negativas, foi ressignificado para se tornar um ponto essencial na cultura latino-americana. Para Chiampi:

[...] a mestiçagem é o verdadeiro critério para postular uma diferença latino-americana, com relação aos modelos europeu e norte-americano, como é também o critério para configurar um bloco cultural, diversificado por variedades regionais, mas homogeneizado pela receptividade às influências. (Chiampi, 2020, p. 124)

Logo, a mestiçagem, enquanto mistura de linguagens, comportamentos, crenças e culturas, é um elemento definidor para uma identidade latino-americana e para diferenciar a América Latina dos modelos europeus e norte-americanos, sendo fundamental para transformar em originalidade e força cultural, o que era visto anteriormente como um estigma colonial.

Nesse contexto surge o “realismo mágico”, como uma maneira de representação que testa os limites entre o real e o fantástico, evidenciando outras formas de percepção da realidade e, principalmente, questionando a hegemonia ocidental. Como discutido anteriormente, tal termo, chamado também de “real maravilhoso” por Alejo Carpentier, permite compreender que, na América Latina especificamente, o fantástico surge das próprias condições históricas e culturais da região, não se opondo ao real, mas questionando e ressignificando. Sob esta perspectiva, narrativas que incorporam elementos “mágicos” ou “insólitos” podem ser compreendidas como expressões dessas culturas historicamente subalternizadas.

Juntamente com o conceito de real maravilhoso, Carpentier desenvolve a teoria do barroquismo americano, na qual defende que a linguagem barroca poetiza o real maravilhoso sob a influência das mestiçagens, sendo um caminho para se reler a história da América (Kovalski, 2023). Nesse sentido, o barroco, ligado ao real maravilhoso, é reinterpretado em face da maravilha latino-americana, sendo visto como uma concepção estética e cultural que caracteriza a América Latina, compreendendo-a como um espaço de mistura e complexidade cultural e social.

Para Carpentier, o barroco é uma forma de representação da riqueza da mestiçagem, se manifestando não apenas na arte e na arquitetura, mas também na narrativa, na linguagem e na visão de mundo própria dos povos latino-americanos (Kovalski, 2023). Dessa forma:

Invocando o maravilhoso como nosso, Carpentier postula uma América primigênia com seus mitos e religiosidades primitivos não contaminados ainda pela reflexividade europeia, uma América de antes, [...] pelas fecundas mestiçagens que propiciou esse lugar de simbioses, América “Barroca desde sempre”. (Carpentier, 1976, *apud* Kovalski, 2023, p. 200)

A estética e a narrativa barroca são formas de reflexão sobre a realidade latino-americana, inserindo elementos do fantástico, do insólito e do sincretismo cultural, marcas distintivas da América. A partir da compreensão da América como uma terra de “simbiose” cultural, Carpentier usa o barroco para romper com o modelo eurocêntrico e narrar histórias com raízes indígenas, europeias e africanas, criando uma estética que valoriza toda a complexidade do continente (Kovalski, 2023). O que acontece também com autores contemporâneos de Carpentier em toda América Latina, reforçando que tal ideia de rompimento e a utilização do barroco, mesmo que involuntária, era necessária para a época, em que a valorização da cultura latino-americana estava crescendo.

Relacionando com o contexto africano, vale ressaltar que os intelectuais africanos passaram a refletir sobre a sua realidade muito posteriormente aos latino-americanos, por causa da independência tardia da maior parte dos países do continente. Dito isso, o conceito de “realismo mágico” (ou realismo maravilhoso) surgiu, não apenas por conta da divergência entre a realidade da América Latina e a da Europa, mas pela presença do pensamento animista na realidade do continente americano (Paradiso, 2020), advindo da sua relação histórica com a África. Logo, devido a presença do africano escravizado e a inserção de sua cultura na América Latina, juntamente com a europeia e a indígena, ou seja, com a mestiçagem, sucedeu-se a construção do conceito “realismo mágico”, que representava a realidade a partir dessa união entre culturas.

Em seu artigo intitulado “O realismo animista e as literaturas africanas: gênese e percursos” (2020), o pesquisador Silvio Ruiz Paradiso define o chamado “Realismo Animista” como mãe desses conceitos latino-americanos, e que, possivelmente por isso, tais conceitos foram usados para classificar algumas obras africanas. Para ele:

A presença africana na América, e conseqüentemente, seu modo de pensar a espiritualidade, o natural, o real, é responsável indireta pelas discussões seminais sobre o Realismo Maravilhoso, e por isso, este seria uma alternativa estética do Realismo Animista Africano na América Latina. (Paradiso, 2020, p. 103)

Logo, a consolidação do termo “realismo mágico”, ou “realismo maravilhoso” decorre da presença da cultura africana no continente americano e sua influência no

entendimento do que é real. Desse modo, seria coerente pensar no Realismo Animista como base e os conceitos latino-americanos como frutos deste, não fazendo sentido classificar obras africanas com a presença de elementos mágicos sob parâmetros latino-americanos, uma vez que sem o pensamento africano trazido para o continente, provavelmente não existiriam os termos “realismo mágico” ou “realismo maravilhoso”.

Paradiso (2020) explica que, até 1989, quando o escritor angolano Pepetela cita o termo “realismo animista” em seu livro *Lueji*, não havia nenhum conceito sólido para se contrapor a essa classificação, e que para a crítica literária os conceitos mais próximos da realidade africana eram os da América Latina. Além disso, o pesquisador afirma que, ao longo dos anos, escritores africanos vêm refutando o uso de termos latinos para caracterizar suas obras, como Ben Okri, Mia Couto e o próprio Pepetela, revelando que o que é entendido por nós como mágico, é real para eles.

Para conceituar o realismo animista, Paradiso (2020) esclarece que este é “animista”, pois está relacionado à mentalidade anímica existente no imaginário africano, e é “realista” por fazer parte de uma percepção do real. Dessa maneira, o chamado “animismo” é definido como uma crença de que todas as coisas teriam alma, sendo uma maneira filosófica de ver o mundo (Paradiso, 2020). Norteador por Freud, o pesquisador conclui que o animismo é um sistema de pensamento que possibilita o entendimento do mundo como unidade a partir de um ponto em comum, a crença na alma (*anima* em latim) (Freud, 2013, p. 76 *apud* Paradiso, 2020).

Esse ponto em comum, ou generalização, ocorre em razão das semelhanças entre as crenças das diferentes etnias do continente africano, sendo uma das principais justamente a crença em uma força vital, ou seja, a alma, e a relação dela com tudo no mundo, dos animais aos mortos (Paradiso, 2020). A ideia do animismo de generalizar as manifestações religiosas africanas é considerar esse ponto em comum, em que, nas religiões africanas, o insólito é natural, como os homens e deuses serem iguais, isto é, a crença faz parte da realidade desses povos, sendo uma forma comum de ver o mundo.

Esse pensamento religioso animista reflete a oralidade dos povos africanos e mostra uma especificidade da África e de suas literaturas, consequentemente

(Paradiso, 2020). Dessa forma, o Realismo Animista deve ser entendido, não apenas como uma descrição etnográfica das religiosidades africanas, mas como uma proposta estética que apresenta uma nova maneira de se interpretar a realidade do continente, e que busca expressar sua história, suas crenças e sua política. Divergindo, assim, do “realismo mágico”, que visa representar o contexto latino-americano, que é fruto, como dito anteriormente, do Realismo Animista.

Em suma, constata-se o realismo mágico e, consequentemente, o realismo animista, como formas de ruptura epistemológica que visam representar a memória coletiva e cultural de nações que foram e ainda são marginalizadas socialmente. Através desse tipo de narrativa, pode-se retratar a ancestralidade, traumas históricos e tradições que sempre estiveram na posição de “selvagens” e “inferiores”. Portanto, o realismo mágico se revela como uma resposta ao eurocentrismo, validando outras formas de ver o mundo e a realidade.

3 TEMPO, MEMÓRIA E A NATURALIZAÇÃO DO FANTÁSTICO EM *CEM ANOS DE SOLIDÃO* E *TERRA SONÂMBULA*

Com base no registro histórico da origem do termo “realismo mágico” e suas divergências, analisaremos aqui as obras *Cem anos de solidão* (1967), do escritor colombiano Gabriel García Márquez, e *Terra sonâmbula* (1992), do moçambicano Mia Couto. Partiremos de dois contextos sociais e históricos, colombiano (latino) e moçambicano (africano), buscando investigar como o “realismo mágico”, enquanto gênero literário, ocorre nestas narrativas e em que medida ele representa tais realidades e culturas.

No capítulo anterior, foi relatado que o termo latino-americano “realismo mágico” tem raízes no “realismo animista” africano, e que, por isso, obras de origem africana não deveriam ser classificadas com termos latino-americanos. Entretanto, por se tratar de uma pesquisa literária e não epistemológica, escolhemos chamar de “realismo mágico” ambos os contextos (latino e africano). Sendo assim, serão analisados nas narrativas selecionadas, a memória e a história, o tempo, o espaço, a naturalização do mágico, a oralidade e o mito.

Publicado em 1967, o romance *Cem anos de solidão* (1967) foi vendido como água. O sucesso foi tão grandioso que, segundo relatos, os supermercados passaram a vender o livro ao lado das comidas e até mesmo pessoas analfabetas decoraram páginas da obra (Siffert, 2018). Em decorrência disso, o romance acabou se tornando a principal obra do *boom* latino-americano, por incluir, de forma até então inédita, a epopeia dos povos esquecidos (Siffert, 2018).

O pesquisador Alysso Siffert (2018) afirma que *Cem anos de solidão* (1967) engloba o método da épica modernista, absorvendo algo das crônicas antigas contadas por viajantes e colonizadores, que apresentavam um panorama histórico e geográfico do continente americano, unido com a memória do próprio autor. Através de uma escrita única, Márquez entrelaça o real e o insólito, rompendo paradigmas racionalistas da época e aproxima a narrativa do público, ao se aproximar da cultura popular, além de sua percepção acerca de momentos históricos nacionais, bem como da América Latina e do Caribe (Siffert, 2018).

Em uma entrevista cedida à Mario Vargas Llosa em setembro de 1967, e publicada posteriormente pela Universidade de Lima, com o título *La novela latinoamericana* (versão em português: *Duas solidões: um diálogo sobre o romance na América Latina*), García Márquez revela a relação entre o romance de cavalaria com sua obra. Para o escritor, o romance de cavalaria conversa com a América Latina pela liberdade narrativa que este possuía, visto que, em sua perspectiva, o aparecimento de acontecimentos extraordinários retratados em narrativas latinas só eram possíveis em romances de cavalaria.

Ainda em seu diálogo com Llosa, o escritor colombiano explica que na América Latina tudo é possível. Márquez (2022) defende que os escritores latino-americanos devem trabalhar na pesquisa da linguagem e de formas técnicas do conto, para que a literatura latino-americana corresponda à realidade do continente, “em que acontecem as coisas mais extraordinárias todos os dias, como coronéis que fizeram trinta e quatro guerras civis e perderam todas [...]” (Márquez; Llosa, 2022, p. 53). Para exemplificar a presença do extraordinário no cotidiano latino-americano, ele cita as histórias contadas pelas avós às crianças e o ex-presidente de El Salvador, Maximiliano Hernández Martínez, que usava um pêndulo para detectar

venenos em alimentos, constatando que os escritores, ao invés de inseri-lo em suas obras, o questionam, buscando explicações racionais.

Diante desse cenário, Gabriel García Márquez, nascido na pequena cidade do interior da Colômbia, Aracataca, revela a relação de sua vida com sua obra. Para Santos e Bellini (2018), Márquez transfere suas memórias para a ficção, que passa a ter um tom universal e regional, recuperando a memória coletiva de uma cultura reprimida, que foi “gradualmente esquecida e menosprezada, igual àquela que vivenciou em sua infância, permeada de histórias insólitas, misticismo e superstições” (Santos; Bellini, 2018, p. 218). Em suma, o escritor resgata não somente as suas memórias, mas a memória de seu povo e da sua cultura, que há muito tempo é vista como inferior.

De forma semelhante, em *Terra sonâmbula* (1992), Mia Couto resgata a cultura moçambicana anterior ao processo de colonização, inserindo a oralidade, os mitos e os sonhos que conversam com o passado do país. Para Santos e Avelino (2020), Couto se apropria da chamada metáfora da abertura, remetendo aos ritos de contação moçambicanos, em que as histórias estariam em uma caixa, de onde poderiam ser retiradas e compartilhadas somente por contadores, responsáveis pela abertura e fechamento dos rituais. Em decorrência disso, sua escrita funciona como uma viagem de descoberta de outras dimensões e mistérios (Santos; Avelino, 2020).

Em seu artigo intitulado “Significados e causas para uma terra sonâmbula” (2020), Deivid Ferreira dos Santos e Fabiana Avelino esclarecem que o livro de Mia Couto é fundamental para a análise da construção da identidade moçambicana, visto que questiona a suposta dependência política e cultural em que os países africanos de língua oficial portuguesa (PALOP) estão inseridos (Santos; Avelino, 2020). Tendo como norte Le Goff (2003), os pesquisadores demonstram a relação da construção da identidade e da memória:

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. Mas a memória coletiva é não somente uma conquista; é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (Le Goff, 2003, p. 435 *apud* Santos e Avelino, 2020, p. 67)

A memória é igualada à identidade, tratando-se de um meio e um objeto de poder. Assim sendo, em sociedades com uma memória coletiva, oral ou escrita, possibilita a melhor compreensão da luta pela dominação da recordação e da tradição. Tal definição revela que *Terra sonâmbula* (1992) mostra a memória coletiva e oral do povo moçambicano, retratando diversas questões reais do contexto de Moçambique pós guerra civil, mesclando com elementos extraordinários culturais do povo.

Como já foi explicitado, a América Latina e África têm processos de formação semelhantes, principalmente pela presença do colonizador. A colonização forçada desses povos levou diversos países a recorrerem às forças armadas para conquistar a independência (Pinho, 2010). Como resultado, a descolonização teve como um de seus efeitos a afirmação nacional, que para os escritores africanos foi uma maneira de promover a ideia de africanidade, se afastando do europeu (Pinho, 2010).

Nesse processo, os escritores africanos de expressão portuguesa foram influenciados pela produção literária latino-americana, principalmente pela literatura brasileira, por conta do idioma (Pinho, 2010). O escritor moçambicano, Mia Couto, teve forte influência dos autores brasileiros, Jorge Amado e Guimarães Rosa, o que é possível notar por sua escrita poética e em sua forma de descrever a realidade de seu país. Especialmente através de Jorge Amado, Couto foi apresentado à uma nova forma de transmitir a sua cultura e seu país, e também à relação com a língua portuguesa, em um contexto de rejeição a tudo o que era europeu:

E há, ainda, uma outra razão que poderíamos chamar de linguística. No outro lado do mundo se revelava a possibilidade de um outro lado da nossa língua. Na altura, nós carecíamos de um português sem Portugal, de um idioma que, sendo do Outro, nos ajudasse a encontrar uma identidade própria. Até se dar o encontro com o português brasileiro, nós falávamos uma língua que não nos falava. E ter uma língua assim, apenas por metade, é um outro modo de viver calado. Jorge Amado e os brasileiros nos devolviam a fala, num outro português, mais açucarado, mais dançável, mais a jeito de ser nosso. (Couto, 2009, p. 70 *apud* Pinho, 2010, p. 75-76)

A influência de Amado permitiu aos escritores africanos, não só Mia Couto, criarem sua própria língua, com suas particularidades, isto é, a língua vinda do antigo colonizador em conjunto de seus próprios dialetos e formas de falar, como ocorre no português brasileiro. Ao apresentar o português do Brasil, Amado

demonstra que os africanos também podem mostrar a África por meio da sua língua, o que vemos nas obras de Couto (Pinho, 2010).

Pinho (2010) revela que, a influência de Guimarães Rosa nas obras de Mia Couto se deu pelo predomínio da oralidade e na linguagem poética utilizada pelo escritor brasileiro (famoso por criar neologismos), elementos muito presentes também nos escritos de Couto. Sobre a linguagem de Rosa, Mia Couto (2009) explica que:

Mais que a invenção de palavras, o que me tocou foi a emergência de uma poesia que me fazia sair do mundo. Aquela era uma linguagem em estado de transe, que entrava em transe como os médiuns das cerimónias mágicas e religiosas. Havia como que uma embriaguez profunda que autorizava a que outras linguagens tomassem posse daquela linguagem. (Couto, 2009, p. 107)

Notamos que, para Mia Couto, a linguagem única de Guimarães Rosa inspirou profundamente a sua própria forma de contar a realidade de seu país, e que Jorge Amado o ajudou a perceber ser possível de se transmitir através da literatura.

Em *Terra sonâmbula* (1992), eleito um dos melhores romances africanos do século XX na Feira Internacional do Livro de Zimbabwe, acompanhamos duas histórias paralelas, a do menino Muidinga e de Tuahir, que estão se escondendo dos horrores da guerra, e a de Kindzu em busca dos guerreiros naparamas. Segundo Silva (2019), norteadas por Fonseca e Cury (2008), o romance de Couto se beneficia tanto da oralidade quanto da palavra escrita que, pela memória, pode apresentar um novo significado ao local de pertencimento, e a fatores fundamentais para que um indivíduo encontre sua origem (Fonseca; Cury, 2008 *apud* Silva, 2019, p. 06).

Percebemos essa relação no romance nos diversos acontecimentos narrados como histórias que circulam na comunidade, como sonhos, profecias e crenças populares. Um exemplo fundamental para o desenvolvimento da narrativa são os guerreiros naparamas, que são o motivo pelo qual Kindzu sai de seu povoado com o objetivo de se juntar a eles e se proteger da guerra que destruíra o país. De acordo com as crenças populares, esses guerreiros oferecem proteção espiritual contra projéteis e ataques inimigos. Essas histórias correm entre as personagens e são vistas como possíveis, revelando que não importa se elas não forem reais, pois são consideradas parte do imaginário coletivo do povo moçambicano. A narrativa

incorpora relatos que circulam na sociedade moçambicana, como a dos naparamas, para demonstrar a influência da oralidade na construção da realidade fictícia.

Conclui-se que Mia Couto faz uso da linguagem como forma de reescrever a história do país, transmitindo e conservando tradições de seu povo, de forma semelhante aos *Griots*, figuras de suma importância para os povos africanos. Tais figuras, são os contadores de histórias da África, muito respeitados em suas comunidades, e são os responsáveis por passar de geração em geração as tradições de seus povos (Lopes, 2019). Assim como eles, Mia Couto narra a cultura e a história de seu povo, difundindo-as para o mundo por meio da linguagem escrita.

Sob essa perspectiva, percebe-se que ambas as obras têm a memória como principal elemento narrativo. Tanto Gabriel García Márquez quanto Mia Couto buscam representar, através da escrita, a memória e cultura de seus povos, latino-americano e moçambicano, registrando histórias e tradições que foram marginalizadas e banalizadas socialmente. Diante do exposto, propõe-se iniciar a análise das obras.

3.1 A memória e o tempo em *Cem anos de solidão* e em *Terra sonâmbula*

Tanto *Cem anos de solidão* (1967) quanto *Terra sonâmbula* (1992) são obras que relacionam memória e tempo. No livro de García Márquez, notamos que a narrativa rompe com o tempo linear ao relatar os acontecimentos de forma circular, isto é, os eventos se repetem de geração em geração da família Buendía. Tal fato é constatado ao final da história, quando os manuscritos de Melquíades, o cigano, são desvendados. De maneira semelhante, o tempo na obra de Couto é instável, no qual sonho e realidade se misturam devido às duas narrativas paralelas, a de Muidinga e Tuahir e a de Kindzu, contada através de seus escritos que funcionam de modo parecido com os manuscritos da obra de Márquez, além da memória popular que é fragmentada pelo contexto de guerra civil.

A temporalidade não linear no romance de Márquez é percebida já na primeira frase da história: “Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo” (Márquez, 2024, p. 07). Neste trecho, o narrador não

apresenta os acontecimentos em ordem cronológica, unindo o futuro, o presente e o passado desde o início da história. Ao aproximar em uma mesma frase diferentes tempos, o autor rompe com a ordem cronológica tradicional e antecipa a lógica cíclica que define a trajetória da família Buendía.

Em *Cem anos de solidão* (1967), a família Buendía parece viver uma espécie de “maldição” cíclica, em que os membros da família possuem características semelhantes aos seus antepassados, cometem os mesmos erros, possuem a mesma personalidade, os mesmos nomes, entre outras conexões. A principal delas é os relacionamentos incestuosos que ocorrem na família, se iniciando com os patriarcas, José Arcádio Buendía e Úrsula Igurán, que mesmo sendo primos se casam. Por isso, o casal teme gerar um filho com rabo de porco, mal que, segundo a crença popular, os atingiria devido aos dois serem parentes.

Esse medo acompanha toda a narrativa, pois o incesto aparece como algo inevitável, funcionando como uma espécie de maldição familiar. O segundo casal incestuoso é formado por José Arcádio e Rebeca, que eram irmãos, embora não de sangue, isto é, ela foi criada como filha dos Buendía, sendo considerada irmã de José Arcádio. A relação provocou grande escândalo em Macondo, gerando indignação principalmente por parte de Úrsula, mãe dos dois, que temia o nascimento da criança com rabo de porco. Entretanto, se confirmando como algo inevitável, os dois se casam, cortando laços com os Buendía.

Úrsula não perdoou nunca o que considerou uma inconcebível falta de respeito, e quando regressaram da igreja proibiu os dois recém-casados de tornar a pisar na casa. Para ela era como se tivessem morrido. Assim, os dois alugaram uma casinha em frente ao cemitério e se instalaram nela sem outro móvel além da rede de José Arcádio. (Márquez, 2024, p. 106)

Outro relacionamento incestuoso, e que culminou no fim da família Buendía, é o de Amaranta Úrsula e Aureliano Babilônia, que eram tia e sobrinho, embora não soubessem completamente dessa relação próxima. Amaranta Úrsula volta para Macondo após anos na Europa, casada com Gastón, um europeu. Com o tempo, o casamento esfria e ela acaba não resistindo ao desejo e se envolve com Aureliano Babilônia, que vivia com os dois. Essa é a parte final da história, terminando com a morte de Amaranta Úrsula no parto do filho do casal, que nasce com rabo de porco, causando o fechamento da genealogia dos Buendía, e confirmando a

impossibilidade de ruptura do passado e a circularidade temporal do romance. Além disso, Aureliano Babilônia, que passou boa parte da vida tentando desvendar os manuscritos de Melquíades, descobre que a história da família já estava prevista nos mesmos, e assim, a narrativa se encerra, com a personagem descobrindo que era impossível romper com o passado e mudar o futuro.

Além dessas semelhanças entre as personagens, como dito anteriormente, a narrativa possui algumas semelhanças com a vida do escritor. O principal exemplo é a personagem coronel Aureliano Buendía, que faz referência ao próprio avô de Gabo, o coronel Nicolás Márquez Mejía. Bem como a personagem, coronel Márquez foi ourives, e também fabricava pequenos peixinhos dourados. Outra relação importante é que o avô de García Márquez lutou na Guerra dos Mil Dias da Colômbia, fato que também aparece em *Cem anos de solidão* (1967).

A personagem coronel Aureliano Buendía, quando jovem, se envolve com questões políticas, declarando guerra ao partido conservador e parte de Macondo. Apesar de ter se tornado comandante do partido liberal e ter recebido o título de coronel, ele não teve sucesso em nenhuma de suas trinta e duas revoltas armadas, acabando por assinar um acordo de paz (Tratado de Neerlandia). Esta guerra interminável comandada pelo coronel Aureliano faz referência à Guerra dos Mil Dias colombiana, como mencionado. O conflito, que entre 1899 e 1902 colocou em confronto o Partido Liberal e o Partido Conservador, assim como no livro de Márquez, resultou na morte de aproximadamente cem mil pessoas e terminou com o Tratado de Neerlandia, que também está presente na obra do escritor.

A figura do avô inspirou García Márquez de diversas formas em suas obras. Em *Cem anos de solidão* (1967), a chegada de seus avós ao povoado de Aracataca foi semelhante a chegada da família Buendía ao local que se tornaria Macondo. Coronel Márquez, bem como José Arcádio Buendía, sofria com o remorso de ter matado um homem em um duelo para defender sua honra, e por isso, vai embora de seu povoado em direção a Aracataca. Ainda de forma semelhante ao livro, foi seu avô que lhe apresentou o gelo quando criança, do mesmo modo que José Arcádio Buendía o apresenta para os filhos, José Arcádio e Aureliano, em uma das idas da caravana de ciganos ao povoado.

Ao ser destapado pelo gigante, o cofre deixou escapar um hálito glacial. Dentro só havia um enorme bloco transparente, com infinitas agulhas internas nas quais a claridade do crepúsculo se despedaçava em estrelas coloridas. Desconcertado, sabendo que os meninos esperavam uma explicação imediata, José Arcádio Buendía atreveu-se a murmurar:

- É o maior diamante do mundo.
- Não – corrigiu o cigano. – É gelo.

José Arcádio Buendía, sem entender, estendeu a mão até o bloco de gelo, mas o gigante não deixou. “Para tocar, são mais cinco pesos”, disse. José Arcádio Buendía pagou, e então pôs a mão sobre o gelo, e a manteve por vários minutos, enquanto seu coração se inchava de temor e de júbilo graças ao contato com o mistério. Sem saber o que dizer, pagou mais dez pesos para que seus filhos vivessem a prodigiosa experiência. (Márquez, 2024, p. 25)

Em seu livro *Viver para Contar* (2003), Gabriel García Márquez revela que esse ocorrido com seu avô foi o primeiro caso da vida real que o instigou a continuar escrevendo. Segundo o escritor, desde de muito jovem ele percebia a magnitude e o peso que aquele fato tinha em sua casa, e que os detalhes do acontecimento eram mantidos em segredo (Márquez, 2003). Partindo disso, observa-se a relação de sua obra com a memória de sua família e com a história do povo colombiano.

Outro acontecimento relacionado a memória, já mencionado acima, é a fundação mítica de Macondo. Na história, após matar um homem, Prudencio Aguilar, os então jovens José Arcádio Buendía e Úrsula Iguarán vão embora de seu povoado juntamente de seus homens com suas famílias, e atravessam a serra a procura do mar, mas acabam desistindo depois de vinte e seis meses, fundando um povoado, Macondo. Por muitos anos, Macondo foi tratado como um local peninsular, pois durante uma expedição, José Arcádio Buendía e seus homens encontraram um galeão espanhol no meio da mata, o que comprovava a proximidade do mar. Como resultado, ele acaba acreditando que o povoado é cercado por água e desenha um mapa que perpetuaria essa ideia de ilha por um longo período.

Macondo era então uma aldeia de vinte casas de pau a pique e telhados de sapé construídas na beira de um rio de águas diáfanas que se precipitavam por um leito de pedras polidas, brancas e enormes como ovos pré-históricos. O mundo era tão recente que muitas coisas careciam de nome, e para mencioná-las era preciso apontar com o dedo. (Márquez, 2024, p. 07)

Tal descrição evidencia a função da linguagem na construção do universo narrativo de *Cem anos de solidão* (1967). Ao relatar a aldeia como um espaço inicial, onde muitas coisas ainda não possuíam nome, Márquez forma uma atmosfera mítica que excede os limites da tradição realista. Com efeito, a linguagem permite a

construção de uma realidade em que o maravilhoso é incorporado naturalmente ao cotidiano, o que caracteriza o realismo mágico. A descrição inicial de Macondo se relaciona à memória na forma como é apresentada, isto é, como um espaço ainda em formação, cuja identidade depende da transmissão de memórias e experiências daqueles que a fundaram.

Esses acontecimentos que se assemelham a situações irreais, como o próprio Gabo disse em sua entrevista à Vargas Llosa publicada no livro *Duas solidões* (2022), são parte da realidade da América Latina. Um homem comum, sem o menor interesse por política de repente se torna líder de uma revolução que nunca tem fim, homens que são assombrados por fantasmas do passado, povoados isolados que parecem ser um mundo próprio, tudo isso faz parte do que é esse continente. Sendo assim, Márquez relata de forma brilhante acontecimentos reais em conjunto dos ficcionais para que a memória do povo e também a de sua família não sejam esquecidas.

Em *Terra sonâmbula* (1992), Mia Couto se aproxima de Márquez ao também retratar fatos reais em sua narrativa. Como mencionado, a história se passa em Moçambique pós-independência de Portugal, mostrando a realidade das pessoas comuns durante aquele período que foi marcado por uma sangrenta guerra civil. Pensando nisso, ainda havia a marca do colonizador na vida daquele povo, o que é relatado na obra de Couto: “[...] eu não podia alcançar nada do sonhado enquanto a vida dele me pesasse. A mesma coisa se passava com a nossa terra, em divórcio com os antepassados. Eu e a terra sofríamos de igual castigo” (Couto, 2016, p. 45). Dessa forma, é possível analisar como o processo colonial impactou essa sociedade e deixou marcas não somente na estrutura do país, mas também nas pessoas, que se sentem presas a esse passado.

Nesse contexto, cabe refletir também sobre o motivo do título da obra. De acordo com Santos e Avelino (2020), chama-se de terra “sonâmbula” pois fala de uma terra que não pode se fixar em um lugar de paz, visto que “está atravessada por seres errantes, também por uma busca identitária, fugindo da guerra e da morte; uma terra sonâmbula porque abriga o sonho, a utopia da mudança” (Santos; Avelino, 2020, p. 61). Isto é, uma terra que passou e ainda passa por muito

sofrimento, mas que não está morta, pois abriga o sonho da construção de um lugar melhor.

O tempo no livro de Couto, assim como em *Cem anos de solidão* (1967), não é linear, de forma que o passado surge constantemente através da segunda história do livro, a de Kindzu, que é lida por Muidinga e Tuahir. Em um momento, as duas narrativas da obra começam a se aproximar e o leitor não sabe em que tempo está, se no passado, em que Kindzu registra os acontecimentos em seus cadernos, ou no presente, em que o menino e o velho leem seus registros. Por fim, a obra termina com o ponto ápice dessa conexão, num ponto que não sabemos se é um relato de Kindzu ou seu “eu” narrando sua pós-morte, em que Kindzu diz encontrar Gaspar, filho de sua amiga Farida, surgindo então a dúvida: Gaspar e Muidinga são a mesma pessoa?

Fui sendo levado sem conta nem tempo. Até que meu coração se apertou em sombrio sobressalto. Me surgiu um machimbombo queimado. Estava derreado numa berma, a dianteira espalmada de encontro a uma árvore. De repente, a cabeça me estala em surdo baque. Parecia que o mundo inteiro rebentava, fios de sangue se desalinhavam num fundo de luz muitíssimo branca. Vacilo, vencido por súbito desfalecimento. Me apetece deitar, me achar na terra morna. Deixo cair ali a mala onde trago os cadernos. Uma voz interior me pede para que não pare. é a voz de meu pai que me dá força. Venço o torpor e prossigo ao longo da estrada. Mais adiante segue um miúdo com passo lento. Nas suas mãos estão os papéis que parecem familiares. Me aproximo e, com sobressalto, confirmo: *Gaspar!* E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalham pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra. (Couto, 2016, p. 204)

Mia Couto desorganiza a linha temporal para fundar um mundo em que o maravilhoso e o real, sonho e lembranças, coexistem. Nesse final, observamos a conexão entre sonho e desfalecimento, além da menção ao ato de despertar, o que remete também a ligação entre os personagens e a busca identitária, o que causam no leitor o entendimento de que eles são uma mesma identidade, Muidinga e Gaspar (Santos; Avelino, 2020).

Relacionando com a perspectiva de Chiampi (2020), em que o maravilhoso nasce da experiência histórica e cultural, ambos escritores fazem com que o leitor crie uma expectativa sobre uma possibilidade sobrenatural. Porém, como a pesquisadora explica, em toda narrativa fantástica, “a falsa lúdica das premissas

improváveis é sustentada pela motivação realista, cuja mediação assegura o efeito chocante que o insólito provoca num universo reconhecível, familiar, estruturado” (Chiampi, 2020, p. 57). Sendo assim, o fato sobrenatural na morte de Kindzu, bem como os fatos destacados na obra de Márquez, são sustentados pela motivação realista, que garante o efeito de surpresa do insólito em um contexto conhecido pelo leitor, como o contexto histórico e cultural colombiano e moçambicano.

3.2 A naturalização do mágico em *Cem anos de solidão* e em *Terra sonâmbula*

Partindo para a análise dos elementos mágicos que organizam ambas narrativas, vamos observar algumas cenas das obras que comprovam tal fato. Em *Cem anos de solidão* (1967), Gabriel García Márquez utiliza a figura dos mortos, não como ferramenta de terror, mas como parte do cotidiano das personagens. De maneira semelhante, Mia Couto também mistura vivos e mortos, brincando com o limite entre a vida e a morte.

O principal exemplo dessa relação natural entre vivos e mortos em *Cem anos de solidão* (1967) é a figura do cigano Melquíades, que “havia estado na morte, era verdade, mas tinha regressado porque não conseguiu aguentar a solidão” (Márquez, 2024, p. 58). A partir desse momento em que a personagem volta do mundo dos mortos, aparecendo para José Arcádio Buendía, a família o aceita sem ao menos questionar o que aconteceu ou estranhar um morto entre eles.

Para estabelecer um paralelo com o contexto latino-americano, convém refletir que os mortos são vistos de uma forma única pelos países do continente americano, devido à histórica mestiçagem cultural discutida anteriormente. Em razão da mistura entre a cultura religiosa indígena, europeia e africana, a América Latina entende a morte não como o fim, mas como parte de um ciclo. Dessa forma, Melquíades é aceito por conta dessa visão de que mesmo após a morte, um indivíduo ainda tem escolha entre ficar no “paraíso” ou voltar para viver entre os que ainda não passaram pelo “estado de morte”.

Vemos essa marca cultural na comemoração tradicional do *Día de Muertos* (Dia dos Mortos) no México, data em que as famílias preparam altares com oferendas para os parentes mortos, acreditando que entre esses dias, 31 de outubro

a 2 de novembro, as almas dos mortos têm permissão para visitar os familiares vivos. De forma semelhante, essa data também é celebrada em outros países da América Latina, como o Brasil, que chama essa data de Dia de Finados, com a visita tradicional aos cemitérios para orar pela alma dos familiares falecidos. Essa celebração demonstra a forma com que os latino-americanos tratam a morte e o luto, perspectiva que torna possível a inserção de personagens mortos sendo percebidos como iguais em relação aos vivos na literatura, como no caso de Melquíades.

Outro acontecimento que mostra a naturalização do fantástico em *Cem anos de solidão* (1967) é a ascensão aos céus de Remédios, a Bela. A personagem se eleva aos céus diante de toda a comunidade enquanto estendia lençóis no quintal. Este acontecimento é narrado de forma natural, sem explicá-lo logicamente.

Remédios, a Bela, que tinha agarrado o lençol pela outra ponta, fez um sorriso de lástima.

- Ao contrário – disse –, nunca me senti melhor.

Acabou de falar e Fernanda sentiu um delicado vento de luz que arrancou os lençóis de suas mãos e os estendeu em toda sua amplitude. Amaranta sentiu um tremor misterioso nas rendas de suas anáguas e tratou de se agarrar no lençol para não cair, no mesmo instante em que Remédios, a Bela, começava a se elevar. Úrsula, já quase cega, foi a única que teve serenidade para identificar a natureza daquele vento irreparável, e deixou os lençóis à mercê da luz, vendo Remédios, a Bela, que dizia adeus com a mão, entre o deslumbrante bater de asas dos lençóis que subiam com ela [...]

Os forasteiros, claro, acharam que Remédios, a Bela, havia enfim sucumbido ao seu irrevogável destino de abelha rainha e que sua família tratava de salvar a honra com o engodo da levitação. (Márquez, 2024, p. 257-258)

Seguindo essa linha de pensamento da naturalização do fantástico, em *Terra sonâmbula* (1992) notamos a presença do imaginário oral africano, em que o humano, a natureza e o espiritual se misturam. Um exemplo desta relação é a personagem Farida que, ao contar sua história à Kindzu, revela ser uma mulher formada pelas crenças da comunidade em que nasceu. Ela é marginalizada por ser gêmea, não por razões biológicas, mas porque sua existência é entendida através de uma lógica cultural e espiritual.

Farida era filha do Céu, estava condenada a não poder nunca olhar o arco-íris. Não lhe apresentaram à lua como fazem com todos os nascidos da sua terra. Cumpria um castigo ditado pelos milénios: era filha-gêmea, tinha nascido de uma morte. Na crença da sua gente, nascimento de gémeos é sinal de grande desgraça. No dia seguinte a ela ter nascido, foi declarado

chimussi: a todos estava interdito lavar o chão. Caso uma enxada, nesse tempo, ferisse a terra, as chuvas deixariam de cair para sempre. (Couto, 2016, p. 70)

Nota-se que a comunidade na qual a personagem está inserida entende essa crença não como superstição, mas como um fato que pode trazer consequências para todos, o que impacta na forma como ela é percebida. As decisões da comunidade não seguem uma lógica racional moderna, mas as crenças tradicionais que pertencem a realidade cotidiana. Nesse contexto, a condição de Farida é compreendida a partir de saberes transmitidos coletivamente, evidenciando uma perspectiva em que o humano e o espiritual estão conectados. Desta forma, Mia Couto naturaliza crenças que poderiam ser entendidas como fantásticas, inserindo-as ao cotidiano das personagens sem provocar estranhamento.

Na narrativa, as personagens convivem com mortos de forma natural, embora de forma um pouco diferente da ocorrida em *Cem anos de solidão* (1967), visto que Couto coloca esses elementos sobrenaturais de forma mais mística, fazendo o que é invisível coexistir com o material. Como exemplo dessa coexistência, temos a relação de Kindzu com seu pai, Taímo, que está morto, porém aparece em diversos momentos da narrativa através de sonhos e como espírito, um *xípoco*.

No décimo capítulo do livro, em que também está presente o décimo caderno de Kindzu, intitulado “No campo da morte”, é relatado o diálogo de Kindzu e seu pai, que aparece como um espírito dentro de uma árvore. Esse encontro acontece depois de Kindzu se recostar em uma “árvore demônio”, que possui esse nome por ser “uma dessas plantas que chora como a serpente, um lamentochoão que atrai gentes e bichos” (Couto, 2016, p. 181), isto é, amaldiçoada. Essa crença mostra outro traço cultural moçambicano, o realismo animista/mágico, que significa o entendimento da natureza como animada, com vida própria, o que foi explicado no capítulo anterior.

Retomando o encontro de Kindzu e seu pai, após perceber que a árvore é amaldiçoada, o rapaz se afasta, no momento em que ouve o canto de um *mampfana*, uma ave que Taímo havia premeditado, o que faz o personagem chamar pelo pai:

Eu me joelhei, clamando pelo meu mais velho. Passou-se tempo, sem nada ocorrer. Meu pai certamente estaria bebendo sura, lá onde não havia polícia

a vigiar os alambiques. Chamei mais fundo, toquei os recantos da alma onde cicatriza o nosso nascimento. O velho Taímo não dava sinal de morte. [...] Então, de súbito, com um deflagrar de trovejo, a ave se rasgou em duas, desmeiada. Caíram suas penas, se esfarelaram suas garras e seu corpo se desconjuntou como se fosse feito só de brasas. Fechei os olhos: uma tontura me percorria. Segurei a catana e golpeei a árvore. Naquele momento, porém, de dentro do tronco, me chegou a voz:

- *Eu sou a última árvore. Aquele que me cortar ficará mulher, se for homem. Se tornará homem, se for mulher.*

Reconheci aquela voz: era a do fantasma, da aparição que me roubou o mundo nas praias de Tandissico. O xipoco me perguntou:

- *O que aprendeste debaixo da casca desse mundo?*

- *Eu quero voltar, estou cansado. Eu agora sei quem és, me ajude a voltar...*

- *O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?*

- *Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.* (Couto, 2016, p. 181-182)

Nesse trecho, além de outro elemento da natureza animada, a ave *mampfana*, que entra em chamas, fazendo referência à ave mitológica, “fênix”, Kindzu reconhece a voz do pai emergindo da árvore. Percebe-se que em nenhum momento o personagem se questiona ou estranha essa aparição, explicitando a naturalização do fantástico na narrativa. Portanto, pode-se compreender como os elementos mágicos são vistos, não apenas pelo personagem, mas pelo povo moçambicano, que possui em sua cultura forte presença da crença em espíritos como seres do mesmo nível dos humanos, justificando essa reação banal e sem espanto.

No referido recorte, Kindzu chama o espírito do pai de “xipoco”. Essa denominação está ligada à mitologia e ao folclore moçambicano, e significa “uma sombra alta e sinistra, que surge na proximidade das árvores e que será uma alma Perdida, geralmente um mau espírito” (Valente, 2019, p. 55). Com influência dos povos bantus, a mitologia e o folclore moçambicano são uma junção de tradições orais e lendas, que explicam a natureza e a criação. Isso ainda permanece nos dias de hoje, especialmente nas comunidades rurais, que mantêm essas tradições vivas, sendo onde se passa a narrativa de Couto.

O continente africano como um todo, possui uma perspectiva integrada sobre a espiritualidade, visto que as diversas religiões tradicionais africanas representam um conjunto de crenças advindas dos povos bantus (Gelo, 2024). Isso se reflete na obra de Mia Couto, quando o escritor moçambicano utiliza essa crença, na qual a natureza possui espíritos, os ancestrais continuam presentes e o que não é visível

faz parte do cotidiano, como vimos no trecho destacado. De acordo com Gelo (2024), norteador por Somé (2003):

[...] a vida é diretamente inspirada pela terra, pelas árvores, montanhas e rios. Assim, o relacionamento entre o homem e a natureza é traduzido na construção da comunidade e das relações entre as pessoas” (Somé, 2003, p. 16 *apud* Gelo, 2024, p. 112)

Observa-se que Mia Couto, de forma semelhante a García Márquez em *Cem anos de solidão* (1967), representa a cultura da tradição oral de seu povo através dos elementos mágicos. Ao inserir os espíritos em sua obra, Couto não apenas brinca com a questão da convivência cotidiana entre os vivos e os mortos, mas registra dentro da literatura a cultura tradicional oral e religiosa africana, e não somente a moçambicana.

Dito isso, conforme defendido por Irlemar Chiampi (2020), o realismo maravilhoso/mágico se caracteriza pela naturalização do insólito, ou seja, pela inserção de acontecimentos mágicos em um mundo realista, onde não há explicação ou questionamento pelas personagens. Em *Terra sonâmbula* (1992), isso pode ser observado pela maneira como Farida é vista e pela presença do espírito de Taímo, que continua se contactando com Kindzu, seu filho, conforme relatado anteriormente. Já em *Cem anos de solidão* (1967), percebemos essa naturalização pela presença do cigano Melquíades no cotidiano da família Buendía, dentre outros exemplos. Nenhum dos episódios rompe com a lógica das narrativas, pois a espiritualidade se incorpora naturalmente no cotidiano das obras devido às influências culturais de cada contexto.

Nesse sentido, tanto *Terra sonâmbula* (1992) quanto *Cem anos de solidão* (1967) se aproximam do realismo maravilhoso conceituado por Chiampi (2020), embora a primeira esteja ligada ao realismo animista, possuindo divergências com a obra de Márquez devido a sua conexão com a espiritualidade da tradição oral africana, enquanto a segunda revela traços da mestiçagem cultural que constituem a América Latina. Conclui-se, portanto, que, apesar de possuírem diferenças estruturais, as obras se assemelham por utilizarem o realismo mágico como gênero. Isto é, os elementos mágicos funcionam, não apenas como recurso estético, mas como afirmação cultural pós-colonial.

4 O REALISMO MÁGICO COMO GÊNERO

As análises realizadas ao longo deste trabalho demonstraram que tanto *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, quanto *Terra sonâmbula* (1992), de Mia Couto, apresentam elementos que ultrapassam o uso ocasional do mágico. Em ambas as obras, a naturalização do insólito, a ruptura do tempo linear e a valorização da memória cultural coletiva estruturam as narrativas e direcionam a construção dos universos ficcionais de cada uma. Diante dessa constatação, torna-se essencial refletir sobre a possibilidade de compreensão do realismo mágico como gênero literário que organiza e orienta as narrativas dessas obras, e não apenas como recurso estético.

Com base na teoria de Irlemar Chiampi (2020), nota-se que o realismo maravilhoso/mágico é caracterizado pela incorporação do fantástico no cotidiano da narrativa, sem gerar estranhamento nas personagens. Tal aspecto apresenta-se tanto em Macondo quanto no universo de *Terra sonâmbula*, onde acontecimentos que desafiam a lógica racional são aceitos como parte daquela realidade. Diante disso, formula-se a questão que orienta esta pesquisa, que consiste em entender por que o realismo mágico pode ser visto como gênero em *Cem anos de solidão* (1967) e em *Terra sonâmbula* (1992). Para respondê-la é necessário unir os pontos observados nos capítulos anteriores e examinar a forma como eles atuam nas narrativas.

Como ressaltado, um dos aspectos que possibilita a compreensão do realismo mágico como gênero nas obras analisadas é a presença constante dos elementos fantásticos. Diferentemente de uma ocorrência isolada e pontual, os acontecimentos insólitos fazem parte da estrutura interna das narrativas e são simplesmente admitidos pelas personagens como parte da realidade das mesmas. Vale lembrar os casos analisados, como Taímo aparecendo para seu filho, Kindzu, em *Terra sonâmbula* (1992), e o retorno de Melquíades após a morte, em *Cem anos de solidão* (1967).

Tais acontecimentos, como vimos, não são apenas fantasia ou ficção propriamente, visto que foram inseridos nas duas narrativas como formas de afirmação cultural. Como já visto, a naturalização desses acontecimentos está

relacionada à uma experiência social e histórica (Chiampi, 2020). Assim sendo, ambas as obras utilizam o realismo mágico para expressar suas próprias experiências culturais e históricas, e por isso, elas se diferenciam uma da outra pelos contextos sócio-históricos, embora tenham também semelhanças, conforme apresentado anteriormente. Isso revela o realismo mágico usado como gênero, pois ele auxilia na sustentação das obras enquanto manifestação cultural.

Além da naturalização do fantástico, as obras analisadas apresentam uma concepção temporal que não segue a linearidade característica da tradição realista. Em ambos os romances, o tempo adota uma configuração circular e fragmentada, misturando passado, presente e futuro. Vemos essa posição na repetição que se faz presente entre os membros da família Buendía, e nos manuscritos de Melquíades, que revelam o destino predestinado da família, em *Cem anos de solidão* (1967). E também em *Terra sonâmbula* (1992), como analisado, com os cadernos de Kindzu rompendo a linearidade da narrativa e unindo as duas histórias, além da representação da memória coletiva do povo moçambicano na inserção de traços da tradição oral.

Outro elemento fundamental para a configuração do realismo mágico nas obras analisadas é a memória. Como apresentado, ao retratar acontecimentos históricos reais, como a Guerra dos Mil Dias, em *Cem anos de solidão* (1967), e a guerra civil de Moçambique, em *Terra sonâmbula* (1992), os escritores instituem a memória como um mecanismo de preservação da identidade coletiva e de resistência ao apagamento histórico sofrido pelos dois povos.

Somado a isso, a memória é retratada nas obras através de elementos como a ancestralidade e a oralidade, que embora se manifestem de formas diferentes nas obras, também tem a função de preservação da identidade coletiva. No livro de Mia Couto, a ancestralidade ocorre pela continuidade do vínculo entre os vivos e os mortos, como a relação de Kindzu e Taímo, revelando uma concepção de que a morte não representa uma ruptura definitiva. Já a oralidade se dá pela presença constante de histórias, lendas populares e outros aspectos da tradição oral moçambicana, marcada por saberes passados de geração em geração.

No romance de Márquez, de forma diferente do que vemos em *Terra sonâmbula* (1992), a ancestralidade se manifesta na permanência da memória

familiar e na repetição dos destinos dos Buendía, como os casos incestuosos, conforme analisado. A oralidade aparece na forma como a história de Macondo e, conseqüentemente a dos Buendía, é contada, isto é, a narrativa insere relatos coletivos, lendas e acontecimentos maravilhosos transmitidos como parte da memória da comunidade do povoado. Assim, pode-se compreender que tanto a ancestralidade quanto a oralidade contribuem para a construção de narrativas em que o mágico é naturalizado.

Dito isso, as semelhanças observadas entre as obras decorrem também de contextos históricos marcados pelo processo colonial, não somente por escolhas estéticas. Tanto na América Latina quanto na África, fortemente marcadas pela vivência do colonialismo, fazem uso do realismo mágico para a constituição de uma forma própria de representar suas realidades, buscando principalmente se afastar de modelos da tradição europeia. Como exposto nos primeiros capítulos, o realismo mágico, bem como o realismo animista, termo mais adequado segundo alguns autores para se referir a esse gênero no contexto africano, promove a valorização do que é próprio desses povos, incluindo crenças, saberes e formas de compreensão do mundo, que foram historicamente marginalizadas.

Diante do exposto, observa-se que o realismo mágico pode ser entendido como um gênero literário em *Cem anos de solidão* (1967) e em *Terra sonâmbula* (1992) por estabelecer uma forma organizadora das narrativas, e não apenas como um recurso estético. Em ambas as obras, nota-se a articulação de elementos como a naturalização do fantástico, a ruptura da linearidade temporal, a valorização da memória, da ancestralidade e da oralidade, na construção desses universos ficcionais. Somado a isso, tais elementos conversam com contextos pós-coloniais específicos, nos quais formas de conhecimento e de visões de mundo historicamente marginalizadas são valorizadas e incorporadas às narrativas como maneiras válidas de interpretação da realidade. Logo, apesar de sua variação dependendo do contexto em que é inserido, o realismo mágico apresenta características estruturais comuns que possibilitam constituir-lo enquanto gênero capaz de representar experiências históricas e culturais próprias da América Latina e da África.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa abordou a questão do realismo mágico enquanto gênero literário. Neste trabalho, buscou-se investigar o por que o realismo mágico pode se apresentar como um gênero literário nas obras *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, e *Terra sonâmbula* (1992), de Mia Couto. A fim de responder essa indagação, foram analisadas as suas características presentes nas duas narrativas, procurando compreender como esse recurso é usado para abordar questões históricas, culturais e identitárias nessas literaturas.

Inicialmente, foi apresentado a história da origem do realismo mágico, desde o primeiro uso do termo, pelo crítico de arte Franz Roh, passando pela apropriação literária latino-americana, até sua consolidação com nomes importantes, como Alejo Carpentier e Ángel Flores. Em seguida, relatou-se o debate conceitual que ocorre entre críticos e escritores desde a origem do realismo mágico, no qual foram apresentadas as teorias de Tzvetan Todorov, que aborda a literatura fantástica no contexto europeu, e a de Irleamar Chiampi, que traz essa literatura para o contexto latino-americano. A partir disso, a linha teórica utilizada nesta pesquisa seguiu esta última, levando em consideração que as obras analisadas fazem parte do contexto latino-americano e do africano, distantes das circunstâncias apresentadas por Todorov.

Após a conceituação, a pesquisa se voltou para a tentativa de explicar por que o realismo mágico surge em contextos marcados pelo colonialismo. Para isso, discutiu-se sobre a modernidade da América Latina e da África, colocadas como inferiores e pouco desenvolvidas em comparação à Europa e aos EUA. Questionando, desse modo, a visão eurocentrista, que defende a Europa, bem como os estadunidenses, como sociedades superiores, enquanto marginaliza o resto do mundo, perpetuando a perspectiva colonial, gerando como consequência uma realidade instável, mas de muitas camadas culturais, para essas regiões. A partir disso, foi exposto que, devido ao colonialismo e as diversas culturas que foram misturadas, tanto na América Latina quanto na África, criou-se um cenário ideal para que o “estranho” fosse considerado parte do real.

Neste sentido, o realismo mágico nasce como uma forma de representar a memória cultural coletiva, expressando por meio da literatura a ancestralidade, as crenças e traumas históricos que foram e ainda são marginalizados socialmente. Com efeito, a função do realismo mágico é romper epistemologicamente com o pensamento de superioridade europeu, defendendo e validando outras formas de se entender o mundo. Juntamente a essa perspectiva, foi explicitado que esse gênero advém do realismo animista, que é o termo usado por escritores e críticos africanos, pois, segundo eles, é o que melhor se encaixa em seu contexto devido a forte influência das religiões e tradições culturais próprias do continente na literatura.

Ademais, como objeto de análise para responder a indagação que gerou esta pesquisa, foram analisados os aspectos do tempo, da memória e da naturalização do mágico nas obras *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, e *Terra sonâmbula* (1992), de Mia Couto. Partindo da concepção de que, embora as obras apresentem especificidades decorrentes de seus contextos históricos e culturais, ambas compartilham características conectadas pelo realismo mágico. No romance de Gabo, o fantástico está relacionado com a formação histórica e mítica de Macondo e a memória coletiva da América Latina. Enquanto no livro de Couto ele está vinculado à presença da ancestralidade e da espiritualidade, que aproximam a obra das crenças tradicionais africanas.

A análise do tempo e da memória revelou que ambas as obras não mantêm a linearidade temporal, característica fundamental para a tradição realista. Em *Cem anos de solidão* (1967), a temporalidade da narrativa se demonstra circular, percebida pela repetição dos nomes, dos comportamentos e dos destinos dos membros da família Buendía, de modo que o passado reaparece constantemente ao longo da história. De forma um pouco diferente, em *Terra sonâmbula* (1992) a memória se estabelece como um mecanismo de resistência diante da destruição e violência causada pela guerra, sendo conservada através dos cadernos de Kindzu e das narrativas que transpassam a obra, o que também evidencia a ausência da linearidade temporal.

A naturalização do fantástico se mostrou fundamental na constituição das duas narrativas. Os acontecimentos fantásticos são integrados ao cotidiano das personagens sem nenhum questionamento, o que fortalece a concepção proposta

por Irlemar Chiampi (2020), de que o insólito não rompe com a realidade, mas expressa uma ampliação de possibilidades de se representá-la. No livro de García Márquez bem como no de Mia Couto, a naturalização é percebida pela forma como os mortos se relacionam com os vivos, isto é, personagens já falecidas e as vivas coexistem de maneira natural.

Em *Cem anos de solidão* (1967), isso ocorre em diversos momentos, mas foi analisada a figura de Melquíades, cigano que depois de morto resolve voltar para Macondo, morando por anos com os Buendía. Já em *Terra sonâmbula* (1992), foi esta perspectiva foi representada por Taímo, pai de Kindzu, que aparece para o filho depois de morto, mas de maneira divergente a de Melquíades, visto que seu aparecimento é como forma de espírito e ele não volta a conviver com as outras personagens. Dessa forma, percebeu-se que estes acontecimentos não rompem com a lógica das narrativas, mas se encaixam nas noções de realidade propostas em cada uma.

Diante dos episódios analisados, constatou-se que a naturalização do fantástico ocorre de formas divergentes nas duas narrativas, dado que no livro de Márquez os mortos voltam para conviver entre os vivos, e na obra de Couto a naturalização se aproxima da espiritualidade. Tal divergência assinala a ligação cultural e histórica do realismo mágico e que esses elementos fantásticos não funcionam apenas como recurso estético, mas como uma representação cultural pós-colonial.

Somado a presença de acontecimentos fantásticos, a análise possibilitou observar que a construção do realismo mágico nos romances também está associada às escolhas linguísticas dos autores. Em *Cem anos de solidão* (1967), o narrador objetiva o extraordinário, tratando estes episódios de maneira natural, como a ascensão de Remédios, a Bela, e a construção mítica de Macondo. Enquanto Mia Couto utiliza uma linguagem poética para relatar a influência dos mitos e crenças tradicionais africanas na sociedade, devido a união entre humano, natureza e espiritualidade, representando a cultura tradicional oral do continente, não apenas de Moçambique, através de elementos mágicos.

Como resultado constatou-se que estes aspectos foram empregados para tratar da ancestralidade e da oralidade. Percebemos tal ocorrência nas repetições

(no caso do livro de Márquez), na convivência cotidiana e natural entre vivos e mortos e na mistura de acontecimentos reais com outros irreais, sendo formas de registrar a cultura do povo colombiano e moçambicano. Nesse contexto, foi observada a espiritualidade africana, como um ponto de vista que influenciou fortemente a obra de Couto, enquanto Márquez foi norteador pela mestiçagem cultural, mesclando, mesmo que sem a intenção de fazê-lo, traços culturais africanos, indígenas e europeus, que formam a cultura latino-americana.

Em síntese, a análise demonstrou que o realismo mágico pode ser compreendido como um gênero em *Cem anos de solidão* (1967) e em *Terra sonâmbula* (1992) pois, em ambos os romances, a construção não linear do tempo, a valorização da memória, da ancestralidade e da oralidade, e a naturalização do mágico constituem características estruturais das narrativas, ligados a contextos pós-coloniais específicos. Portanto, através deste estudo, conclui-se que este gênero significa não apenas um recurso estético, mas uma maneira de se representar outras realidades e falar de forma leve sobre temáticas complexas, permitindo aos leitores destas obras uma reflexão sobre memória cultural e resistência.

REFERÊNCIAS

- ARRUDA, Andreia Cristina. **O Gênero Fantástico nas Narrativas de Mia Couto**. 2018. 69 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade do Minho - Instituto de Letras e Ciências Humanas, Minho, 2018.
- CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1985.
- COUTO, Mia. **E se Obama fosse africano? e outras interinvenções**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso**: forma e ideologia no romance americano. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- COUTO, Mia. **Terra sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FURQUIM, Fabiane. **Repensando a Tradição e a Modernidade em Moçambique**: uma abordagem conceitual. In: Encontro regional de História, nº 15, 2016, Curitiba. Resumo estendido. Local: ANPUH, 2016.
- IEGELSKI, Francine. História conceitual do realismo mágico: a busca pela modernidade e pelo tempo presente na América Latina. **Almanack**, [S.L.], n. 27, p. 1-15, 2021. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/2236-463327ep00121>.
- GELO, Amosse Jorge; VALVERDE, Tércia Costa. Os mistérios dos rituais tradicionais na literatura moçambicana. **Em Tese**, [S.L.], v. 30, n. 3, p. 110-124, 18 mar. 2026. Faculdade de Letras da UFMG. <http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.30.3.110-124>.
- KOVALSKI, Josuel. Alejo Carpentier e o barroco americano. **Ensino & Pesquisa**, [S.L.], v. 21, n. 2, p. 196-210, 20 ago. 2023. Universidade Estadual do Paraná - Unespar. <http://dx.doi.org/10.33871/23594381.2023.21.2.7594>.
- LOPES, Jahan Natanael Domingos. Estudo sobre os griots e griotes africanos: a ressalva da tradição na modernidade. In: **SEMANA DE GEOGRAFIA DA UNICAMP**, 12., 2019, Campinas. Anais [...]. Campinas: Unicamp, 2021. Disponível em: <https://ocs.ige.unicamp.br/ojs/semanageounicamp/article/view/3430>. Acesso em: 5 maio. 2026.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão**. Rio de Janeiro: Record, 2024.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. **Viver para contar**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MÁRQUEZ, Gabriel García; LLOSA, Mario Vargas. **Duas solidões**: um diálogo sobre o romance na América Latina. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2022.

PARADISO, Silvio Ruiz. O realismo animista e as literaturas africanas: gênese e percursos. **Interfaces**, [S.L.], v. 11, n. 2, p. 97-112, jan. 2020. GN1 Sistemas e Publicações Ltd.. <http://dx.doi.org/10.5935/2179-0027.20200023>.

PINHO, Daniela Fernanda Arpa de. **O Realismo Maravilhoso em Terra Sonâmbula de Mia Couto**. 2010. 161 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses) - Curso de Letras, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2010.

SANTOS, Deividy Ferreira dos; AVELINO, Fabiana. Significados e causas para uma terra sonâmbula: a formação da identidade moçambicana. **Saga - Revista de Letras**, [S. l.], v. 12, n. 12, p. 56-75, jun. 2020.

SANTOS, Gabriel Gustavo dos; BELLINI, Nerynei Meira Carneiro. O realismo maravilhoso em Cem anos de solidão: um elemento de representação das memórias do autor. **Travessias**, Cascavel, v. 12, n. 3, p. 211-227, set./dez., 2018.

SIFFERT, Alysson Quirino. **O Realismo do Fantástico**: teoria geral e obras exemplares. 2021. 373 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Curso de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

SILVA, Matheus Santos da. A “modernidade” no processo de ocidentalização da América Latina. **Leopoldianum**, [S.L.], v. 44, n. 123, p. 12, 29 ago. 2018. Universidade Católica de Santos. <http://dx.doi.org/10.58422/releo2018.e817>.

SILVA, Rebeca Bulcão da. Mia Couto: a trajetória literária de um escritor entre fronteiras. **Revista África e Africanidades**, Pelotas, v. 32, n. 32, p. 1-15, nov. 2019.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VALENTE, Marco. Lendas e Mitos Rurais e Urbanos de Moçambique: (um mundo em extinção?). In: CRUZ, Ana Pinto da; ENCARNAÇÃO, Doutor José D' (ed.). **O Carácter Epistemológico da Cultura**. 13. ed. [S. l.]: O Ideário Patrimonial, 2019. p. 49-72.