



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
DEPARTAMENTO DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



ELANE DA SILVA VIANA

O REALISMO MARAVILHOSO EM *HISTÓRIA DE PÁSSARO E CONTOS ESTRANHOS*, DE MAURO GUILHERME



MACAPÁ-AP
2023

ELANE DA SILVA VIANA

O REALISMO MARAVILHOSO EM *HISTÓRIA DE PÁSSARO E CONTOS ESTRANHOS*, DE MAURO GUILHERME

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLET) da Universidade Federal do Amapá, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Memória.

Orientador: Prof. Dr. Yurgel Pantoja Caldas

MACAPÁ-AP
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(CIP) Biblioteca Central/UNIFAP-Macapá-AP
Elaborado por Mário das Graças Carvalho Lima Júnior – CRB-2 /
1451

V614 Viana, Elane da Silva.
O Realismo Maravilhoso em História de Pássaro e Contos Estranhos, de Mauro
Guilherme
/ Elane da Silva Viana. - Macapá, 2023.
1 recurso eletrônico. 86 folhas.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Amapá, Programa de Pós-graduação
em Letras, Macapá, 2023.
Orientador: Yurgel Pantoja Caldas.

Modo de acesso: World Wide Web.
Formato de arquivo: Portable Document Format (PDF).

1. Literatura Amapaense. 2. Realismo Maravilhoso. 3. Mauro Guilherme. I. Caldas, Yurgel
Pantoja, orientador. II. Universidade Federal do Amapá. III. Título.

CDD 23. ed. – 869.1098116

ELANE DA SILVA VIANA

O REALISMO MARAVILHOSO EM *HISTÓRIA DE PÁSSARO E CONTOS ESTRANHOS*, DE MAURO GUILHERME

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLET) da Universidade Federal do Amapá, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Memória.

Orientador: Prof. Dr. Yurgel Pantoja Caldas

Data da aprovação: 30/08/2023

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Yurgel Pantoja Caldas
Campus Marco Zero do Equador
Universidade Federal do Amapá

Membro Titular: Prof. Dr. Francesco Marino
Campus Macapá
Universidade do Estado do Amapá

Membro Titular: Prof. Dr. Rafael Senra
Campus Marco Zero do Equador
Universidade Federal do Amapá

Local: Campus Marco Zero do Equador
Universidade Federal do Amapá
Macapá-Amapá

A Mauro Guilherme, *in memoriam*, e todos os escritores da literatura amapaense que lutam a cada dia para manter a literatura viva em nosso estado.

A Lílian Latties, *in memoriam*, por me fazer acreditar na vida acadêmica.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e saúde concedida a mim, para que eu pudesse chegar até aqui.

À minha família, por todo o apoio ao longo desses longos anos, em especial, meus pais, Arlete e Alberto, que sempre acreditaram em mim e fizeram de tudo para que eu pudesse seguir em frente com meus estudos.

À Cúpula, Cleuson e Wane, que me aturam desde a especialização e que, mesmo quando não entendem minhas divagações sobre minhas pesquisas, estão sempre me escutando e apoiando, na universidade e na vida fora dela.

Aos amigos que o mestrado me trouxe, em especial Aline e Edielson, com quem pude compartilhar vários surtos nessa trajetória e me ajudaram a chegar à conclusão desta pós-graduação.

À Panelinha, que no último ano esteve sempre presente, ainda que distante, para me incentivar a concluir essa dissertação e me dar puxões de orelha virtuais.

Ao meu orientador, o professor Yurgel Caldas, pelos ensinamentos e paciência na orientação deste trabalho.

Aos professores do Mestrado - PPGLET/UNIFAP -, por toda a contribuição para minha formação.

A todos os professores que tive ao longo da vida, principalmente aos professores da Ueap, que me inspiraram a seguir a profissão apesar de todos os obstáculos.

O inexplicável se impõe à nossa realidade, transtornando-a. (Roas, 2014, p. 42)

É uma história estranha, mas cada um tem a sua. Eu passei a minha vida toda guardando este segredo. Lembrem-se bem disso. Lembrem-se também de deixar bem fechada a janela dos seus quartos quando anoitecer: ninguém sabe o que pode entrar por ela. (Guilherme, 2017, p. 25)

Já era um hobbit muito diferente daquele que saíra de Bolsão, muito tempo atrás, sem um lenço no bolso. Agora não tinha um lenço havia séculos. Soltou o punhal na bainha, apertou o cinto e foi em frente. (Tolkien, 2013, p. 209)

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de estudo as manifestações do realismo maravilhoso na Literatura do Amapá, objetivando analisar como essa estética se apresenta em contos escritos por autores locais. Com esse propósito, discorre-se a princípio, acerca da literatura fantástica, resgatando seus conceitos, características e relação com o realismo maravilhoso, considerando as ideias propostas por teóricos como Ceserani (2006), Roas (2014) e Todorov (2017). Em seguida, expõe sobre o realismo maravilhoso e sua importância na literatura hispano-americana, assim como a respeito de sua presença na literatura brasileira, tendo como base as contribuições de Chiampi (2015), Fernández (2001) e Rodrigues (1988), e principalmente, trata sobre a presença dessa vertente no Amapá, considerando que esse território, parte da Amazônia, conta com uma cultura rica em lendas, mitos e crenças, que são retratados em sua literatura recorrentemente. Assim, a pesquisa destaca autores amapaenses que, em suas obras, exploram o realismo maravilhoso, como Fernando Canto, João Barbosa, Gian Danton, e, principalmente Mauro Guilherme, contista, cronista e poeta premiado, que se destaca por seus enredos insólitos, que exploram o imaginário do público leitor. Por fim, esta pesquisa de caráter bibliográfico apresenta a análise literária de quatro contos de Mauro Guilherme, “O Gavião” e “Canto de Iara”, extraídos da obra *História de Pássaro*, “O Relógio” e “A Floresta”, extraídos de *Contos Estranhos*, escolhidos por apresentarem características comuns entre si, desde situações inusitadas a elementos fantásticos da cultura local, evidenciando a presença do realismo maravilhoso nesses textos.

Palavras-chave: Literatura Fantástica; Realismo Maravilhoso; Literatura Amapaense; Insólito; Mauro Guilherme.

ABSTRACT

This research has as object of study the manifestations of magical realism in the Literature of Amapá, aiming to analyze how this aesthetic is presented in short stories written by local authors. For this purpose, it discusses at first about the fantastic literature, rescuing concepts, characteristics and relation with magical realism, considering the ideas proposed by theorists such as Ceserani (2006), Roas (2014) and Todorov (2017). Then it discusses about magical realism and its importance in Spanish-American literature, as well as about its presence in Brazilian literature, based on the contributions of Chiampi (2015), Fernández (2001) and Rodrigues (1988), and mainly, it discusses about the presence of this aspect in Amapá, considering this territory, part of the Amazon, has a culture rich in legends, myths and beliefs, which are recurrently portrayed in its literature. Thus, the research highlights authors from Amapá who, in their works, explore the magical realism, such as Fernando Canto, João Barbosa, Gian Danton, and, mainly Mauro Guilherme, award-winning short story writer, chronicler and poet, who stands out for his uncommon plots, which explore the imagination of the reading public. Finally, this bibliographical research presents the literary analysis of four short stories by Mauro Guilherme, “O Gavião” and “Canto de Iara”, extracted from the book *Historia de Pássaro*, “O Relógio” and “A Floresta”, extracted from *Contos Estranhos*, chosen due their have characteristics in common with each other, from uncommon situations to fantastic elements of the local culture, evidencing the presence of magical realism in these texts.

Keywords: Fantastic Literature; Magical Realism; Amapá Literature; Uncommon; Mauro Guilherme.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 A LITERATURA FANTÁSTICA: DISCUSSÕES TEÓRICAS | 15 |
| 1.1 O QUE É A LITERATURA FANTÁSTICA | 19 |
| 1.2 A LITERATURA REALISTA-MARAVILHOSA DA AMÉRICA | 30 |
| 1.2.1 As definições: mágico ou maravilhoso? | 32 |
| 2 A NARRATIVA FANTÁSTICA BRASILEIRA | 37 |
| 2.1 O REALISMO MARAVILHOSO NO BRASIL | 43 |
| 2.1.1 Autores do realismo maravilhoso brasileiro | 44 |
| 2.2 O CENÁRIO DA LITERATURA FANTÁSTICA NO AMAPÁ | 46 |
| 2.3 O REALISMO MARAVILHOSO AMAPAENSE | 50 |
| 2.3.1 Obras do realismo maravilhoso amapaense | 52 |
| 3 O REALISMO MARAVILHOSO DE MAURO GUILHERME | 57 |
| 3.1 O Gavião e O relógio | 58 |
| 3.2 Canto de Iara e A Floresta | 67 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 79 |
| REFERÊNCIAS | 82 |

INTRODUÇÃO

Em seu discurso *La soledad de América Latina*¹, em agradecimento pelo Prêmio Nobel de Literatura de 1982, Gabriel García Márquez reflete sobre as particularidades deste continente, tanto as ressaltadas pelos europeus no período colonial, quanto as presenciadas pelo próprio escritor ao longo de sua vida. Os mitos do Eldorado e de fontes da juventude, mistérios não decifrados do passado americano, os exageros - ou não - dos cronistas e colonizadores, os absurdos políticos das ditaduras dos países latino-americanos.

Teria sido essa realidade extraordinária, segundo García Márquez, que chamou a atenção da Academia Sueca² e, antes disso, foi essa realidade que o escritor reproduziu em sua obra literária *Cien años de Soledad*, publicada pela primeira vez em 1967, pela *Editorial Sudamericana*, ganhando proporções descomunais e que segue sendo emblemática mesmo depois de mais de cinquenta anos de publicação. Essa repercussão retrata a importância da identificação do público com o texto literário.

A literatura é parte constituinte de um povo, contribuindo na construção de sua identidade, estabelecendo uma identificação entre a obra e público através de sua representação da realidade. Sem o compromisso de apresentar os fatos tal como são, mas com a liberdade de permitir que a imaginação molde o mundo criado no texto, a literatura reflete “sobre a realidade existencial, cria um universo imaginário onde os valores ideológicos são questionados” (D’Onofrio, 2004, p. 9). Essa liberdade é profundamente visível no contexto literário amapaense, sendo o estado do Amapá uma parte integrante da mítica Amazônia, região misteriosa e encantadora que inspira narrativas fantásticas.

O imaginário popular, repleto de lendas, crenças e misticismo, encontra na literatura um espaço para ser representado, em um constante processo de recriação. Dessa forma, as modalidades literárias relacionadas ao insólito, como a fantástica, a maravilhosa e a realista maravilhosa, têm na Amazônia uma rica fonte de inspiração, que os escritores da região manipulam com maestria.

Considerando a importância de se perpetuar a literatura, torna-se crucial investigar seus aspectos para compreender as manifestações literárias e sua relação com a construção identitária, sobretudo no contexto amapaense. As pesquisas acerca da prosa ficcional amapaense ainda são escassas e, assim sendo, este trabalho se justifica ao propor a temática do realismo maravilhoso no Amapá, com o intuito de evidenciar a importância dessa vertente para

¹ Disponível em:

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/25603-gabriel-garcia-marquez-nobel-lecture-spanish/>

² Instituição responsável pelo Prêmio Nobel.

desenvolver o conhecimento a respeito da literatura e identidade do território amapaense.

Dessa forma, esta dissertação tem como objetos de análise as coletâneas de contos *História de Pássaro* (2015) e *Contos Estranhos* (2017) de Mauro Guilherme, compostas por narrativas que oscilam entre o fantástico e o realismo maravilhoso, por vezes, dentro de um mesmo texto. Fantasmas, objetos inusitados, criaturas lendárias, situações insólitas e a própria região amazônica são alguns dos componentes trabalhados pelo autor nos contos dessas duas obras, instigando a imaginação do leitor. Dentre os textos que integram as duas obras mencionadas, foram selecionados quatro contos como amostra, com o objetivo de examinar a presença do realismo maravilhoso nessas narrativas.

Por seu tema, objeto de estudo e procedimentos, esta pesquisa apresenta caráter qualitativo e bibliográfico, visto que não apresenta preocupação com a representação numérica e está embasada em material já elaborado publicado em meios impressos e eletrônicos. A obtenção de dados para efetuar esta pesquisa ocorreu por meio de pesquisa bibliográfica, reunindo livros de leitura corrente, sejam eles teóricos ou literários, bem como impressos diversos (artigos científicos, dissertações e teses), que contribuíram para a concretização deste trabalho e também a pesquisa eletrônica, em sites confiáveis da Web, como os de organizações acadêmicas, revistas eletrônicas e e-books.

Para a realização deste trabalho, fez-se, a princípio, um levantamento teórico a respeito das temáticas aqui propostas e, a partir da organização do material coletado, buscou-se estudá-lo de maneira mais aprofundada, recorrendo às técnicas de fichamentos, resenhas e resumos, ordenando esse material de acordo com as teorias abordadas, para facilitar a anexação no trabalho final.

Por fim, no tratamento dos resultados, analisou-se as informações obtidas, interpretando-as com o intuito de selecionar definitivamente as fontes necessárias para a elaboração final da dissertação. Entre as principais fontes consultadas para o embasamento desta pesquisa estão Roas (2014), Todorov (2017), Chiampi (2015), Matangrano e Tavares (2019) e Marino (2022). Vários outros autores além dos mencionados nesta introdução foram utilizados ao longo deste trabalho, considerando que suas argumentações dialogam com as ideias dos principais teóricos que guiaram esta dissertação. Para a análise, a compreensão e a interpretação do material coletado para esta pesquisa, a técnica utilizada foi a análise de conteúdo, visando trazer reflexões, interpretações e argumentações a respeito do objeto desta pesquisa.

Concluída a etapa de coleta do material teórico, seguiu-se para a fase da escrita, guiada pelos seguintes objetivos específicos: caracterizar a literatura fantástica e a vertente do

realismo maravilhoso; identificar manifestações do realismo maravilhoso na literatura amapaense; e por fim, analisar as obras *História de Pássaro e Contos Estranhos*, de Mauro Guilherme, a partir do conceito de realismo maravilhoso.

Dessa forma, dando sequência a esta introdução, a dissertação está dividida em três capítulos principais, cada um com seus respectivos subtópicos. O primeiro capítulo traz o conceito de literatura fantástica, a partir das discussões propostas por Tzvetan Todorov (2017), em seu estudo *Introdução à literatura fantástica*, publicado pela primeira vez na década de 1970, e desenvolvidas por Ceserani (2006) e Roas (2014), autores que também embasam este trabalho. Vale ressaltar que a literatura fantástica é aqui tratada como um conceito abrangente que engloba modalidades literárias afins com o fantástico, tais como: fantasia, ficção científica, realismo maravilhoso, horror, dentre outras. Embora existam pesquisas, como a do professor Flávio García³, defendendo o uso do termo *Insólito* para fins de englobar todas essas categorias adotadas na literatura que se valem do absurdo e/ou sobrenatural, constatou-se entre teóricos estudados para a construção dessa dissertação uma tendência pelo uso do termo Literatura Fantástica (Camarani, 2008; Roas, 2014; Matangrano e Tavares, 2019).

A partir disso, nos subtópicos do primeiro capítulo busca-se pormenorizar a literatura fantástica apresentando exemplos de algumas categorias relacionadas, visando constatar as diferenças existentes entre cada uma, concentrando-se no realismo maravilhoso e como se estabeleceu na literatura hispano-americana. Encerrando o capítulo, expõe-se a respeito das nomenclaturas mágico e maravilhoso, bem como sobre a relação do realismo maravilhoso com o fantástico. Para a construção desses dois tópicos, contou-se principalmente com o suporte teórico de Irleamar Chiampi (2015), que, em seu trabalho *O Realismo Maravilhoso: Forma e Ideologia No Romance Hispano-Americano*, publicado pela primeira vez em 1980, investigou as nuances dessa vertente desde suas primeiras aplicações na literatura hispano-americana. Em relação ao realismo maravilhoso, contou-se ainda com as contribuições teóricas de Rodrigues (1988), Fernández (2001) e do já mencionado David Roas.

No segundo capítulo, busca-se direcionar as reflexões sobre a narrativa fantástica para as produções brasileiras, fazendo um breve levantamento de obras e autores que se

³ García, por sua vez, tem como base os estudos do pesquisador Renato Prada Oropeza acerca do Insólito. Matangrano e Tavares (2019, p. 19) ressaltam que “o termo tem sido largamente defendido no Brasil pelo grupo de pesquisa Nós do Insólito, coordenado pelo Professor Flávio García, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), e também pelo grupo de trabalho da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística), intitulado Vertentes do Insólito Ficcional, que anualmente organiza congressos, publicações e diversas atividades de pesquisa em torno dessa questão”.

enquadram particularmente no fantástico e realismo maravilhoso. Com esse propósito, considerou-se não apenas textos literários, mas também algumas obras de outras linguagens artísticas, em especial, do meio audiovisual.

Vale ressaltar que, quanto à literatura fantástica brasileira, foi de suma importância o trabalho dos autores Enéias Tavares e Bruno Matangrano intitulado *Fantástico Brasileiro: O Insólito Literário do Romantismo ao Fantatismo*, publicado pela editora Arte e Letra em 2018⁴. Ainda que existam muitos trabalhos voltados para a temática do fantástico brasileiro, anteriores a este, a obra foi crucial por apresentar um compilado de autores e publicações, desde o Romantismo brasileiro aos dias atuais, percorrendo várias modalidades do insólito literário e apresentando não apenas nomes da literatura, mas também estudiosos do tema.

Nos primeiros subtópicos deste segundo capítulo, procura-se caracterizar as manifestações do realismo maravilhoso brasileiro, com base nos estudos de pesquisadores como Camarani (2008), Gama-Khalil (2016) e Matangrano e Tavares (2019), dentre outros autores, apresentando alguns dos escritores desta variedade literária. Observa-se ainda o fato de que as produções do realismo maravilhoso na literatura brasileira encontram-se mescladas a ocorrências de outras variedades do insólito, como fantástico e terror sobrenatural, inviabilizando a classificação das obras mencionadas em uma única categoria.

Em seguida, apresenta-se o cenário da literatura fantástica amapaense, discutindo sobre suas dificuldades de difusão no contexto local e até nacional, bem como sobre alguns dos meios encontrados pelos escritores para conseguirem publicar e distribuir suas obras. Encerrando o capítulo, evidencia-se o realismo maravilhoso na prosa ficcional amapaense, ressaltando a recorrente alusão à região amazônica nas narrativas dessa modalidade por escritores amapaenses. Para a argumentação acerca da literatura amapaense, usou-se como principal suporte o trabalho do professor Francesco Marino (2022).

Por fim, no último capítulo tem-se a análise de quatro contos extraídos das obras *História de Pássaro* e *Contos Estranhos*, de Mauro Guilherme. São eles “O Gavião”, “O Relógio”, “Canto de Iara” e “A Floresta”, escolhidos por apresentarem características comuns entre si, estabelecendo uma conexão. O capítulo apresenta ainda um breve resumo sobre a produção literária de Mauro Guilherme, escritor nascido em Belém do Pará, mas que se estabeleceu no Amapá ainda na década de 1990, e infelizmente faleceu em 2021, vítima da Covid-19.

⁴ A edição utilizada nesta dissertação foi o *ebook* Kindle, de 2019.

Mauro Guilherme destacou-se na literatura amapaense com seus textos que recorrem ao insólito de distintas formas em suas obras. O escritor foi, inclusive, premiado em nível nacional e regional através de concursos realizados por associações e universidades brasileiras. Em seus textos, Mauro Guilherme explora aspectos da região amazônica tanto para a composição do ambiente de suas narrativas, como na construção de suas personagens. Características geográficas e culturais do povo amazônico, e até mesmo o cotidiano dos habitantes da região, podem ser percebidos em sua escrita. O território amazônico, nesse caso, é impregnado por narrativas fantásticas, maravilhosas e estranhas presentes em manifestações culturais, religiosas, tradições familiares e história do povo da região.

Finalizando este trabalho, as considerações finais trazem as conclusões obtidas acerca das temáticas da literatura fantástica e do realismo maravilhoso aqui trabalhadas, bem como das análises dos textos literários escolhidos, ao longo dos anos de pesquisa no Programa de Mestrado em Letras da Unifap, e ainda reflexões sobre essa trajetória acadêmica.

1 A LITERATURA FANTÁSTICA: DISCUSSÕES TEÓRICAS

Sonho, lenda, mito, magia, ciência. Constantemente recorre-se aos mais variados mecanismos para elucidar o que não se compreende. Na literatura, o conflito do sobrenatural com a realidade que conhecemos encontra um terreno fértil, em que se desenvolvem narrativas singulares. E quando essa literatura é produzida em um espaço naturalmente mítico, envolto de mistérios e encantos, como é o caso da Amazônia, tem-se uma fonte inesgotável para a produção literária fantástica e suas vertentes, onde a realidade é transfigurada.

Mauro Guilherme usufruiu das inspirações proporcionadas por essa região na composição de sua obra literária, valendo-se dos traços culturais locais, do povo amazônico, suas lendas e tradições. Mais ainda, o autor percorreu os caminhos da memória, do absurdo, insólito, questionou a realidade em suas narrativas ficcionais. Esses aspectos são explorados no que se convencionou chamar de Literatura Fantástica. Para compreender a ficção de Mauro Guilherme faz-se necessário recorrer, primeiramente, às obras que vieram antes dele.

“Certa manhã ao despertar de sonhos agitados, Gregor Samsa deu consigo na cama transformado num inseto monstruoso” (Kafka, 2018, p. 9). Assim inicia a obra *A Metamorfose*, de Franz Kafka, publicada pela primeira vez em 1915. Logo nas primeiras linhas, já nos deparamos com uma situação absurda: a transformação de Gregor. Não era um sonho e, nas linhas seguintes, já somos avisados que não se trata de universo de fantasia: é um espaço humano comum, à semelhança do nosso. O que teria acontecido? O próprio Gregor se pergunta, mas não há resposta. Mesmo em tal situação, a preocupação maior de Gregor não é entender o que lhe ocorreu, mas como ele faria para chegar ao trabalho naquele estado. São os demais personagens que demonstram surpresa com sua aparência, revelando até mesmo pavor ao interagirem com ele. O argumento da obra nos leva ao fantástico.

Chegar a uma definição de literatura fantástica não é uma tarefa simples, principalmente no contexto atual, onde inúmeras variantes surgem a todo momento, aderindo a um ou outro elemento absurdo nas narrativas. Mesmo entre teóricos que dedicam seus estudos ao conceito de fantástico, é possível encontrar divergências, principalmente em relação às tentativas de definir ou não tal conjunto de narrativas como gênero literário.

Camarani (2014) aponta Charles Nodier como o precursor nas discussões teóricas a respeito do fantástico. Em suas reflexões, no ensaio *Do fantástico em Literatura*, Nodier (1989) relembra obras que marcaram a história literária, como *As mil e uma noites* e *Odisséia*, e recupera até mesmo passagens bíblicas para discutir o fantástico presente nos textos

literários. Ceserani (2006), por sua vez, indica que foi Castex o verdadeiro pioneiro dos estudos do fantástico na França. Além desses, Louis Vax, Irene Bessière e Roger Caillois são nomes recorrentes nos estudos sobre o tema.

Outro importante teórico que se destaca nesses estudos é Tzvetan Todorov, que explora essa variedade literária sob a perspectiva de gênero. Esse autor busca, portanto, refletir primeiramente sobre o conceito de gênero no intuito de “descobrir uma regra que funcione para muitos textos e nos permita aplicar a eles o nome de ‘obras fantásticas’” (Todorov, 2017, p. 7). Para o mesmo autor, a discussão sobre gêneros é indispensável, pois é precisamente através dos gêneros que uma obra se relaciona com a literatura como um todo.

Dessa forma, Todorov levanta três problemas principais a respeito do estudo dos gêneros literários. O primeiro se refere às obras: quantas necessitamos estudar para poder discutir sobre gêneros? É uma tarefa impossível ler todos os livros existentes para poder classificá-los como pertencentes a determinado gênero ou outro, principalmente se considerarmos que, a cada momento, novas obras surgem. Tampouco se pode inferir, a partir do estudo de um número reduzido de livros, que *todos* devam ter exatamente as mesmas características para serem considerados como pertencentes ao mesmo gênero.

Como alternativa para solucionar esse questionamento, Todorov recorre a etapas do procedimento científico - dedução a partir da observação de amostras - para aplicá-las aos gêneros: “Levanta-se de fato um número relativamente limitado de ocorrências, tira-se daí uma hipótese geral, e esta é verificada em outras obras, sendo corrigida (ou rejeitada).” (Todorov, 2017, p. 8).

Dessa forma, é possível encontrar um padrão através da identificação de traços em comum em um número limitado de obras e a partir disso estudar as possibilidades de classificação de gêneros, o que leva ao segundo problema: quantos gêneros existem? Quanto a isso, o autor adere à visão dos formalistas russos ao apontar que os gêneros “existem a diferentes níveis de generalidade e que o conteúdo dessa noção se define pelo ponto de vista escolhido” (Todorov, 2017, p. 9).

No terceiro problema, Todorov critica a ideia de se rejeitar a noção de gêneros, declarando-se contra. O autor recorre a analogias com as Ciências Naturais para justificar a importância de se considerar os gêneros literários:

Ora, existe uma diferença qualitativa quanto ao sentido dos termos “gêneros” e “espécime” conforme sejam aplicados aos seres naturais ou às obras do espírito. No primeiro caso, o aparecimento de um novo exemplar não modifica de direito as características da espécie; por conseguinte, as propriedades daquele são inteiramente dedutíveis a partir da fórmula desta.

Sabendo o que é a espécie tigre, podemos daí deduzir as propriedades de cada tigre particular; o nascimento de um novo tigre não modifica a espécie em sua definição (Todorov, 2017, p. 10).

No campo da Literatura, o autor ressalta que o processo ocorre de maneira diferente, pois é justamente o fato de que uma nova obra acarretou mudanças no conjunto que a configura como pertencente à História da Literatura, e que aquela obra que não atenda a essa condição passa “automaticamente a uma outra categoria: lá, a da literatura dita ‘popular’, ‘de massa’; aqui, à do exercício escolar” (Todorov, 2017, p. 10).

O teórico acrescenta, ainda, que a própria definição de gênero está sujeita a mudanças à medida que a literatura se desenvolve, sendo necessário então, não rejeitar a ideia de gêneros por sua mutabilidade, mas sim pensar em novas categorias aplicáveis às novas obras que surgem. Roas (2014) também se refere ao fantástico como gênero ao tratar da variedade de definições acerca da literatura fantástica, a partir do interesse de diversas correntes teóricas sobre esse tema.

A respeito das estruturas que caracterizam um gênero, Monteiro (2010) aponta que os gêneros possuem um código próprio e, dessa forma, ainda que diferentes obras se liguem por apresentarem elementos que remetem ao fantástico, podem ser classificadas como pertencentes a gêneros distintos, como romance, comédia, sátira etc. A autora ressalta ainda que, teorias como a de Todorov, que colocam o fantástico como gênero, tendem a ser limitantes, por considerarem um corpus muito restrito. Em vista disso, aponta como possível solução a proposta de Rosemary Jackson, em sua obra *Fantasy: the literature of the subversion* (1981), de considerar o fantástico não como gênero, mas como modo literário.

Em concordância, Ceserani (2006) também trata o fantástico como um modo. O autor reconhece a importância das observações de Todorov, principalmente pela sua proposta de caracterizar a literatura fantástica e promover as discussões a esse respeito nas décadas finais do século XX. No entanto, Ceserani (2006, p. 12) discorda da classificação como gênero, ao afirmar que

o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um "modo" literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa - em obras pertencentes a gêneros muito diversos.

Sob esse ponto de vista, o fantástico é então um dos elementos que podem compor a obra, sem ser, necessariamente, obrigatório para constituir determinado gênero literário. Ceserani aponta ainda que esse é um elemento comum de textos de natureza fabulosa,

cômico-carnavalesca, aventuras, dentre outras. Com essa classificação concordam Matangrano e Tavares (2019), apontando o fantástico e as demais categorias relacionadas como modalidades do imaginário, formas de se contar uma história independentemente do suporte utilizado, seja ele livro, histórias em quadrinhos, filmes etc. Os referidos autores justificam ainda que

o termo “gênero”, desgastado por sua polissemia e uso indiscriminado para microcategorias criadas diariamente, pode parecer problemático em algumas instâncias por pressupor um conjunto de estruturas muito rígidas, que acabam por excluir a maior parte das variantes do insólito, como acontece na teoria de Todorov, favorecendo as especificidades de cada categoria, em detrimento das semelhanças que as reúnem e as aproximam (Matangrano; Tavares, 2019, p. 20).

Os autores evidenciam a preocupação com outras categorias como a fantasia, o maravilhoso e até os contos de fadas, reforçando que não devem ser ignorados, visto que também trazem marcas que as aproximam do fantástico, como a relação entre mundo real e o sobrenatural. Como uma alternativa para envolver essas variadas categorias, Matangrano e Tavares (2019) destacam o conceito do insólito, defendido por estudiosos brasileiros, como Flávio García (2011, p. 1) que esclarece esse conceito:

Entenda-se insólito por algum elemento da narrativa que não se apresenta de modo coerente com a realidade exterior, universo racional do leitor real, conforme o senso comum estabelecido no convívio social. Essa dúvida é consequentemente transmitida ao leitor real, no ato de leitura, que, junto aos seres de papel, hesita entre possíveis explicações – de caráter ôntico ou ontológico, físico ou metafísico, empírico ou meta-empírico – para o evento insólito.

Dessa forma, Matangrano e Tavares (2019, p. 18) consideram o insólito como uma “macrocategoria, abrangendo diferentes nuances entre as diversas vertentes do chamado ‘fantástico’”. O insólito seria então, de acordo com os autores, a categoria que abrange todos os modos, gêneros, estéticas, subcategorias que tem em seu cerne a característica de transgredir a realidade.

Aqui se adotará o termo modalidade, concordando com Matangrano e Tavares (2019), por entender que, dessa forma, há mais liberdade em tratar das variantes do fantástico, considerando que o realismo maravilhoso, foco deste trabalho, é uma vertente.

1.1 O QUE É A LITERATURA FANTÁSTICA

Ao sistematizar seus estudos sobre a literatura fantástica, Todorov (2017) debruçou-se em obras produzidas até o século XIX, como *O Diabo apaixonado*, de Jacques Cazotte, e *O manuscrito de Saragoça*, de Jan Potocki, por considerar que, a partir do século XX, as obras ditas fantásticas se distanciam de suas antecessoras, a tal ponto de, para o autor, formarem uma nova literatura, oscilando entre *gêneros* vizinhos. De fato, a literatura fantástica, assim como a literatura em geral, passou – e ainda passa – por constantes transformações ao longo tempo. No entanto, apesar dessas mudanças, é possível notar, em obras lançadas a partir do século XX, as características do fantástico apontadas por Todorov, principalmente se pensarmos no fantástico como uma modalidade.

Todorov (2017, ps. 30-31) defende que o fantástico “[...] é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação ao real e imaginário”. Para que o fantástico ocorra, não basta que o texto literário apresente um elemento, uma situação ou fenômeno considerado estranho, sobrenatural – pelas leis do nosso mundo –, é preciso que haja uma hesitação ao se deparar com o estranho.

Em *O Diabo apaixonado*, o protagonista e narrador Alvare convive com um ser não pertencente ao nosso mundo, o que é possível inferir ainda no início da obra, quando o próprio Alvare invoca a criatura, depois de estudar a respeito de forças ocultas:

Mal havia eu terminado, uma janela se escancara à minha frente, ao alto da abóbada: [...] uma *cabeça de camelo horrorosa*, tanto pelo tamanho quanto pela forma, com orelhas enormes, aparece à janela. O *hediondo fantasma* abre a goela e, com a voz que combina com o resto da aparição, responde: *Che vuoi?* (Cazotte, 2013, p. 23, grifo nosso).

Essa criatura assume, posteriormente, uma forma feminina, sob a identidade de Biondetta e interage também com as outras pessoas ao redor de Alvare. Ao longo da narrativa são apresentadas situações em que o protagonista hesita sobre ter vivido de fato o momento ou apenas sonhado: “Nada me cobre a cabeça, meu rabicho está como estava na véspera, preso pela fita. Será que dormi?, perguntei-me. Teria eu dormido? Seria feliz a ponto de tudo não ter passado de um sonho? Eu a vi apagar a luz... Ela apagou...” (Cazotte, 2013, p. 94).

É nessa hesitação que consiste o fantástico, sem estabelecer uma explicação racional ou igualmente estranha para o fenômeno, como já apontava Soloviov (*apud* Ceserani, 2006, p. 45), ao afirmar que o “autenticamente fantástico [...] não deve nunca se apresentar, por assim dizer, de forma descoberta. As suas manifestações não devem impor a fé no sentido místico

dos eventos humanos, mas apenas acenar, aludir a isso”. Dessa forma, o fantástico não apresenta o propósito de ser solucionado, pois ele deve ser sentido sem chegar a uma explicação. Para Todorov (2017), ao solucionar o fenômeno fantástico, a narrativa adentra então o estranho ou o maravilhoso.

A outra obra analisada por Todorov, *O manuscrito de Saragoça*, é ambientada na região de Sierra Morena, na Espanha, local apresentado na narrativa como envolto em superstições:

O viajante que se arriscava nessa região selvagem era assaltado, diziam, por mil terrores capazes de gelar as mais intrépidas coragens. Ouvia vozes lamentosas misturar-se ao ruído das torrentes e ao rugir da tempestade, clarões enganadores faziam-no perder-se e mãos invisíveis o empurravam para abismos sem fundo (Potocki, 2016, p. 13).

No entanto, apesar de ter sido advertido a não se dirigir à serra, Alphonse, narrador e protagonista, ignora os avisos, desacreditando a existência de forças sobrenaturais, e vai ao local. Além disso, mesmo depois de vivenciar eventos insólitos, Alphonse se recusa a aceitar o sobrenatural, buscando explicações para essas ocorrências. De acordo com o proposto por Todorov, a atitude do protagonista colocaria em risco o fantástico. Entretanto, ao longo da narrativa o personagem passa por mais situações que o levam à incerteza de ter compartilhado experiências incomuns com os misteriosos personagens com quem interage ou se era sonho, prevalecendo o fantástico.

A respeito das definições dessa modalidade, vale ressaltar ainda que o “fantástico não se confunde com as histórias de invenção convencionais, como as *narrações mitológicas ou os contos de fadas*, que implicam uma transferência da nossa mente (un *dépayement de l'esprit*) para um outro mundo” (Castex, *apud* Ceserani, 2006, p. 46, grifo nosso).

Matangrano e Tavares (2019) destacam que essa definição de Castex pode ser restritiva, excluindo categorias que se aproximam do fantástico. Por outro lado, se

[...] considerarmos, de acordo com o senso comum, que é fantástica qualquer narrativa de façanhas inverossímeis que extrapolam as leis da física e da lógica, com explicação ou não, nossa cronologia remontaria a Homero, Hesíodo, As Mil e uma Noites, à epopeia de Gilgamesh, à Bíblia e ao Mahabarata (Matangrano; Tavares, 2019, p. 17).

Entende-se então que, dependendo de como são expostos os elementos relacionados ao fantástico, o texto pode se configurar como uma modalidade similar. Ainda sobre essa discussão, Roas (2014, p. 30) salienta que “nas epopeias gregas, nos romances de cavalaria, nas narrativas utópicas ou na ficção científica podemos encontrar elementos

sobrenaturais[...]”, porém eles não são cruciais para a existência dessas categorias. Diferentemente dessas narrativas, no fantástico, o sobrenatural é essencial e não existe sem ele.

Assim, se o próprio texto apresenta alguma explicação para a existência do fenômeno transgressor ou mesmo se situa em um espaço que possibilita a existência de tais fenômenos, ele não se caracteriza como fantástico. Recordemos aqui *O cão dos Baskervilles*, de Sir Arthur Conan Doyle: um suposto cão diabólico que amedronta a família Baskerville, assassinando seus integrantes. Um fenômeno estranho, visto que o cão é apresentado com características sobrenaturais⁵. No entanto, Sherlock Holmes, detetive, se envolve no caso e desvenda o mistério: não se tratava de um cão diabólico, mas sim uma armação de uma pessoa comum. Temos então uma solução para o mistério e a narrativa escapa do aspecto fantástico. Em casos assim, a obra adentra outras modalidades ou mesmo vertentes do próprio fantástico.

Ainda sobre isso, vale tomar como exemplo a fantasia e os contos de fadas, que se aproximam mais do maravilhoso, ao não provocar a ruptura da nossa realidade. Em vez disso, esses textos se posicionam em um mundo distinto, secundário ou paralelo, com suas próprias regras – ou ainda, a falta delas, como no caso de muitos contos de fadas.

Sobre a fantasia, os autores Matangrano e Tavares (2019, p. 217) indicam que

[...] tem um apelo mais popular, muito presente no imaginário infantil, juvenil e jovem adulto, embora não deixe de se fazer presente também – em particular nos autores ultracontemporâneos da segunda década do século XXI – com histórias intrincadas, de estrutura ousada, enredos elaborados e, por vezes, com grande tratamento estilístico, voltadas ao público adulto.

Monteiro (2010) lembra que a fantasia advém da evolução de características do fantástico do período romântico, e desperta crescente interesse do público a partir da segunda metade do século XX, sendo J. R. R. Tolkien um dos principais responsáveis por provocar esse interesse, principalmente por meio de *O Senhor dos Anéis*. O livro é ambientado na Terra

⁵ “Era um cão, um enorme cão negro como carvão, mas não um cão que olhos de algum mortal já tivessem visto. Saía fogo de sua boca, seus olhos brilhavam, seu focinho, pelos do pescoço e papada estavam delineados em chamas bruxuleantes. Nenhum sonho delirante de um cérebro perturbado podia conceber algo mais selvagem, mais aterrador, mais infernal do que a forma escura e a cara selvagem que surgiu do muro da cerração” (DOYLE, 2019, ps. 167-168).

Média⁶, um mundo diferente do que (re)conhecemos, onde criaturas como trolls⁷ e dragões são possíveis, e raças distintas como hobbits, anões e elfos⁸ coexistem com os homens. A autora assinala ainda que “as narrativas da fantasia propõem ao leitor um mundo simultaneamente real e irreal, *um mundo secundário* onde o nosso espírito pode entrar e o que aí encontra é verdadeiro, porque está de acordo com as leis desse mundo” (Monteiro, 2010, ps. 40-41, grifo nosso).

No caso da fantasia de Tolkien, apesar da existência de um mundo secundário, alheio ao nosso, há limites a respeito do que é possível. O universo criado pelo autor tem suas próprias normas. A imortalidade existe, por exemplo, mas dentre as raças que habitam a Terra Média, foi concedida apenas aos elfos. A magia também está presente, mas é executada por um número restrito de personagens e geralmente com um objetivo - curar enfermidades, proteger um reino ou pessoas, combater criaturas malignas, conquistar territórios e/ou destruí-los, levando em consideração que há tanto personagens considerados *do bem*, quanto aqueles que se consideram maléficos.

Assemelha-se ao estilo tolkieniano obras como: a série de livros *As Crônicas de Gelo e Fogo*, de George R. R. Martin, ambientada principalmente em *Westeros*; a trilogia (incompleta ainda) *A crônica do Matador do Rei*, de Patrick Rothfuss, cujo mundo é denominado como *Os Quatro Cantos*; e a saga *The Witcher*, de Andrzej Sapkowski, onde o universo no qual está ambientada é chamado apenas de Continente. Em todas essas obras, os espaços da narrativa são alheios ao que se entende como mundo real, com línguas fictícias, sistema de magia bem definido - principalmente nas obras de Rothfuss e Sapkowski - e

⁶ No universo literário de Tolkien, denominado Arda, ao qual pertence a Terra Média, coexistem raças distintas, dentre elas os Homens, Elfos, Anões e Hobbits. De acordo com a obra *O Silmarillion* (2011), do referido autor, Elfos são, portanto, os chamados Primogênitos, os que despertaram primeiro nesse mundo, seguidos pelos Homens. As duas raças surgem a partir do desejo de Ilúvatar, um ser divino de Arda. A raça dos Anões nasce do desejo de Aulë - outro ser divino, de ordem inferior à de Ilúvatar - e apresenta estatura reduzida em relação aos Homens e Elfos, barbas geralmente fartas e longas e corpo mais robusto. Já os Hobbits, segundo a descrição em *O Hobbit* (2013), são uma raça ainda mais baixa que os anões, sem barba, pés grandes e com solas que lhes permitem fazer longas caminhadas (Cf. Tolkien 2011; 2013).

⁷ Em Arda, existem ainda seres malignos, corrompidos por Morgoth, o Senhor do Escuro, da mesma ordem que Aulë. Conforme *O Silmarillion* (2011), entre essas criaturas estão os dragões, os trolls, os orcs, e outros. Os dragões assumem a forma de grandes serpentes de fogo, a maioria aladas. Orcs, inicialmente, eram um grupo de elfos que, dominados pelo medo provocado por Morgoth, sucumbiram à escuridão assumindo uma forma física grotesca e crescem em número com o passar das Eras. Quanto aos Trolls, segundo os apêndices de *O retorno do Rei* (2020), “em seus começos, na remota penumbra dos Dias Antigos, eram criaturas de natureza obtusa e informe, e não tinham mais linguagem que as feras” (Tolkien, 2020, p. 484).

⁸ Vale ressaltar que a ideia de elfo que Tolkien traz em suas obras é diferente da que adotamos no senso comum - criatura de tamanho reduzido, feérico, por vezes confundido com fadas ou gnomos. Pelas descrições em *O Silmarillion*, os elfos de Tolkien assemelham-se à raça dos Homens em estatura. A principal diferença está na longevidade dos elfos, considerados imortais (Cf. Tolkien 2009).

criaturas fantásticas como dragões e monstros - em *The Witcher* há diversos tipos, oriundos de outros mundos.

A ambientação em um mundo secundário - sem interação com o nosso real - não é, no entanto, a única possibilidade nas fantasias. Em obras como a saga *Harry Potter* de J. K. Rowling, publicada entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, e *O leão, a feiticeira e o guarda-roupas*, que faz parte de *As Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis, publicado na década de 1950, apresenta-se a coexistência de dois mundos, o real e um paralelo. O modo como essas obras são narradas é o que permite classificá-las como fantasia, e não como fantástico, por exemplo. Apesar da presença de um mundo reconhecível como o nosso, não há, nessas obras, uma interação significativa com os elementos insólitos desse universo paralelo.

No caso de *O leão, a feiticeira e o guarda-roupa*, a transição entre os mundos ocorre através de um guarda-roupa. Sabe-se que a obra está ambientada, parcialmente, em Londres, pois é mencionado logo no início, ao serem apresentados os personagens principais, as crianças Susana, Lúcia, Pedro e Edmundo: “Esta história é sobre algo que lhes aconteceu durante a guerra, quando tiveram que sair de *Londres*, por causa dos ataques aéreos” (Lewis, 2009, p. 103, grifo nosso). Os quatro foram, então, morar longe da cidade, na casa de um professor, no campo. Enquanto exploravam a casa encontram uma sala com um guarda-roupa. Lúcia resolve entrar no móvel e quanto mais avança em direção ao fundo percebe que há uma mudança de ambiente:

Em vez de achar o fundo liso e duro do guarda-roupa, encontrou uma coisa macia e fria, que se esfarelava nos dedos. [...] Só então viu que havia uma luz em frente, e não a dois palmos do nariz, onde deveria estar o fundo do guarda-roupa, mas lá longe. [...] percebeu que estava num bosque, à noite, e que havia neve sob seus pés. (Lewis, 2009, p. 105).

Esse novo ambiente é Nárnia, mundo fictício e paralelo ao nosso, onde se passa parte da obra. Nárnia é regido por leis diferentes do mundo *real*, com animais falantes, um fauno chamado Sr. Tumnus, e o próprio tempo de Nárnia em relação ao nosso mundo é incomum: mesmo que passem anos por lá, ao retornarem, continuam sendo crianças no mundo real.

Essa transição de um universo a outro através de portal é também a narrativa presente em *O mistério da estrela: stardust*, de Neil Gaiman (2020). Na obra, o mundo *real* é representado por Muralha, um vilarejo fictício localizado na Inglaterra. Embora seja fictício, suas descrições remetem ao mundo real. Além disso, há menções a pessoas e acontecimentos reais que situam esse vilarejo como pertencente ao universo primário:

Os acontecimentos que se seguem ocorreram há muitos anos. A rainha Vitória ocupava o trono da Inglaterra, mas ainda não era a viúva trajada de negro de Windsor. [...] O sr. Charles Dickens publicava em folhetins seu romance *Oliver Twist*. O sr. Draper tinha acabado de tirar a primeira fotografia da Lua [...]. O sr. Morse anunciara recentemente um método para transmitir mensagens por meio de fios de metal (Gaiman, 2020, p. 18).

Em contrapartida, o mundo paralelo corresponde à Terra Encantada, localizada do outro lado da muralha que separa ambos os universos - uma abertura nessa muralha é o portal. Além da muralha que separa estes mundos, moradores do vilarejo montam guarda na abertura para impedir que outros habitantes atravessem para a Terra Encantada. Em consequência, esses ambientes não se misturam, nem seus personagens, exceto durante a feira que ocorre durante a Festa da Primavera, a cada nove anos, quando a vigilância é dispensada e apenas por esse período é permitido atravessar. Na feira “estavam à venda assombros, maravilhas e milagres. Havia coisas com as quais ninguém teria sonhado e objetos que ninguém teria imaginado [...]” (Gaiman, 2020, p. 30). Após a feira, todos retornam à sua vida cotidiana em Muralha.

Tristan, protagonista da obra, faz a travessia em busca de uma estrela para sua amada. Porém, ao contrário do que ocorre com os demais personagens, ele se estabelece no universo paralelo. Nessa terra encantada diversas manifestações do maravilhoso estão presentes: bruxas que rejuvenescem ao comerem o coração de estrelas que assumem forma humana ao caírem do céu, unicórnio, fantasmas, objetos mágicos, dentre outros. Criaturas e objetos que, no geral, a população de Muralha prefere evitar:

O sr. Bromios instalara uma barraca, na qual vendia vinhos e salgadinhos para o povo do lugarejo, que costumava se sentir tentado pelos alimentos postos à venda pelo povo de Para Lá da Muralha, mas que tinha ouvido de seus avós, que tinham ouvido dos avós *deles*, que era profundamente, totalmente errado comer comida encantada, frutas encantadas, beber água encantada e bebericar vinho encantado (Gaiman, 2020, ps. 29-30, grifo do autor).

Em *Harry Potter*, coexistem *trouxas*⁹ e *bruxos*. Não há um universo paralelo como Nárnia, mas espaços e instituições específicos dos bruxos dentro do nosso mundo. Ao interagirem com os *trouxas*, os bruxos são regidos por suas leis para que evitem a interferência da magia em espaços comuns. Para isso, existem instituições como o Ministério da Magia, responsável por fiscalizar o cumprimento das leis mágicas, e escolas como

⁹ Na série de livros *Harry Potter*, *trouxa* é o termo usado para designar as pessoas comuns, que não são bruxas (Cf. Rowling, 2000).

Hogwarts, que crianças e adolescentes bruxos frequentam para aprender a dominar a magia, bem como quando usá-la.

No segundo livro da série, *Câmara Secreta*, um feitiço é realizado na casa do protagonista, Harry, e ele recebe uma carta com um aviso sobre a proibição do uso de magia fora da escola:

Prezado Sr. Potter,
Fomos informados de que um feitiço de levitação foi usado esta noite em *seu local de residência* às 9:12.
Como o senhor sabe, bruxos de menor idade *não têm permissão para fazer feitiços fora da escola* e, a continuar esta prática, o senhor poderá ser expulso da referida escola (Rowling, 2000, p. 21, grifo nosso).

Em *Ordem da Fênix*, o quinto livro, novamente uma infração é cometida e Harry recebe uma carta de expulsão:

Prezado Sr. Potter,
Chegou ao nosso conhecimento que V. S^a executou o feitiço do Patrono às vinte horas e vinte e três minutos de hoje em uma *área habitada por trouxas e em presença de um deles*.
A gravidade dessa violação do Decreto de Restrição à Prática de Magia por Menores acarretará sua expulsão da Escola de Magia e Bruxaria de Hogwarts (Rowling, 2003, p. 17, grifo nosso).

Em ambos os casos, as cartas foram enviadas pelo Ministério da Magia e evidenciam a restrição que existe no convívio entre a comunidade bruxa, insólita, e a comunidade não mágica, real. Mesmo que compartilhem um mesmo mundo, essas restrições introduzem a narrativa de *Harry Potter* no âmbito da fantasia, escapando do fantástico.

Matangrano e Tavares (2019) destacam que, obras de fantasias são geralmente classificadas de acordo com o grau de interferência do mundo insólito no real, e com isso, definem-se como alta fantasia (onde a narrativa se passa exclusivamente em um universo secundário) ou baixa fantasia (nos casos de obras que há a presença dos mundos primário - real - e o secundário). No entanto, de acordo com os autores, essas classificações são insuficientes para envolver a grande variedade existente atualmente de obras de fantasia.

Dessa forma, Mendlesohn (2008) propõe as seguintes classificações para esses três¹⁰ tipos de fantasias mencionados: fantasia imersiva, quando a narrativa é situada em um universo secundário e nós, leitores, somos levados a imergir nesse mundo (como no caso das obras de Tolkien, Martin, Rothfuss e Sapkowski); fantasia intrusiva, quando existe um

¹⁰ A autora propõe ainda uma quarta classificação, a fantasia liminar, onde o texto possibilita mais de uma interpretação, particularmente em relação aos aspectos fantásticos que apresenta (Cf. Rocha, 2022).

universo paralelo que invade o nosso, sem interagir diretamente com ele (como é o caso de Harry Potter); e a fantasia de portal, que pressupõe a existência de um portal, ponte ou outro elemento capaz de permitir a passagem do nosso universo para o outro (como na obra de Lewis e Gaiman).

Vale acrescentar que, embora algumas obras sejam classificadas como de portal, por exemplo, pode apresentar também características de outros tipos de fantasia. E assim como ocorre com outras modalidades literárias, a fantasia também se modifica com o tempo, adicionando novas características, mesclando as já existentes, combinando estilos e consequentemente, originando novas categorias. Matangrano e Tavares (2019) reforçam outras possibilidades de classificação, incluindo outras vertentes da fantasia:

O outro modo de classificá-la é quanto a sua temática: seguindo esse princípio teríamos, portanto, a fantasia medieval para mundos de aspecto medievalista (normalmente, extrapolando e confundindo conceitos do que de fato foi o período medieval histórico [...]); a dark fantasy que incorpora elementos do terror; a Science fantasy ou fantasia científica, na qual elementos da ficção científica são aplicados a um mundo de fantasia; a fantasia histórica, em um hibridismo entre a fantasia e o romance histórico, não raro passada no século XIX ou no período das grandes guerras, mas podendo se ambientar em qualquer época; a steam fantasy, com ambientação steampunk[...]; dentre outras formas concebidas à medida que escritores contemporâneos desejam criar novos cenários para suas histórias (Matangrano; Tavares, 2019, ps. 218-219).

Os teóricos reconhecem que há dificuldade em se estabelecer a classificação de obras por seus temas, exatamente pelo fato de que, sobretudo em publicações do fim do século XX e já do século XXI, há uma constante mescla de estilos, o que torna a categorização mais complexa. Destacam ainda a criação de mundos como um dos destaques das produções contemporâneas. Devido a isso, evidenciam o conceito de fantasia urbana, que ressaltam ser um dos estilos de fantasia mais prolíficos entre autores brasileiros. Essa variedade consiste na descrição de

[...] cenários contemporâneos que misturam tecnologia e arquitetura reais, bem como aspectos da cultura pop, com magia e sobrenatural, criando rupturas e espaços mágicos dentro de nossa própria realidade, ou simplesmente trazendo o elemento maravilhoso para o dia-a-dia. A maior parte das grandes sagas da atualidade se enquadra nessa classificação, como Harry Potter, de J. K. Rowling, ou Percy Jackson, de Rick Riordan, e também a maior parte dos livros de Neil Gaiman, como Deuses Americanos e Lugar Nenhum (Matangrano; Tavares, 2019, p. 219).

Ao relacionar-se mais com os espaços contemporâneos da narrativa, esse conceito de fantasia urbana é mais generalizado e consegue englobar um maior número de obras sem as

restrições temáticas da classificação anterior. Entre os autores brasileiros que se destacam na fantasia estão Eduardo Spohr, Carolina Munhóz, Felipe Castilho, Raphael Draccon, dentre outros.

Por fim, ainda que o autor de fantasia se baseie em mitos, lendas, histórias antigas, ficcionais ou não, pertencentes ao nosso mundo, ao desenvolver sua própria narrativa estabelecerá um novo espaço, onde o sobrenatural torna-se natural, de acordo com as leis desse espaço e, com isso, não produz o conflito essencial do fantástico.

Situação semelhante ocorre nos contos de fadas, que Roas afirma não se tratarem de narrativas fantásticas:

nem os gênios, as fadas e as demais criaturas extraordinárias que aparecem nos contos populares podem ser considerados fantásticos, na medida em que tais narrativas *não fazem intervir nossa ideia de realidade* nas histórias contadas. Em consequência, não se produz ruptura algum dos esquemas da realidade. Esta situação define o que se deu por chamar de literatura maravilhosa (Roas, 2014, p. 33, grifo do autor).

Sobre essas produções, Tolkien (2020) assinala que as narrativas das estórias de fadas – e entre elas os contos – são protagonizadas por seres humanos que interagem com seres ou situações consideradas mágicas. Em seu ensaio *Sobre histórias de fadas*, Tolkien (2020) questiona as definições apresentadas em dicionários sobre os termos *fadas* e *estórias de fadas*, considerando-as muito vagas em relação ao que representam de fato:

Recorrer ao *Oxford English Dictionary* é em vão. Ele não contém nenhuma referência à combinação *estórias de fadas* e é inútil quanto ao tema das fadas em geral. No suplemento, *contos de fadas* está registrado desde o ano de 1750, e se diz que sua acepção principal é (a) um conto sobre fadas ou, geralmente, uma lenda sobre fadas; com acepções ampliadas vírgulas (b) uma história real incrível e (c) uma falsidade. (Tolkien, 2020, p. 18).

Ao considerar as duas últimas definições, o acervo de contos de fadas seria excessivamente abrangente. O primeiro, por outro lado, não consegue englobar narrativas que de fato se consideram estórias de fadas, principalmente ao se explorar o termo fada. O autor aponta que as fadas são geralmente definidas como criaturas sobrenaturais, de tamanho reduzido e mágicas. No entanto, nessas narrativas as fadas são seres reais e possíveis dentro dos mundos no qual estão ambientadas, logo, considerá-las sobrenaturais seria contraditório. E quanto ao tamanho, Tolkien (2020, p. 19) sugere que

a ideia seja dominante no uso moderno. Frequentemente achei que seria interessante tentar descobrir como as coisas se tornaram assim, mas meu conhecimento não é suficiente para uma resposta segura. Outrora havia, de

fato, alguns habitantes de Feéria que eram pequenos [...], mas a pequenez não era característica daquele povo como um todo. O ser diminuto, elfo ou fada, é (suspeito), na Inglaterra, em grande parte, um produto sofisticado do devaneio literário.¹¹

Dessa forma, o autor constata que essas narrativas vão bem além da preocupação exclusiva com esses seres, sendo as *estórias de fadas* narrativas de cunho satírico, moral ou de aventura, em que, casualmente, os caminhos dos seres humanos se cruzam com os dos seres feéricos. São, portanto,

[...] estórias sobre *Feéria*, o reino ou estado no qual as fadas têm seu ser. *Feéria* contém muitas coisas além de elfos e fadas e além de bruxas, trols, gigantes ou dragões. Ela abriga os mares, o sol, a lua, o céu, a terra e todas as coisas que estão nela: árvores e pássaros, água e pedra, vinho e pão e nós mesmos, homens mortais, quando estamos encantados (Tolkien, 2020, p. 23).

Consequentemente, Tolkien exclui dessa classificação obras onde o ser humano não está presente ou têm papel secundário, como nas fábulas de animais pois “a compreensão mágica, pelos homens, das línguas reais de pássaros, feras e árvores - isso está muito mais próximo dos verdadeiros propósitos de Feéria” (Tolkien, 2020, ps. 28-29). O autor ressalta ainda que para se considerar uma estória de fadas genuína, não se deve apresentá-la como fruto de uma ilusão, sonho ou conto de viajantes. Quanto a esse último caso, Tolkien (2020) afirma que apesar de apresentarem situações maravilhosas, os contos de viajantes relatam acontecimentos que pertencem ao nosso mundo real. Já o sonho, embora tenha uma relação com o maravilhoso, não deve ser considerado o pano de fundo da estória de fadas pois, “se um escritor desperto lhe diz que sua estória é só algo imaginado em seu sono, ele engana deliberadamente o desejo primevo no coração de Feéria: a realização, independente da mente que o concebe, do assombro imaginado” (Tolkien, 2020, p. 27).

Todorov (2017, p. 60) classifica os contos de fadas como “uma das variedades do maravilhoso” onde “os acontecimentos sobrenaturais não provocam qualquer surpresa”. Narrativas que apresentam situações claramente irreais ou impossíveis, como o longo sono de cem anos da Bela Adormecida ou o lobo falante de *Chapeuzinho Vermelho*. O que determina uma narrativa como pertencente ao conto de fadas, segundo o autor, é o modo como foi

¹¹ O autor acrescenta ainda à discussão uma nota a respeito dos termos que envolvem a nomenclatura da palavra fada: “Estou falando de transformações que ocorreram antes do aumento do interesse pelo folclore de outros países. As palavras inglesas, tais como *elf* [elfo], receberam por muito tempo a influência do francês (língua da qual derivam as palavras *fay* [fata, fada] e *Faëry, fairy* [Feéria, fada]); mas, em épocas posteriores, por meio de seu uso em traduções, tanto *fada* quanto *elfo* adquiriram muito da atmosfera dos contos alemães, escandinavos e celtas, e muitas características do *huldu-fólk* [“povo escondido”, termo escandinavo], do *daoine-sithe* [“povo das tumbas”, em gaélico] e da *tylwyth teg* [“bela família”, em galês]” (Tolkien, 2020, p. 19).

escrita, e não necessariamente a manifestação do sobrenatural. Reisz (2001) discorda, em parte, de Todorov, pois, para aquela autora, o elemento sobrenatural presente nos contos de fadas é determinante nas narrativas. Nesse caso,

[...] As ficções feéricas se diferenciam das fantásticas precisamente pelo fato de que os *impossíveis* que nelas aparecem como factuais correspondem a formas convencionalizadas de representação de manifestações sobrenaturais no mundo natural, formas que, além disso, carregam implicitamente a marca de seu caráter imaginário e que, por isso mesmo, não são entendidas pelos receptores - a menos que sejam crianças - como relacionadas diretamente com o mundo de sua experiência (Reisz, 2001, p. 200, tradução nossa).¹²

Situando-se em um plano entre o fantástico e o maravilhoso, tem-se o realismo mágico, sobre o qual se discorrerá mais adiante. Ainda sobre o que pode não configurar como literatura fantástica, vale ressaltar o caso das narrativas que apresentam códigos religiosos ou mesmo explicações científicas. Roas (2014) defende que textos religiosos possuem um referente pragmático, além do literário. Não se tratam necessariamente de ficção: coincidem com as possíveis crenças do receptor, que podem aceitar como verdade os fenômenos que envolvem os milagres bíblicos, ressurreição, reencarnação, por exemplo. Já a ficção científica foge do fantástico ao apresentar uma explicação para o que é visto como sobrenatural, que nessas narrativas não são considerados impossíveis, pois se baseiam na ciência ou na tecnologia, humana ou extraterrestre, como ocorre em *Duna* de Frank Herbert, *A Guerra dos mundos*, de H. G. Wells, *Blade Runner – o Caçador de Andróides*, de Philip K. Dick, exemplos de obras populares desta categoria.

Retomando Todorov (2017), há ainda uma característica crucial na definição dessa modalidade: a participação do leitor. A hesitação proposta pelo fantástico deve ser sentida pelo leitor, ao reconhecer o espaço da narrativa como real e não se decidir por nenhuma explicação para o fenômeno sobrenatural. Essa hesitação pode ainda ser compartilhada com um personagem, com o qual o leitor se identificará, no entanto, Todorov aponta que essa condição nem sempre se realiza.

Sobre o papel do leitor, Roas (2014, p. 31), em concordância com Todorov, reforça que, “para que a história seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transformará sua estabilidade”. Desse modo, o fenômeno sobrenatural é entendido aqui como aquilo que viola

¹² No original em espanhol “las ficciones feéricas se diferencian de las fantásticas precisamente en el hecho de que los *imposibles* que en ellas aparecen como fácticos corresponden a formas convencionalizadas de representación de manifestaciones sobrenaturales en el mundo natural, formas que, además, llevan implícita la marca de su carácter imaginario y que, por ello mismo, no son puestas por los receptores -a menos que se trate de niños— en relación inmediata con el mundo de su experiencia.”

os princípios do nosso mundo, inexplicável ou mesmo inexistente, de acordo com esses princípios. Com isso,

a narrativa fantástica provoca - e, portanto, reflete - a incerteza da percepção da realidade e do próprio eu; [...] a literatura fantástica nos revela a falta de validade absoluta do racional e a possibilidade da existência, debaixo dessa realidade estável e delimitada pela razão na qual vivemos, uma realidade diferente e incompreensível, alheia portanto, a essa lógica racional que garante nossa segurança e nossa tranquilidade (Roas, 2014, p. 32).

Dessa forma, entende-se que a concretização do fantástico se estabelece na interação do leitor com o texto, sendo o leitor responsável pelo reconhecimento do lugar representado no texto como sendo semelhante ao seu próprio mundo – o real – assim como pela identificação de um elemento capaz de transgredir o entendimento desse mesmo leitor acerca do que ele aceita como sendo sua realidade.

1.2 A LITERATURA REALISTA-MARAVILHOSA DA AMÉRICA

Para cumprir a promessa feita à mãe, em seu leito de morte, Juan Preciado vai a Comala, em busca de seu pai, Pedro Páramo. Chegando ao seu destino, Preciado se depara com um povoado deteriorado pelo tempo, vazio, sem ar, quente e distinto do paraíso descrito por sua mãe. Aos poucos, o personagem vai encontrando pessoas que fizeram parte do passado de seus pais, mas logo descobre que aquelas pessoas estão mortas.

Essa descrição é parte do argumento apresentado pelo escritor mexicano Juan Rulfo (2019) no livro *Pedro Páramo*, publicado pela primeira vez em 1955. Ao longo da narrativa, deparamo-nos com planos distintos em que presente e passado se misturam, narradores se alternam, sonho e realidade se mesclam e a temática da morte percorre toda a obra. Uma representação do que ficou conhecido pela crítica como Realismo Mágico, corrente relacionada à literatura hispano-americana, principalmente na segunda metade do século XX, mas ainda empregada por autores contemporâneos.

As manifestações literárias na América Latina aconteceram de forma lenta e tardia em comparação com a Europa, por exemplo. Movimentos literários chegaram aos países americanos quando já começavam a declinar em seus países de origem. Ainda que grandes obras tenham sido produzidas ao longo dos séculos, no contexto hispano-americano, foi apenas no século XX que a literatura ganhou destaque no cenário mundial. Grandes escritores levaram a literatura hispano-americana ao seu apogeu durante a década de 1960 com obras de propostas inovadoras, impulsionadas pelo aumento do público leitor bem como pelo mercado

editorial. E, embora não tenha sido unanimidade entre os escritores da época, destaca-se como principal estética adotada nesse período o realismo mágico, que já havia se manifestado no contexto hispano-americano décadas antes.

De acordo com Chiampi (2015), foi Arturo Usler Pietri quem primeiro usou a expressão *realismo mágico* na crítica literária hispano-americana, para se referir às características do conto venezuelano:

O que veio a predominar no conto e deixar sua marca de uma maneira duradoura foi a consideração do homem como mistério em meio aos dados realistas. Uma adivinhação poética ou uma negação poética da realidade, o que, por falta de outra palavra, poderia chamar-se realismo mágico (Pietri, 1948 *apud* Chiampi, 2015, p. 23, tradução nossa).¹³

Fernández (2001) lembra que o realismo mágico se incorpora à literatura como resultado das contribuições das vanguardas da década de 1920 e da concepção de América que se desenvolvem a partir daí: “A pretensão de ver o mundo com olhos novos exigiu que se visse como se acabasse de surgir do nada.”¹⁴ (Fernández, 2001, p. 289, tradução nossa). Chiampi (2015, p. 19) complementa, apontando que o realismo mágico “[...] veio a ser um achado crítico-interpretativo, que cobria, de um golpe a complexidade temática (que era realista de um outro modo) do novo romance e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para nova visão ("mágica") da realidade”.

Essa nova narrativa hispano-americana está marcada por uma linguagem própria, que recupera marcas próprias do contexto americano. Jozef (1986, p. 68-69) destaca que, nessa nova narrativa, “passou a ser considerado o próprio ‘real’ em suas perspectivas possíveis. Ele funciona como um elemento engendrador de uma visão nova do universo ficcional, criando outro território em que pode desenvolver-se a imaginação e a fantasia”.

O mito ao qual a autora se refere é aquele presente no universo narrativo do escritor guatemalteco Miguel Angel Astúrias, que incorpora os mitos pré-colombianos e sua simbologia a críticas sociais. Logo o autor passaria a figurar entre os nomes representativos da vertente do realismo mágico. Essa incorporação da mitologia americana à nova narrativa produzida a partir da década de 1940 abre espaço para que o realismo mágico se instale de vez na literatura hispano-americana, estando presente no chamado *Boom hispano-americano*,

¹³ No original: “Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad lo que a falta de otra palabra podría llamarse realismo mágico”.

¹⁴ Citação original: “La pretensión de ver el mundo con ojos nuevos exigió que se viese como si acabase de surgir de la nada”.

que ocorreria nas décadas seguintes e influenciaria tanto autores da época como os de gerações futuras, inclusive de outras nacionalidades, e consequentemente, brasileiros.

1.2.1 As definições: mágico ou maravilhoso?

Embora a expressão *realismo mágico* seja comumente associada à narrativa ficcional hispano-americana, essa estética tem suas origens nas artes plásticas. Chiampi (2015, p. 21) lembra que foi Franz Roh o responsável por cunhar a referida expressão em 1925, para caracterizar pinturas pós expressionistas alemães “cuja proposta era atingir uma significação universal exemplar, não a partir de um processo de generalização e abstração, como fizera o expressionismo de ante-guerra, mas pelo reverso: representar as coisas concretas e palpáveis, para tornar visível o mistério que ocultam”.

Camarani (2014) ressalta que essa é a nomenclatura adotada pela crítica de língua inglesa para designar essa visão de realidade proposta pela nova narrativa hispano-americana. No entanto, Chiampi (2015) interpreta que, na perspectiva de Roh, a realidade representada na obra possui um aspecto miraculoso que não corresponderia totalmente aos recursos adotados nas obras literárias associadas a essa vertente. Assim, a autora vê como problemático o uso do termo *mágico* para se referir às produções literárias latino-americanas, ao afirmar que a nova visão de realidade proposta pela nova narrativa hispano-americana, “[e]sse modo estranho, complexo, muitas vezes esotérico e lúcido, foi identificado genericamente com a ‘magia’” (Chiampi, 2015, p. 21).

Essa magia, de acordo com a autora, estaria então relacionada com a arte de dominação de seres ou forças da natureza contrariando as leis naturais. Mas no que se refere às referências a mitos, aspectos culturais ou até mesmo mágicos incorporados à narrativa ficcional hispano-americana, eles não se relacionam, diretamente, à magia. Rodrigues (1988, p. 54) já apontava para o uso controverso dessa nomenclatura, proveniente “de uma outra série que não literária (antropologia: de magia), não tendo, portanto, uma tradição da crítica da literatura”.

Dessa forma, Chiampi (2015) propõe a utilização da expressão *realismo maravilhoso*, aproximando-os então do conceito aplicado à categoria do maravilhoso, propriamente dito, e tendo como base o então *real maravilloso*¹⁵ do escritor cubano Alejo Carpentier.

¹⁵ Embora tenha sido uma das bases para se estabelecer o termo realismo maravilhoso, o *real maravilloso* de Carpentier traz uma definição diferente. Gama-Khalil (2019, *online*) argumenta que “A noção de real maravilhoso vem sendo confundida frequentemente com outras noções, como as de realismo mágico e realismo maravilhoso, mesmo em meios acadêmicos, e os equívocos parecem estabelecer-se em função de serem termos

Retomando Todorov, existe ainda o que o autor denomina como *maravilhoso puro*, onde “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (Todorov, 2017, p. 60).

Chiampi (2015, p. 49) acrescenta:

Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres Sobrenaturais, divinos ou Legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa dramática (o *deus ex-machina*) é identificado, muitas vezes, com efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa espanto arrebatamento).

Estando presente na literatura ao longo da história e mesmo na crítica literária, Chiampi acredita então que o termo maravilhoso é mais apropriado para se referir à cultura americana expressa em sua literatura. Em concordância, Roas (2014) esclarece que, em definição, o realismo maravilhoso sugere uma coexistência entre o que é considerado real e o que é sobrenatural, dentro de um mundo à semelhança do nosso, característica fundamental dessa vertente.

Os acontecimentos apresentados na narrativa do realismo maravilhoso são tomados como cotidianos, ainda que sejam, pelas leis do nosso mundo, insólitos, pois "o realismo maravilhoso se vale de uma estratégia fundamental: desnaturalizar o real e naturalizar o insólito. Isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo" (Roas, 2014, p. 36). Assim, as situações apresentadas pela vertente assumem um caráter insólito, de difícil explicação, à semelhança de nossas próprias experiências no mundo real, cujos aspectos incomuns são reforçados pela fragilidade da memória. Sobre esse aspecto, vale ressaltar a obra *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, cuja narrativa foi inspirada nos relatos contados pela avó do escritor, como lembra Fernández (2001). Destaca-se ainda que, ao tratar da visão maravilhosa da realidade americana, *Cem anos de solidão*

constitui, sem dúvidas, o resultado final e mais elaborado desse processo, talvez porque nenhuma obra acerta melhor na união de uma fantasia de raiz mítica e folclórica com o procedimento adequado para transformar esses

coetâneos que, em linhas gerais, definem a junção inesperada e abrupta de uma realidade cotidiana a uma realidade maravilhosa; contudo as concepções não são sinônimas, ao contrário, apontam para tendências diversas do modo fantástico. [...] o autor [Alejo Carpentier] afirma que o real maravilhoso deve ser compreendido a partir de uma perspectiva cultural”. Na obra *El reino de este mundo* em que Carpentier (1967) cunha o termo *real maravilloso* retrata um contraste entre diferentes culturas, onde, para a cultura dos escravos que habitavam o Haiti os elementos fantásticos são naturais, enquanto que para os brancos são considerados insólitos, de acordo com a narrativa da obra.

materiais em um romance: a fantasia já não se associa ao primitivo, mas sim ao popular ou não-intelectualizado. A transformação do cotidiano em inverossímil - com frequência por meio de seu exagero - e a utilização de notícias ou relatos de caráter lendário encontram expressão eficaz por meio de um narrador impassível de acontecimentos surpreendentes. (Fernández, 2001, p. 291, tradução nossa).¹⁶

O realismo maravilhoso está presente por toda a narrativa, tanto na representação das crenças dos personagens como na ocorrência de situações insólitas. Úrsula Iguarán, matriarca dos Buendía – família que protagoniza a obra – casa-se com seu primo, mas algum tempo depois seguia com receio de ter filhos por acreditar que eles nasceriam com rabo de porco. A peste da insônia, que atinge o povoado, impede todos de dormirem e provoca ainda uma amnésia coletiva. O cheiro de pólvora que nunca abandonou o corpo de José Arcadio mesmo muitos anos depois de seu assassinato. É possível notar ainda a manifestação do realismo maravilhoso nos números que permeiam a narrativa: a chuva que durou mais de quatro anos, sem parar; Francisco El Hombre, que acreditavam ter cerca de 200 anos; os eventos relacionados às aventuras de Aureliano Buendía:

O coronel Aureliano Buendía promoveu trinta e dois levantamentos armados e perdeu todos. Teve dezessete filhos homens e dezessete mulheres diferentes, que foram exterminados um depois do outro em uma mesma noite, antes que o mais velho completasse trinta e cinco anos. Escapou de catorze atentados, setenta e três emboscadas e de um pelotão de fuzilamento. (Márquez, 2017, p. 109, tradução nossa).¹⁷

Além de muitos outros trechos insólitos, todos eles tratados com naturalidade pelos personagens, sem questionarem as razões por trás de tais fatos.

Vale ressaltar ainda que Macondo, o povoado em que está ambientado *Cem Anos de Solidão*, é fictício. No entanto, diferente dos mundos secundários ou paralelos das fantasias, por exemplo, Macondo é construído à semelhança de nosso mundo real, reconhecível como uma das muitas cidades caribenhas como a do autor Gabriel García Márquez, Aracataca. Até mesmo acontecimentos históricos da obra fazem referência à própria história da América. É,

¹⁶ No original: “constituye sin duda el resultado final y más elaborado de ese proceso, quizá porque ninguna obra acierta mejor en la conjugación de una fantasía de raíz mítica y folclórica con el procedimiento adecuado para transformar esos materiales en una novela: la fantasía ya no se asocia a lo primitivo, sino a lo popular o no intelectualizado. La transformación de lo cotidiano en inverosímil —con frecuencia por medio de su exageración—y la utilización de noticias o relatos de carácter legendario encuentran expresión eficaz por medio de un narrador imperturbable de sucesos increíbles”.

¹⁷ Texto original: “El coronel Aureliano Buendía promovió treinta y dos levantamientos armados y los perdió todos. Tuvo diecisiete hijos varones de diecisiete mujeres distintas, que fueron exterminados uno tras otro en una sola noche, antes de que el mayor cumpliera treinta y cinco años. Escapó a catorce atentados, a setenta y tres emboscadas y a un pelotón de fusilamiento”.

principalmente, essa representação de um mundo realista em contraste com a aceitação do insólito que constitui o realismo maravilhoso em uma obra.

Rodrigues (1988), Fernández (2001), Roas (2014) e Chiampi (2015) apontam ainda para a possível relação do realismo maravilhoso com o fantástico. Como dito anteriormente, nem toda obra composta por elementos insólitos configura-se como fantástica, porém é possível destacar traços em comum entre essas categorias.

Ao usar a expressão realismo mágico pela primeira vez no ambiente acadêmico, Ángel Flores teria sido vago, de acordo com Rodrigues (1988), deixando seu sentido abrangente. Segundo esta autora, as observações de Flores indicaram um surgimento da literatura fantástica hispano-americana a partir do realismo maravilhoso. Ainda que exista a relação, não se trata de uma versão americana da literatura fantástica europeia, analisada por Todorov. Mesmo que o insólito – ou sobrenatural (Roas, 2014) – represente uma característica indispensável para ambas categorias, o modo como se manifesta é determinante para a definição de uma ou outra vertente. Entre os traços compartilhados, Chiampi (2015, p. 60) destaca os seguintes:

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

Como ponto principal de divergência, Roas (2014) destaca a relação entre o fantástico e o realismo maravilhoso com o sobrenatural, indicando que no fantástico produz-se confronto com o real, o que não ocorre no realismo maravilhoso, onde, ao contrário, ele o incorpora à realidade da obra. A representação do mundo nas narrativas do realismo maravilhoso é bastante detalhada, realista, como acontece em *Cem Anos de Solidão*, o que a difere também da literatura do maravilhoso puro, como nos contos de fadas. Chiampi (2015) alerta para o risco de confundir ambas expressões literárias ao tratar o maravilhoso como real, no realismo maravilhoso. No caso da narrativa feérica, não há limites para o improvável; tudo é possível, desde tapetes voadores a animais falantes e galinhas com ovos de ouro, distanciando-se, portanto, do que se entende por realidade. Dessa forma, no realismo maravilhoso, “a questão consiste em apresentar o real, a norma, ‘verossímil romanesco’, para facultar ao discurso sua legibilidade *como sobrenatural*” (Chiampi, 2015, p. 61 [grifo da autora]).

Ao analisar a obra de García Márquez, Rodrigues (1988) classifica *Cem anos de solidão* como fantástico, ao menos no trecho que narra a ascensão da personagem Remedios *la bella*. Mas justifica que se trata de um fantástico naturalizado. O fato de uma mulher subir aos céus, *de corpo e alma*, não escandaliza os personagens, tampouco provoca a hesitação a respeito do ocorrido. Não se duvida do que aconteceu. A cena ocorre em meio a uma ação cotidiana, enquanto se estendem roupas no varal, em um universo detalhadamente realista, ainda que ficcional – Macondo. Essa naturalização do fantástico ocorre ainda em *Pedro Páramo*, onde o protagonista, Juan Preciado, mesmo sabendo que as pessoas com quem dialoga são fantasmas, não se escandaliza; ao contrário, há uma aceitação desse fenômeno.

O realismo maravilhoso consiste nessa naturalização, que se reflete ainda em muitas outras obras hispano-americanas, influenciando também autores brasileiros que combinaram cenas insólitas, improváveis, com o imaginário popular brasileiro, como se observará no capítulo a seguir.

2 A NARRATIVA FANTÁSTICA BRASILEIRA

O realismo maravilhoso foi um dos aspectos que se destacaram na narrativa latino-americana, principalmente, a partir da segunda metade do século XX, período em que a América hispânica vivia um momento de esplendor literário, o já mencionado *boom hispano-americano*, que atingiu seu ápice por volta da década de 1960. O *boom* foi um fenômeno editorial que levou as produções hispano-americanas e seus autores a um reconhecimento internacional. De acordo com Oviedo (2002, p. 300):

O boom funcionou como um ímã que concentrou a atenção sobre um punhado de novos autores e sobre seus antecessores, criando assim um padrão ou mapa que redefiniu a literatura, especificamente o romance; ou seja, houve uma mudança substancial na relação das forças sociais, culturais e estéticas que dão origem a nossa criação literária.¹⁸

Foi esse fenômeno que apresentou ao mundo escritores como Gabriel García Márquez, Júlio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes e os consagrou como grandes nomes não apenas no espaço de circulação literária hispano-americano, mas também na Europa e até globalmente.

Embora o realismo maravilhoso tenha ganhado notoriedade ao redor do mundo como uma característica literária hispano-americana, sobretudo devido ao *boom*, não foram apenas os países americanos de língua espanhola que aderiram a essa variedade. No Brasil (um país lusófono) tivemos, e ainda temos, representações do realismo maravilhoso na literatura e, mais além, em obras do meio audiovisual, por exemplo. Mais do que apenas o realismo maravilhoso, aliás. Outras variedades insólitas também são presença constante em obras nacionais.

O território brasileiro está impregnado de narrativas fantásticas, maravilhosas e estranhas que fazem parte do cotidiano, presentes nas manifestações culturais e religiosas, mas também nas tradições familiares e na história do povo brasileiro. E ainda que o mundo passe constantemente por mudanças impulsionadas pela modernidade, a memória cultural tem sobrevivido ao tempo, sendo retratada através de narrativas orais, na prosa ficcional impressa ou mesmo disseminada em meios digitais. O imaginário popular, repleto de lendas, crenças e misticismos, encontra na literatura um espaço para ser representado, em um constante processo de recriação, indo, inclusive, além do texto literário e inspirando também produções

¹⁸ No original: “El «boom» funcionó como un imán que concentró la atención sobre un puñado de nuevos autores y sobre sus inmediatos maestros, creando así un diseño o mapa que redefinió nuestra literatura, específicamente la novela; es decir, hubo un sustancial cambio en la relación de fuerzas sociales, culturales y estéticas que dan origen a nuestra creación literaria”.

em diversas linguagens artísticas. Por exemplo, as telenovelas brasileiras, que há décadas introduzem recursos do insólito em seus enredos. Seres sobrenaturais como anjo em *A Indomada* (1997), de Aguinaldo Silva e Ricardo Linhares, lobisomem em *Roque Santeiro* (1985), de Dias Gomes e Aguinaldo Silva, e vampiros em *Vamp* (1991), de Antônio Calmon, fazem parte dessa gama de personagens fantasiosos, para citar alguns casos.

Recentemente, com o remake da telenovela *Pantanal* (2022), idealizado por Bruno Luperi¹⁹ e transmitido pela Rede Globo, o público deparou-se com personagens e situações inusitadas em meio ao Pantanal mato-grossense. Dentre os vários exemplos apresentados na obra, pode-se ressaltar os seguintes personagens: Maria Marruá, que se transforma em onça e, depois de sua morte, seu espírito encanta no corpo do felino selvagem; Trindade e seu pacto com o *Cramulhão* (representação do Diabo); o emblemático Velho do Rio, que se transforma em sucuri, além de surgir e desaparecer de maneira misteriosa em vários momentos da trama; temos ainda o fim do personagem Levi, que cai no rio e é devorado por piranhas; sem contar com o próprio ambiente rural do Pantanal, que exala um ar de mistério e magia. Muitos desses momentos insólitos são testemunhados por outros personagens. E embora existam os que duvidam, por não presenciarem ou acreditarem que é tudo muito absurdo, com o tempo, esses eventos vão sendo naturalizados e aceitos como uma verdade.

Outra produção televisiva repleta de eventos insólitos foi *Saramandaia*, que também conta com duas versões, por Dias Gomes (1976), e por Ricardo Linhares (2013), ambas produzidas pela Rede Globo. As duas edições dessa telenovela apresentam manifestações do realismo maravilhoso através de seus personagens envoltos em situações que desencadeiam tais manifestações. Ambientada na pequena cidade fictícia de Bole-Bole, *Saramandaia* apresenta personagens inusitados como Dona Redonda, que engorda até explodir; Professor Aristóbulo e sua transformação em lobisomem; e João Gibão, que nasceu com asas. O *remake* de 2013 conta ainda com Vitória Vilar - que transpirava bastante apenas por estar diante de seu amado, Zico Rosado - e Candinha, personagem que estava na primeira versão, mas passou por alterações na versão mais recente, assumindo uma característica peculiar: conversava com galinhas imaginárias.

Braga (2017) lembra que a primeira exibição de *Saramandaia* ocorreu quando o realismo maravilhoso vivia ainda as honras proporcionadas pelo *boom* literário hispano-americano e, conseqüentemente, ao aderir à vertente na telenovela, Dias Gomes²⁰,

¹⁹ Bruno Luperi é neto de Benedito Ruy Barbosa, autor da versão original de *Pantanal* que foi exibida na década de 1990, pela Rede Manchete.

²⁰ Antes de *Saramandaia*, Dias Gomes já havia recorrido ao insólito em *O Bem Amado*, telenovela transmitida em 1973, pela Globo. A trama é ambientada em Sucupira, cidade onde não ocorrem falecimentos. Apesar disso,

seu autor, “propôs uma nova maneira de produzir e consumir telenovelas no Brasil. [...] seu universo e estrutura dramáticos foram estabelecidos a partir de fundamentos que fogem e se opõe à experiência entendida como lógica e real” (Braga, 2017, p. 8).

Essa experiência com o insólito em produções como *Pantanal* e *Saramandaia*, por exemplo, proporciona ao público o contato com vertentes antes acessíveis apenas através da literatura, considerando que no Brasil e na América Latina, em larga medida, o contato com as telenovelas é mais abrangente que o com textos literários. Sendo as telenovelas um produto tão apreciado pelo público em geral, elas podem provocar, em seus espectadores, o interesse por outras obras semelhantes e em outras linguagens artísticas como no próprio texto literário. E com o progresso da era digital e ascensão dos *streamings*²¹, principalmente nos últimos anos, o público consumidor de produções audiovisuais aumentou consideravelmente, e as séries produzidas por e para esses serviços digitais também incorporaram elementos insólitos.

A série *Cidade Invisível* (2020), produzida por Carlos Saldanha para a plataforma de *streaming Netflix*, por exemplo, recupera lendas brasileiras através de seus personagens. A série inicia com o inusitado aparecimento de um boto cor-de-rosa, típico de água doce, em uma praia carioca. Logo em seguida, surgem personagens misteriosos que parecem estar relacionados com esse caso. Com o desenrolar dos episódios, vamos descobrindo que cada um desses personagens representa uma das lendas clássicas brasileiras. Além do Boto Cor-de-Rosa, temos Cuca, Saci, Iara, Curupira, Tutu Marambá e Corpo Seco. Essas criaturas lendárias são apresentadas como pessoas comuns, interagindo com os demais personagens em diferentes situações e espaços. Em paralelo, outra situação também é apresentada: um incêndio em uma região de mata, onde ocorreu a morte de Gabriela, esposa do protagonista Eric. Ao investigar ambos os casos – a morte do Boto e de sua esposa – Eric se envolve com os personagens lendários. Na segunda temporada são apresentadas ainda as lendas do Lobisomem, que não se restringe ao espaço brasileiro, Mula Sem-cabeça, Matinta Perera, Zaori, Maria Caninana e Honorato. Além disso, a segunda temporada ainda retrata o Muiraquitã, artefato considerado um amuleto da sorte, e o Marangatu, local considerado sagrado pelos povos indígenas, que na narrativa da série ganha nuances de *El Dorado*, lenda do período colonial americano sobre uma cidade inteira de ouro que, assim como na série,

o prefeito, Odorico Paraguaçu, tem o desejo de construir um cemitério e recorre a várias tentativas para que alguém na cidade morra e ele possa finalmente inaugurar sua obra, “mas o tempo passa e ninguém falece. Odorico resolve então recorrer a artifícios absurdos para que alguém morra e sua obra seja inaugurada. E todos, de maneira igualmente absurda, fálham” (Braga, 2017, p. 48).

²¹ *Streamings* são plataformas digitais de transmissão multimídia, que fornecem seus serviços, pagos e/ou gratuitos, através de sites *online*, aplicativos para celulares, computador, tablets etc. Entre os muitos existentes atualmente pode-se destacar Netflix, Prime Video, HboMax, Globoplay, Disney+, Spotify, Deezer. Ver mais em <https://www.tecmundo.com.br/streaming>

atraía gananciosos. A trama de ambas as temporadas é desenvolvida em torno de situações fantásticas, adentrando o realismo maravilhoso, que combina problemas sócio-políticos com a magia da floresta e o imaginário popular.

Seguindo por outra direção, mas ainda nos domínios do fantástico, destaca-se a série *Desalma*, que conta com duas temporadas (2020 e 2022), e é uma produção original *Globoplay*, de autoria de Ana Paula Maia. A série envereda pelos caminhos do sobrenatural com um ambiente carregado de mistérios. Essa produção também explora a narrativa lendária, embora fuja do imaginário tradicional brasileiro. *Desalma* é ambientada na cidade fictícia de Brígida, localizada no interior do sul do Brasil, mas de origem ucraniana. Assim, a série explora o fantástico de lendas do leste europeu, introduzindo bruxas, aparições fantasmagóricas e rituais místicos.

Uma das personagens mais enigmáticas da série é Haia, conhecida em Brígida por ser uma bruxa. No dia a dia, ela atua como curandeira, dedicando-se a cuidar das enfermidades dos habitantes da região, quando não podem ir ao hospital. Mas em seu íntimo, Haia ainda pensa na filha morta há trinta anos e deseja trazê-la de volta à vida. Em segredo, ela prepara um ritual para esse fim, que ocorre na noite de *Ivana Kupala*, uma celebração de origem pagã, tradicional na cidade. A própria data possui sua carga de mistério: os habitantes da cidade acreditam que a noite de *Ivana Kupala* é a mais escura do ano e que nesse momento as almas dos mortos perambulam pela floresta.

Como visto, o insólito faz parte da ficção audiovisual brasileira há décadas, estando presente, inclusive, em obras de destaque e sucesso entre o público. Mas a relação das modalidades do insólito – fantástico, maravilhoso, realismo maravilhoso – com a literatura é ainda mais antiga. Young (1995, p. 77) afirma que o fantástico sempre esteve presente nas produções brasileiras: “Desde os autos religiosos do padre José de Anchieta no século XVI, aparecem elementos sobrenaturais na literatura que provêm das culturas indígena e europeia. Nas lendas e nos mitos de qualquer cultura haverá algo do fantástico: deuses, monstros, fadas, etc.”

Ainda que nessas manifestações literárias iniciais não houvesse estudos críticos sobre o fantástico, seus aspectos podiam ser percebidos nos escritos dos primeiros séculos de colonização do território brasileiro. No entanto, essa modalidade literária tornou-se mais difundida no século XIX, como lembram Matangrano e Tavares (2019), expandindo-se ao longo do tempo para outras vertentes como a ficção científica, o maravilhoso, o horror, a fantasia e outras manifestações.

Coincidindo com essa popularização das vertentes associadas ao fantástico pelo mundo no século XIX, aqui no Brasil a ideia de literatura nacional estava se solidificando e, junto com ela, o conceito de insólito brasileiro também iria ganhando forma, “quando, após a independência, os primeiros românticos brasileiros começam a ganhar relevo e a literatura insólita, nascida com o romantismo gótico do final do século XVIII, na Europa, ganha formas mais definidas” (Matangrano; Tavares, 2019, p. 24). Os autores ressaltam ainda que as narrativas anteriores que evocavam o insólito e suas vertentes o faziam, por exemplo, através da temática do sonho, e apenas algumas raras vezes se valiam de mitos e lendas brasileiros. Teria sido a partir do Realismo, na segunda metade do século XIX, que autores como Machado de Assis passaram a se arriscar mais nas narrativas insólitas.

Souza (2011) aponta *A noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, como a primeira obra brasileira na modalidade do fantástico, obra que teria sido escrita ainda em 1850, mas que só foi publicada postumamente, em 1878. A referida autora aponta ainda outros grandes nomes da literatura brasileira como escritores do fantástico: Érico Veríssimo, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Lygia Fagundes Telles, dentre outros.

Já a pesquisadora Karla Menezes Niels (2014) reconhece a importância de *A noite na taverna* para o desenvolvimento de uma literatura fantástica no Brasil. No entanto, salienta a problemática em estabelecer a obra de Álvares de Azevedo como precursora no Brasil, visto que não coincide exatamente com as características da modalidade fantástica. De acordo com a mesma autora, o problema se deve ao fato de que

o termo ‘fantástico’ é usado sem nenhuma precisão conceitual. Se estivermos corretos, a imprecisão das nomenclaturas – gênero fantástico, modo fantástico, fantasia, horror, terror, gótico, insólito, narrativa pseudocientífica, narrativa do impossível – pode ter dificultado a percepção das particularidades desse tipo de literatura no Brasil (Niels, 2014, p. 184).

Essa observação leva novamente à reflexão sobre a associação do fantástico com a fantasia, principalmente por parte do senso comum, mas que também ocorre no meio editorial, por exemplo, podendo levar, ocasionalmente, a uma categorização equivocada. Independentemente disso, é notório que o modo fantástico e as demais categorias do insólito vêm se intensificando no meio literário brasileiro:

Em nosso tempo a literatura que explora temas não realistas ganha cada vez mais espaço não só entre a crítica acadêmica como entre o público leitor. Os críticos mais expoentes dos últimos 40 anos, inclusive, alargam o campo da ficção fantástica para além da literatura, incorporando outras mídias (Niels, 2014, p. 186).

Na obra *Fantástico Brasileiro: o Insólito literário do Romantismo ao Fantasismo* (2019), Matangrano e Tavares traçam uma cronologia que abrange obras brasileiras, publicadas desde o Romantismo até o século XXI, classificadas em alguma das vertentes do insólito, do fantástico à fantasia, passando pelo horror, pela ficção científica, por distopias, *steampunk*, dentre outras. A partir disso, os autores evidenciam o crescente interesse em produzir - e consumir - obras que extrapolam as fronteiras da realidade. Vale ressaltar que Matangrano e Tavares contribuem não apenas com pesquisas sobre a literatura fantástica, mas também como autores de obras dessa modalidade. Bruno Anselmi Matangrano escreveu *Contos para uma noite fria* (2014), uma coletânea de contos que permeiam o fantástico, o absurdo e a distopia, apostando em “mundos às avessas, onde se constrói esse limite praticamente invisível, entre o antes e o depois, o sonhar e o acordar, a lucidez e a insanidade, na tentativa de mostrar diversas facetas da psique humana em relação ao mundo exterior e, sobretudo, interior” (Matangrano, 2014, p. 11).

Já Enéias Tavares está envolvido em projetos que incluem contos, quadrinhos e romances, ganhando destaque principalmente por *Parthenon Místico*, publicado pela editora *Darksided* em 2020, e é parte da série *Brasiliiana Steampunk*²². A obra mescla personagens originais de Tavares com clássicos da literatura brasileira, criados por autores como Álvares de Azevedo, Inglês de Souza, Machado de Assis e outros, em uma ambientação retrofuturista, onde passado e futuro se misturam para compor o cenário excêntrico dessa narrativa, típico do estilo *steampunk*²³.

Assim como as demais vertentes, o realismo maravilhoso também se desenvolveu em meio à literatura brasileira, mesmo antes do aclamado *boom* da literatura hispano-americana, ainda que com menos intensidade do que nos países vizinhos. Cada escritor se direcionou para um caminho na representação do realismo maravilhoso: às vezes mesclando-se com o fantástico tradicional; revisitando lendas e explorando contextos culturais; criando espaços

²² *Brasiliiana Steampunk* é um projeto transmídia, concebido por Enéias Tavares, que consiste no diálogo entre obra literária em si e componentes de outras mídias, que complementam a obra. A série é composta por três romances, jogos, audiolivro, tarô, websérie, *site* com conteúdos extras e suplemento escolar. O projeto foi ainda inspiração para a série *A todo vapor*, da plataforma de *streaming* Prime Video. Para mais detalhes, cf. <https://brasilianasteampunk.com.br/>.

²³ De acordo com o fragmento extraído do *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*, redigido por Tavares (2019, *online*): “Steampunk também conhecido no Brasil como Retrofuturismo, é um tipo de ficção científica ambientado entre o final do século XIX e o início do XX, comumente relacionada aos períodos vitoriano e eduardiano ingleses, mas não exclusiva a esses. Trata-se de um universo hipotético onde a tecnologia a vapor evoluiu sobremaneira, dando origem a uma infinidade de novas invenções que impactaram a sociedade e a cultura. Nele, zepelins e trens ultra velozes, carruagens mecanizadas, maquinários insuflados de magia e autômatos inteligentes, entre outros assombros tecnológicos, científicos e arcanos, convivem com elementos culturais comuns às narrativas do período, como crítica ao imperialismo, exploração comercial, conflito de classes, embate entre ciência e misticismo e alusão a novos movimentos estéticos”.

fictícios ou retratando lugares reais. Seja como for, a vertente cruza tanto obras de autores clássicos de nossa literatura como daqueles que não integram o cânone literário nacional.

2.1 O REALISMO MARAVILHOSO NO BRASIL

Entre os teóricos brasileiros dedicados aos estudos do insólito, é comum ver a relação entre os nomes de Murilo Rubião e José J. Veiga com o realismo maravilhoso (Young, 1995; Turchi, 2005; Camarani, 2008; Rodrigues, 2009; Simões e Assis, 2009; Gama-Khalil, 2016; Matangrano e Tavares, 2019). Embora haja divergência quanto à classificação de suas obras, visto que ambos intercalam aspectos de diferentes modalidades insólitas, tanto Rubião quanto Veiga são apontados como os principais representantes do realismo maravilhoso na literatura brasileira. Destacaremos ainda aqui a contribuição de Lygia Fagundes Telles para essa modalidade.

Dessa forma, a inserção do realismo maravilhoso no Brasil é marcada pela publicação da coletânea de contos *O Ex-mágico*, de Murilo Rubião, em 1947. No entanto, parece não haver um consenso na crítica quanto a quem teria associado pela primeira vez alguma obra brasileira com a vertente literária em tela. Ainda que Irlemar Chiampi tenha se debruçado na definição terminológica e na conceitualização do realismo maravilhoso, a autora não faz referência a escritores brasileiros em seu estudo. Rodrigues (2009, p. 122), por outro lado, sugere que “quem primeiro intuiu o entendimento da categoria, inseguramente chamando-a de ‘fantasia’, foi Mário de Andrade, em 1943, ao aproximar contos de Kafka e de Murilo Rubião”.

Young (1995) já indicava a dificuldade em determinar a classificação de uma obra como pertencente ao realismo maravilhoso. Com o propósito de encontrar um ponto em comum entre as narrativas para então enquadrá-las nessa categoria, o autor evidencia “o caráter cultural latino-americano desta expressão literária” (Young, 1995, p. 75), combinado com os elementos fantásticos e realistas. Por outro lado, Matangrano e Tavares (2019) não destacam o aspecto cultural do continente como essencial nas obras que analisaram. Apesar dessa divergência, os teóricos coincidem quanto aos escritores listados como pertencentes ao realismo maravilhoso brasileiro.

2.1.1 Autores do realismo maravilhoso brasileiro

A respeito de Murilo Rubião, sabe-se que o escritor não se dedicava a narrativas mais longas e, dessa forma, sua obra é relativamente curta, composta por apenas trinta e três contos, que, segundo Camarani (2008), passaram por contínuas reescrituras. Matangrano e Tavares (2019) destacam que, enquanto a obra literária do escritor mineiro é reduzida, a crítica literária a seu respeito é vasta, encontrando em seus contos um vasto campo para os estudos do insólito. A respeito das possibilidades a serem exploradas em sua narrativa, Gama-Khalil (2016, p. 48) salienta que “no universo criado por Murilo Rubião constitui-se em um espaço de intensa magia e, ao mesmo tempo, indagação sobre as coisas aparentemente não mágicas, prosaicas.”

Como dito anteriormente, a narrativa de Murilo Rubião intercala traços de diferentes categorias, como o fantástico, o maravilhoso e o estranho, dificultando uma classificação precisa. No entanto, Young (1995, p. 78) afirma que “no conjunto de contos que forma a obra de Rubião, há uma oscilação entre o maravilhoso e o realista, todos os contos possuindo elementos dos dois pólos”. Já Gama-Khalil (2016) defende a associação do escritor ao realismo mágico²⁴. A autora faz um levantamento sobre as variadas opiniões teóricas acerca da caracterização da modalidade e das influências literárias de Murilo Rubião, concluindo que “[e]ssas concepções arroladas até aqui coincidem no aspecto de que, no realismo mágico, o insólito irrompe inesperadamente no solo do real e há, na trama, uma naturalização dessa irrupção. É o que o leitor encontra na maioria dos contos de Murilo Rubião” (Gama-Khalil, 2016, p. 56).

Para justificar tal posição, Gama-Khalil usa um dos contos de Rubião como exemplo da naturalização do insólito. No texto *Teleco, o coelhinho*, deparamo-nos com um coelho que tem a capacidade de se metamorfosear. Além disso, ele interage racionalmente com o narrador-personagem por meio de conversas. Entretanto, essas capacidades apresentadas por Teleco não assombram o narrador, que chega a convidar o coelho para morar consigo. Com o tempo, Teleco revela-se bastante astuto, apaixona-se por Tereza, uma humana, e é por ela correspondido, que também não estranha a condição metamórfica do animal.

Contemporâneo de Murilo Rubião, José J. Veiga se dedicou também ao romance, além de contos e, embora seja constantemente vinculado ao realismo maravilhoso, a obra de Veiga, assim como a de Rubião, vai além da delimitação dessa modalidade. De acordo com Carneiro

²⁴ Embora tenha-se adotado a nomenclatura realismo maravilhoso neste trabalho, realismo mágico é como Gama-Khalil (2016) se refere à modalidade.

(2004), o próprio escritor não aceitava a categorização de sua obra como fantástica, nem como realista-maravilhosa. A autora assim justifica:

Em Veiga, as imagens criadas são múltiplas e diversas, por isso não é possível vestir-lhes nomenclatura única e restritiva. É certo que se pode destacar uma linha constante, mas não exclusiva, em seus textos, pois grande parte deles privilegia o elemento sobrenatural, a ponto de torná-lo decisivo ao desenvolvimento da narrativa. Contudo, o enfoque e a caracterização discursivos que são feitos desse sobrenatural são diferenciados, incorrendo em textos maravilhosos, estranhos e fantásticos, na terminologia de Todorov (1975) (Carneiro, 2004, p. 15-16).

Corroborando com Carneiro, Turchi (2005, p. 147) expõe que “essa característica de oscilar entre o fantástico e o mágico entre o alegórico e o simbólico, entre o estranho e o absurdo marca a criação artística de Veiga e inclui sua obra no fantástico moderno, gênero que não pode ser mais entendido numa única perspectiva”. Acrescenta ainda, a respeito da prosa de Veiga, que as origens do escritor teriam influenciado em sua composição literária. Os espaços e costumes típicos do interior goiano conferem à sua obra um aspecto regional, e real, que se combina com o insólito compondo sua narrativa:

Se por um lado é possível perceber a presença do real nas cidades interioranas que compõem o espaço ficcional das histórias de Veiga, por outro, a invenção dos nomes e a caracterização dos lugares provocam a transfiguração da realidade – nomes estranhos (Platiplanto, Manarairama, Taitara, Vasabarro, Torvelinho) e lugares perdidos e isolados do mundo propiciam o aparecimento do fantástico e do maravilhoso (Turchi, 2005, p. 148).

Vale ressaltar ainda que as características insólitas estavam presentes na maior parte da obra de Veiga, mas não em toda ela. Ainda assim, Matangrano e Tavares (2019, p.109) apontam que “Veiga ficou conhecido por muitas vezes não se valer de nenhum elemento sobrenatural em sua narrativa e, ainda assim, torná-la inquestionavelmente fantástica.”

Outro importante nome da literatura brasileira vinculado a narrativas insólitas é o de Lygia Fagundes Telles, autora dedicada tanto ao conto quanto ao romance. Mas foi na narrativa breve que ela mais explorou as possibilidades do insólito. Sampaio (2015, p. 267) enfatiza as nuances fantásticas do trabalho da escritora nos seguintes termos: “Nos contos fantásticos de Lygia Fagundes Telles, percebe-se a utilização de temas bastante tradicionais: o duplo, a viagem ao passado, a ressurreição, a possessão e os animais, a aparição de mortos e a animação de um ser inanimado”.

Já Matangrano e Tavares (2019) vinculam a escritora também ao realismo maravilhoso, apesar de evidenciarem, em suas análises, aspectos mais próximos do terror

sobrenatural ou mesmo do fantástico de Todorov. A perspectiva dos referidos autores leva novamente à reflexão de que, mesmo com a categorização da obra de um escritor em determinada modalidade, é possível encontrar particularidades de outras variedades.

Salienta-se ainda que a importância de Lygia Fagundes Telles se deve não apenas pela sua contribuição com o insólito, mas também por ser uma forte presença feminina no âmbito literário. É inegável que existe um número considerável de mulheres produzindo literatura no Brasil, e não se trata de algo recente. No entanto, a autoria masculina é ainda mais abundante em meio à crítica e à historiografia literária. E o motivo, de acordo com Matangrano e Tavares (2019, p. 97), não é que o número de escritoras seja reduzido, mas se dá pelo

constante apagamento da crítica e do mercado, responsável por fazer autoras como Emília de Freitas e o seu *A Rainha do Ignoto* (1899), Júlia Lopes de Almeida, Maria Firmino dos Reis e outras mulheres [...] ficarem praticamente esquecidas, sendo retomadas no século XXI graças a um esforço louvável de pesquisadores e – em particular – pesquisadoras, que têm se esforçado por rever nossa historiografia literária a partir do prisma do feminino.

Ainda segundo os mesmos autores, no que se refere à presença feminina na literatura fantástica brasileira, essas manifestações foram ainda mais tímidas, ganhando força apenas a partir da segunda metade do século XX, indo, inclusive, além dos estilos mais tradicionais – como o fantástico, o maravilhoso e o estranho – e chegando na ficção científica, por exemplo, e suas vertentes.

Nessa linha, são ainda listados por Young (1995) e Matangrano e Tavares (2019), entre os escritores do realismo maravilhoso brasileiro, os nomes de: Érico Veríssimo, que se valia dos elementos fantásticos para criticar a situação política brasileira de sua época; Moacyr Scliar, que, além de recorrer ao absurdo típico do realismo maravilhoso, até mesmo nos moldes de García Márquez, também visitou o sobrenatural, o estranho e o *nonsense*; Jorge Amado e sua forte representação cultural da Bahia, mesclando a crença popular ao maravilhoso e ao sobrenatural; e Guimarães Rosa, com a recorrente representação do imaginário popular, somado a um jogo de linguagem que leva ao realismo maravilhoso.

2.2 O CENÁRIO DA LITERATURA FANTÁSTICA NO AMAPÁ

Na literatura amapaense, é recorrente a presença de narrativas que exploram o absurdo, o sobrenatural, o estranho, o maravilhoso e o fantástico, dentre outros elementos que compõem as diversas modalidades da literatura fantástica. A própria cultura do povo

amapaense é marcada pelo insólito de narrativas misteriosas, importante componente de textos literários locais. Conseqüentemente, a produção ficcional no estado, voltada para essas modalidades, vem se intensificando nos últimos anos, principalmente entre a geração mais jovem de escritores. Apesar disso, ainda são escassos os estudos a respeito de obras fantásticas amapaenses.

De modo geral, a circulação das obras literárias amapaenses é deficiente, mesmo dentro do estado. Salvo algumas exceções, o acesso às produções por parte da população em geral é ainda relativamente limitado. É possível encontrar uma maior concentração desses livros na Biblioteca Pública Elcy Lacerda, para consulta. Entretanto, nas livrarias locais, por exemplo, são poucos os exemplares que se pode encontrar. Geralmente as vendas são feitas pelo próprio escritor ou através de *sites* específicos. Uma ferramenta que vem sendo explorada, ainda que timidamente, por escritores amapaenses é a disponibilização das versões digitais de seus livros, sobretudo na plataforma *Kindle*, onde é possível adquirir atualmente obras de Mauro Guilherme, Fernando Canto, Gian Danton, Gabriel Yared, João Barbosa, dentre outros.

A respeito dessa precariedade na difusão literária do Amapá, Marino (2022) ressalta que a dificuldade surge ainda no processo de produção da obra literária. A falta de incentivo, seja político, por parte de governantes que poderiam contribuir com projetos de financiamento e/ou divulgação da literatura, seja por falta de público leitor e consumidor, resulta em tiragens limitadas de obras, escritores desestimulados e leitores em potencial que não chegam a ter acesso a esses livros. Somado a isso, Marino (2022, p. 370) evidencia ainda a escassez editorial no estado:

O problema dos escritores amapaenses é o mesmo de agora: não há editora que publique as obras e a maioria dos poucos livros publicados até o final do século passado, alguns até hoje, são editados com recursos do próprio autor [...] dificilmente se publica no estado e quando isso acontece são poucos exemplares e, além disso, não há público para ler, portanto uma grande parte dos escritores, para poder publicar, deve-se utilizar de seus próprios recursos, o que resulta em um número exíguo de exemplares.

Toda a problemática da circulação literária se reflete na literatura fantástica amapaense. Todavia, mesmo com as dificuldades, é possível notar a perseverança em se continuar produzindo e conseqüentemente, influenciando novos escritores. E nessa era da tecnologia, a *internet* vem sendo uma forte aliada da literatura. Publicações, vendas e plataformas de financiamento *online*, *e-books*, meios de contato virtuais, redes sociais, os

escritores vêm recorrendo cada vez mais a esses meios para produzir e divulgar suas obras e falar sobre literatura em geral.

Utzig (2021) evidencia o caso da amapaense Samila Lages, autora de *A lenda de Fausto*, livro publicado em 2011, pela editora Multifoco. A escritora recupera, nessa obra, os traços do mito de Fausto, personagem alemão recorrente na literatura, que teria feito pacto com um demônio. Assim ocorre em *A lenda de Fausto*, cuja narrativa é construída na relação de seres fantásticos com humanos. A obra surgiu no meio virtual, publicada como *fanfiction*²⁵ na plataforma *Nyah!*²⁶, voltada especificamente para esse tipo de produção. Contudo, essa não foi sua primeira publicação - fora do virtual. De acordo com Utzig (2021), Samila Lages já havia publicado o conto *A canção do Carrasco*, pela mesma editora, na antologia *Sinistro! 2*, o que rendeu a Samila um certo destaque, atrelado ao reconhecimento que a autora conquistou *online* com *fanfictions*.

Gabriel Yared é outro escritor que vem ganhando visibilidade com suas narrativas insólitas. Em *Semente de Sangue*, por exemplo, romance publicado pela editora Corvus em 2021, Yared explora o sobrenatural, recuperando a clássica figura do fantasma em uma narrativa ambientada em localidades amapaenses. Mesclando ficção com traços da História do Amapá, o escritor se apropria de elementos culturais do interior amapaense para introduzir fantástico em sua prosa. Gabriel Yared tem contos e romances publicados, tanto no meio impresso como digital. Vale o destaque aqui para as versões digitais, disponíveis na *Amazon* através da plataforma *Kindle*. Dessa forma, por custos relativamente inferiores ao impresso, é possível ter acesso aos seus textos por meio do *e-reader*, celular ou computador.

Quem também recorre ao virtual é Gian Danton, pseudônimo do professor, roteirista de quadrinhos e escritor Ivan Carlo Andrade de Oliveira. Além da versão *e-book* de suas obras, o autor também faz uso do *Catarse*²⁷, plataforma de financiamento coletivo *online*. É possível ainda ter acesso às suas obras gratuitas através de seu *blog*²⁸. Autor das obras *O galeão* e *O uivo da Górgona*, publicados pela editora 9Bravos em 2013 e 2016, respectivamente, e *Cabanagem*, publicado pela Avec em 2020, Gian Danton explora múltiplas

²⁵ *Fanfiction* - também chamada de *fanfic* ou apenas *fic* - é uma narrativa ficcional inspirada em obra já existente, escrita por fãs dessa obra, geralmente publicada em meio virtual, sem fins lucrativos e portanto, não ferindo os direitos autorais do responsável pela obra original (Cf. Utzig, 2021).

²⁶ Sites especializados em fanfics, como é o caso do Nyah! (<https://fanfiction.com.br/>), funcionam como um tipo de rede social. O autor publica seu texto, que pode ser dividido em capítulos, como um livro, e o público pode comentar, favoritar, curtir, dando um retorno direto para o autor.

²⁷ Através do Catarse, é possível apresentar um projeto e estabelecer metas de doações, bem como estipular os valores para as doações. Cada valor e metas possuem uma recompensa para a pessoa que apoia. A iniciativa é usada em muitos projetos de obras literárias, por autores independentes. Ver <https://www.catarse.me/>

²⁸ Ver <https://ivancarloblogspot.com/p/e-books-e-apostilas.html>

facetadas do insólito, combinando fantasia, maravilhoso, horror e até mesmo elementos de ficção científica em suas narrativas. O autor vem se destacando no cenário fantástico da literatura amapaense.

Em *O uivo da Górgona*, por exemplo, são apresentadas características mais voltadas para o horror²⁹, aqui representado pela experiência psicológica e zumbis, sem deixar de lado a experiência do realismo maravilhoso e do fantástico. A obra relata um acontecimento inusitado: após ouvirem um estranho som, pessoas passam a agir de maneira irracional, como zumbis. O fato sucede, literalmente, da noite para o dia. Quando Edgar, um dos personagens principais, foi dormir, tudo parecia normal e quando desperta na manhã seguinte se depara com um cenário pós-apocalíptico. Nas descrições das cenas, é possível notar aspectos fantásticos, como o momento em que Edgar sai de casa e nota sua nova realidade:

Ao sair na rua, *espantou-se* ao descobrir que ela se tornara um deserto. Olhou no relógio: oito horas. Nesse horário a rua costumava estar movimentada. Mães retornando depois de levar seus filhos ao colégio, vendedores, vizinhas fofocando. Mas não, não havia nada ali. Nenhum barulho, nenhuma pessoa. Como se toda a vida humana da terra tivesse desaparecido de um momento para o outro (Danton, 2016, p. 12 [grifo nosso]).

É importante frisar esse estranhamento causado em Edgar ao perceber o cenário incomum. Até esse ponto, nem o personagem, nem o leitor sabem o que de fato aconteceu. Ele começa a vagar buscando resquícios de seu cotidiano, mas a narrativa vai se tornando cada vez mais insólita, predominando o horror.

Além desses escritores, vale destacar ainda: Alex Oliveira, autor de *Ex-Cravo*, publicado pela editora Autografia, em 2018, onde explora um Brasil distópico; e Yueh Fernandes, adepta de narrativas com temáticas sombrias que mesclam o horror com o fantástico e fantasia, como em *Asas Escuras* e *Pássaros Noturnos*, lançados pela editora Skull, em 2019 e 2021, respectivamente.

A fantasia e as modalidades afins parecem despertar um crescente interesse principalmente entre jovens escritores amapaenses, que exploram mundos fictícios e futuros desconhecidos em suas obras. No entanto, mesmo entre a nova geração é perceptível

²⁹ De acordo com o fragmento extraído do *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*, o horror é um “Termo complexo que designa um gênero ficcional ou *leitmotiv* em outros gêneros que objetiva causar no público leitor ou espectador certa experiência emocional ou psicológica (Nickel, 2010, p. 14) pautada no medo e na repulsa. A obscuridade e a incerteza, assim como o mal, são elementos fundamentais na ficção de horror, e sua articulação resulta no *sobrenatural*, um dos *tropoi* mais importantes do gênero. As manifestações do sobrenatural no horror são variadas, e incluem histórias de vampiros (*Drácula*, de Bram Stoker, 1897), lobisomens (*The Howling*, de Gray Brandner, 1977), fantasmas (*A Volta do Parafuso*, de Henry James, 1898), zumbis (*A Noite dos Mortos-Vivos*, de George A. Romero, 1968) e manifestações sinistras do duplo (*O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson, 1886), entre outros”.

frequentes alusões às suas origens em diversas produções, seja recorrendo ao imaginário popular e suas lendas, seja representando a cultura local. Esses temas são explorados com mais afinco entre as narrativas do realismo maravilhoso, que se discute a seguir.

2.3 O REALISMO MARAVILHOSO AMAPAENSE

De modo geral, é notável a oscilação entre modalidades do insólito nas obras do realismo maravilhoso brasileiro, o que se reflete no cenário amapaense, como no caso da narrativa de Mauro Guilherme. O escritor possui textos que atendem às especificidades do realismo maravilhoso propriamente dito, mas também possui contos que cruzam essa categoria com o fantástico, além de outros que já atendem mais ao fantástico em si, como proposto por Todorov. Os contos de Mauro Guilherme serão analisados detalhadamente mais adiante, no próximo capítulo. Por ora, vale destacar outros escritores amapaenses³⁰ que se arriscaram nas particularidades do realismo maravilhoso.

Na prosa ficcional amapaense, é bastante comum encontrar traços da cultura local incorporados aos acontecimentos da narrativa, seu ambiente e personagens. Sobre esse aspecto, Marino (2022, ps. 110-111) comenta:

O próprio estado do Amapá é um elemento de identidade cultural que os escritores amapaenses retratam, mostrando as suas peculiaridades em uma relação entre literatura, história, acontecimento, lugares, natureza em que sentimentos, memórias e comportamentos são retomados, reinventados e acrescidos de novos elementos culturais.

Ao carregar uma forte representatividade da realidade local em vários aspectos, considerando a cultura, a história, o cotidiano e o imaginário popular, que fazem parte da vida do amapaense, a literatura interliga o tradicional e o moderno, a realidade e o fantástico. Essa representação da realidade amapaense na literatura é crucial para o processo de formação da identidade cultural desse povo.

Hall (2006) argumenta que as histórias contadas a respeito de uma nação (numa escala maior) resgatam memórias que interligam presente e passado, produzindo sentidos que permitem uma identificação que leva à construção de uma identidade. Essas histórias recuperam “imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os

³⁰ Com autores amapaenses, referimo-nos àqueles que marcaram seu nome na produção literária do Amapá, independentemente de seu local de origem, visto que alguns escritores locais, mencionados aqui ou não, provêm de outros estados, como é o caso de Mauro Guilherme, natural de Belém.

desastres que dão sentido à nação” (Hall, 2006, p. 52). Ao pertencer a uma comunidade, compartilhamos e integramos essas narrativas que dão “significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte” (Hall, 2006, p. 52).

Refletindo a respeito do povo amapaense e sua relação com a cultura do Estado na construção de uma identidade cultural, Marino (2022, p. 38) reforça que

A identidade cultural é vista como a identificação do povo amapaense nos elementos culturais, os quais apresentam essa identificação com o povo tucuju, que, às vezes, confluem em manifestações culturais como o marabaixo. Essa identificação não é fixa, unívoca, estática, mas é fluida podendo ter modificações, ressignificações, mudanças, mais ou menos significativas ao longo do tempo e podem também perder completamente o sentido inicial revertendo-o em outro.

E essa identidade cultural se reflete no texto literário, acrescenta ainda o mencionado autor, através de uma representação ficcional que, embora traga elementos do real, não está presa a ele e assim “pode-se permitir de apresentar, exibir, divulgar, até criar, por meio dos textos literários, o Amapá nos seus elementos identitários, culturais, geográficos, históricos do estado” (Marino, 2022, p. 38). Dessa forma, a literatura, que é capaz de ir além das fronteiras geográficas, leva consigo as marcas de nossa identidade cultural para outras terras.

No que concerne ao realismo maravilhoso na literatura amapaense, constantemente encontram-se referências a costumes e lendas tradicionais do Amapá e da Amazônia, por extensão. As diversas interpretações dos mitos amazônicos abrem espaço para as manifestações do insólito na literatura amapaense, que podem ser percebidas tanto ao se estabelecer a relação entre o homem e a natureza quanto na analogia entre o real e o imaginário nos textos literários. Sobre esse aspecto, Marino (2022, p. 343) argumenta que

Na literatura do Amapá encontram-se textos de literatura fantástica, sobretudo na sua vertente de maravilhoso em razão de seu diálogo com o mundo do encantado, os mitos e lendas que se encontram no imaginário do povo amazônida. As encantarias entram como um dos elementos formativos da identidade cultural amapaense em um sentido amplo, visto que é acolhedora das várias vertentes das identidades culturais amazônicas, inclusive no seu viés do imaginário, formando a identidade cultural amapaense no seu multiculturalismo.

A literatura é, portanto, um dos meios pelos quais esse imaginário popular é transmitido para a posteridade, mesclando a tradição com a modernização. Tal imaginário fornece uma rica inspiração para a construção de narrativas do realismo maravilhoso. A seguir, destacam-se alguns desses textos marcados por essa modalidade.

2.3.1 Obras do realismo maravilhoso amapaense

O autor Gian Danton, em sua obra *Cabanagem*, por exemplo, apresenta o fantástico mais tradicional, tal como sugerido por Todorov, aliado a traços do realismo maravilhoso e a elementos da cultura amazônica e amapaense. A respeito dessa obra de Danton, Marino (2022, p. 431) expõe que “há o acontecimento histórico, a revolta da cabanagem, junto com o imaginário amazônico, as lendas com as suas personagens, todos elementos que fazem parte da cultura amapaense, sendo que o lugar da fuga dos cabanos é pelo Amapá, chegando em Mazagão.”

O evento histórico da Cabanagem, ao qual o livro de Gian Danton faz referência, foi uma revolta ocorrida em meados do século XIX, em regiões do Pará e do Amapá. Na obra literária, são recuperados momentos dessa revolta, focando na fuga dos cabanos para o Amapá, em busca de refúgio na localidade de Mazagão.

Dentre os elementos reais retratados em *Cabanagem*, tem-se, além da referência histórica, a caracterização do espaço e de seus personagens: os rios, as matas, as casas de ribeirinhos; a própria descrição da família ribeirinha, comidas e bebidas e costumes. Já o fantástico é inserido na obra justamente através de lendas amazônicas e crenças dos personagens, recursos bastante comuns na prosa ficcional amapaense, atribuindo à narrativa um cenário maravilhoso.

Dentre as lendas referenciadas na obra de Danton, temos o Curupira, protetor das florestas; a Iara, a Mãe D'água; o Jurupari, que invade os sonhos; Norato e Caninana, gêmeos encantados que nasceram sob a forma de cobras e se tornaram enormes; o Mappinguari, figura monstruosa que devora pessoas. Além destas, outras figuras lendárias são mencionadas, como o Boto e a Matinta; no entanto, suas existências são apenas especuladas e essas figuras não aparecem de fato, na narrativa.

As experiências absurdas relatadas na obra alternam-se entre o fantástico todoroviano e o realismo maravilhoso, provocando assombro nos personagens, em um primeiro momento, para logo em seguida realizar-se a naturalização de alguns desses eventos.

Merecem destaque, ainda, dois personagens que se antagonizam na narrativa, Chico Patuá e Dom Rodrigo. Sendo, supostamente, o filho do Boto, Chico Patuá tem uma relação com os seres da floresta; é enigmático e sua própria presença é motivo de hesitação para aqueles que o cercam. Chico Patuá parece sempre se livrar dos perigos, protegido por um saco de couro que lhe serve de amuleto (patuá), presente de sua bisavó. Por essa razão, as pessoas declaram que esse personagem tem o corpo fechado.

Já Dom Rodrigo surpreende tanto pela sua relação com os seres fantásticos quanto por seu físico e suas atitudes. Como Chico, esse personagem parece ter algum tipo de proteção de seres da floresta; no entanto, as criaturas relacionadas a Dom Rodrigo são representantes de mau agouro, como a Matinta e a coruja – figura que se supõe ser a própria Matinta transformada e que acompanha várias ações do personagem. Dom Rodrigo é não apenas muito alto, mas um gigante, grande demais para ser considerado normal, além de ser extremamente violento, provocando medo nos demais personagens.

O retrato do imaginário amapaense está presente ainda na narrativa do escritor João Barbosa, natural de Oiapoque, no Amapá, que preserva em seus textos as particularidades de sua própria origem. Destaca-se aqui sua coletânea *O pescador de sonhos* (2020), na qual Barbosa reúne trinta contos que exploram costumes locais, crendices, menção a criaturas lendárias. Barros (2020, s.p.) evidencia que o referido autor

Nos contos desta coletânea de João Barbosa, ele prima por usar uma linguagem coloquial, amena, saborosa e até mesmo próxima daquilo que, numa noite qualquer, ouviríamos das personagens que integram as narrativas casa estivéssemos numa casa de Um Pescador ou de um ribeirinho, depois de saborear um peixe, atentos a sua fala peculiar e aos relatos que eles estão naturalmente contam uns aos outros sobre pescarias, caçadas, pelejas, viagens por locais ermos e misteriosos, impressões sobre ruídos amedrontadores em noites escuras e, sobretudo, a convivência entre eles e os seus animais de estimação.

Logo em um dos primeiros contos da coletânea, *Os caçadores*, já nos deparamos com essa representação cultural relacionada com o realismo maravilhoso. Nesse conto, acompanhamos Chico Pinheiro, Mundico e Zé Machado em uma tentativa frustrada de caçada.

Os três amigos percorrem a mata por horas, mas não encontram nenhum animal. Eles ficam ainda boa parte do dia na floresta, mas só se depararam com uma onça que acabam por deixá-la ir. Eles resolvem então retornar e, nesse ponto, temos manifestações do insólito. Os três andam em círculos pela mata, sem conseguir encontrar o caminho de volta, e resolvem passar a noite ali. Eles atribuem o fato de estarem perdidos à Mãe do Mato, uma possível alusão à Caipora: “Gente, nós estamos perdidos. Estamos dando volta em torno do mesmo caminho. Isso é a mãe do mato que está brincando conosco. Vamos sentar um pouco e fazer uma oração” (Barbosa, 2020, s.p.).

Embora sintam medo, para os personagens, é natural a existência e a atuação da criatura lendária ali na mata. Mais adiante, o Curupira também é mencionado. Em outro

trecho, surgem dificuldades para os personagens dormirem, por causa de uma visagem que os assombrou:

Mas não conseguiram dormir direito porque uma visagem passou a noite toda quebrando (estalando) pau e roncando ao redor do acampamento dos caçadores. A noite era luar, via se a distância, mas eles olhavam entre as árvores e não enxergavam nada. Aquilo não cansava de perturbar, era um barulho horrível, um constante estaladeiro de pau seco. Zé Machado disse que era a mãe do mato (Barbosa, 2020, s.p.).

Os comportamentos apresentados pelos personagens, associando situações estranhas a seres sobrenaturais, refletem em outros textos de João Barbosa, e vão além da ficção. Trata-se de uma representação da própria realidade do povo amapaense, principalmente do habitante do interior do estado e do ribeirinho. Sobre esse ponto, Marino (2022, p. 352) aponta:

No pensamento do ribeirinho e do caboclo do interior, resolve-se a situação recorrendo ao imaginário amazônico, portanto é a Caipora, essa “habitante do mato” que defende os animais da floresta, ou é a Mãe d’Água, conhecida também como Iara, que atrai os homens pela beleza para depois devorá-los, ou é a Cobra Grande [...].

Já Fernando Canto recorre ao tradicional Marabaixo³¹, dentre outros elementos representativos do território amapaense, no conto “A cidade encantada sob a pedra”, da obra *Mama Guga*, de 2017. Pelas descrições apresentadas, pode-se inferir que o conto é ambientado em uma localidade fictícia, que mescla tanto referências de Macapá, a capital amapaense, como de Mazagão, no interior do Estado.

O inusitado da narrativa encontra-se na existência de uma cidade submersa, sob a Pedra do Guindaste³², onde habita o Pretinho Chibante, um ser encantado que emerge das águas para participar dos festejos do Divino Espírito Santo:

Embaixo da Pedra do Guindaste, lá na praia, há uma cidade encantada onde moram seres misteriosos que de vez em quando nos visitam. Um deles é Pretinho Chibante, moleque atrevido que só ele. Costuma aparecer nas festas do Divino Espírito Santo com um enorme chapéu de casco de tartaruga, virado para cima, todo enfeitado de fitas, no qual carrega bombons de cupuaçu para vender às pessoas. [...] Depois que ele vende tudo, vai dançar Marabaixo junto com a gente, alegre e risonho, parecendo até que bebeu enorme quantidade de gengibirra (Canto, 2017, p. 9).

³¹ Marabaixo é uma manifestação cultural amapaense, com origens africanas, e Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil (Ver <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1941>). Envolve dança e música, além das festividades religiosas diretamente ligadas às celebrações católicas do Divino Espírito Santo. Cf. Marino, 2022.

³² Monumento localizado próximo às margens do rio Amazonas, em Macapá.

Estabelece-se o insólito na narrativa que se prolonga até seu final. Sempre recorrendo a componentes da cultura local ou mesmo a eventos marcantes para o povo amapaense, como o Equinócio das Águas, Canto constrói uma narrativa que explora as diferentes nuances do realismo maravilhoso. Ao longo do conto, o narrador apresenta aspectos históricos da construção da cidade, na terra, e as primeiras interações com o povo encantado.

Sobre esse ponto, vale destacar novamente o personagem Pretinho Chibante, que participou das lutas pelo território da cidade no continente. Apesar de ser uma criatura fantástica e terem conhecimento disso, ele é recebido como uma pessoa *real* pelos demais personagens - reais - do conto, ainda que estes não compreendam todos os mistérios que envolvem o Pretinho e sua cidade encantada:

Para muitos de nós, ele é até normal, um ser comum, não é uma visagem. Mas ninguém sabe explicar por que a lamparina que ele sempre leva na escuridão da madrugada no seu chapéu de casco de tartaruga não apaga quando ele mergulha nas águas. Fica um rastro de luz que parece incendiar o fundo do rio (Canto, 2017 p. 11).

Outro ponto interessante é o momento em que a narrativa se inverte e os personagens *comuns* vão à cidade submersa. O narrador e seu irmão Antonivo Juventerno decidem aventurar-se em busca de supostos tesouros da cidade encantada. A primeira tentativa dá errado e eles voltam para casa; porém, inconformados, eles tentam novamente. Na segunda vez, eles conseguem entrar na cidade submersa, mas encontram o local abandonado, sem moradores e com casas cobertas de limo. O único sujeito que encontram ali é justamente o próprio Pretinho Chibante, que os informa que o tempo corre de maneira diferente ali:

- Vim ajudá cês dôs.
Tirou do chapéu de casco de tartaruga dois bombons de cupuaçu e pediu que comêssemos. Sentimos de imediato uma energia revigorante. Mas ele alertou:
- Cuidado mininos. O tempo lá im cima é ôto. - disse, com um sorriso um tanto triste.
- O que aconteceu com a nossa gente? - perguntou Antovino, com preocupação.
- ‘Ma disgaça. O tempo lá im cima é ôto. Cês vão vê... (Canto, 2017, p. 14).

Ao retornarem à superfície, os dois irmãos descobrem que anos haviam passado e sua cidade estava destruída. Esqueletos dos antigos moradores estavam espalhados pela cidade. Ainda vivos, restavam apenas algumas crianças e adolescentes ali. O narrador supõe que a cidade havia sido atacada por descendentes daqueles que outrora tentaram ocupar aquele território.

Outra perspectiva do realismo maravilhoso de Fernando Canto é apresentada em “Um estranho Círio”, que faz parte da coletânea *Poetas, Contistas e Cronistas do meio do mundo*, de 2010. No conto ambientado em Macapá, o narrador-personagem, após sonhar com a tradicional celebração religiosa, demonstra intenso interesse em acompanhar a procissão. Contudo, uma inexplicável chuva de granizo cai sobre a cidade, exatamente no trajeto do cortejo religioso, dispersando a multidão. Embora a chuva tenha causado destruição, algumas árvores se mantiveram firmes, protegendo a santa, que permaneceu intacta.

O fenômeno causa estranhamento não apenas no personagem, mas também no leitor, principalmente no leitor amapaense, visto que esse é um fenômeno inabitual no Estado. A situação narrada se torna ainda mais absurda com a condição da santa, que não foi atingida como que por milagre. Não se trata de um sonho e não há questionamento sobre o ocorrido, concretizando assim o realismo maravilhoso da narrativa.

A relação literária de Fernando Canto com o realismo maravilhoso vem de sua própria experiência como nortista. O escritor leva para sua ficção aspectos culturais amapaenses trabalhando “situações, fatos, lendas, acontecimentos que se revezam em uma realidade maravilhosa” (Marino, 2022, p. 428).

A prosa de Mauro Guilherme também explora diferentes espaços em suas narrativas, desde a floresta até a cidade, apresentando um realismo maravilhoso que vai além da interação entre o que consideramos real e os seres fantásticos, juntamente com referências da cultura local. Expondo situações absurdas, improváveis pelas leis de nosso mundo e a seguir, esses textos de Mauro Guilherme são explorados com detalhes.

3 O REALISMO MARAVILHOSO DE MAURO GUILHERME

Ao longo deste trabalho foram apresentadas linhas teóricas referentes aos estudos sobre a literatura fantástica e a vertente relacionada, realismo maravilhoso, buscando esclarecer conceitos e exemplificar as discussões aqui expostas. A partir disso, foi possível constatar que, apesar de existirem ideias mais consolidadas a respeito de cada modalidade, como as apresentadas por Todorov (2017), sobre o fantástico, e por Chiampi (2015) sobre o realismo maravilhoso, novas argumentações surgem a cada momento, estendendo o debate acerca de narrativas insólitas.

Dito isso, salienta-se que as análises que se seguem, dos contos de Mauro Guilherme, se propõem a evidenciar a presença do realismo maravilhoso, com respaldo, principalmente, na concepção de Chiampi (2015), cujo trabalho investigativo sobre essa modalidade se tornou referência nos estudos do realismo maravilhoso e influenciou também outros autores que embasaram este trabalho, como Matangrano e Tavares (2019) e Roas (2014).

A escolha de obras do escritor Mauro Guilherme deu-se ainda na fase de levantamento teórico para construção do projeto inicial, que se tornaria a presente dissertação. Durante essa etapa, observou-se que a produção literária do autor é vasta, entre contos, poemas e romance, no entanto, são escassas as investigações acadêmicas sobre suas obras.

Mauro Guilherme da Silva Couto nasceu em Belém-PA, em 1965, mas mudou-se para o Amapá em 1991, e foi Promotor de Justiça pelo Ministério Público do Amapá. No âmbito literário, foi romancista, poeta e contista, tendo sido membro da Associação Amapaense de Escritores e do Clube de Poetas do Amapá. Atuou ainda como músico e lançou cds com músicas autorais. Após décadas de contribuição com a Justiça e Literatura do Amapá, Mauro Guilherme foi vítima da Covid-19 e faleceu em 4 de maio de 2021.

Da sua obra literária vale destacar seu romance *Destino* (2007), os livros de contos *O Trem de Maria* (2009), *Histórias de João Pescador* (2010), *Histórias de Desamor* (2012), além dos aqui estudados *História de Pássaro* (2015) e *Contos Estranhos* (2017). O escritor participou ainda de coletâneas literárias de contos, crônicas e poesias em parceria com outros escritores da literatura do Amapá, colaborando tanto como escritor quanto como organizador. Seus livros aqui mencionados e vários outros que publicou ao longo da vida estão disponíveis como ebook na plataforma *Kindle*, da *Amazon*.

Levando em consideração que sua contribuição para a literatura amapaense foi de suma importância, tanto pelo reconhecimento através de suas obras individuais como por sua

participação em projetos coletivos, constatou-se a necessidade de explorar sua obra no meio acadêmico e assim, incitar novas investigações acerca de sua produção literária.

Ademais, no que se refere aos seus textos, notou-se também, ainda nessa etapa de levantamento de dados, uma constante presença de situações insólitas nas narrativas, conversando com o tema abordado nesta pesquisa. A partir disso, seguiu-se para a escolha dos textos a serem analisados. Deu-se início então a um longo período de leitura e estudo dos contos, a fins de identificar quais seriam mais adequados para análise neste trabalho, ponderando as características que coincidem, principalmente, com a modalidade do realismo maravilhoso. À vista disso, foram selecionados quatro contos, sendo eles: *O gavião* e *Canto de Iara*, da obra *História de Pássaro* (2015); e *O relógio* e *A floresta*, da obra *Contos Estranhos* (2017).

História de pássaro foi publicada em 2015, pela editora Scortecci, e é composta por vinte e sete contos ao total, que abordam temáticas relacionadas a animais - papagaio, zebra, gavião, rinoceronte são alguns dos mencionados na obra -, referências bíblicas - como em monólogo de Deus e História de Judas -, menções a obras cinematográficas, além de citações de outras obras da literatura brasileira. *Contos Estranhos* possui uma estrutura semelhante, mesma quantidade de contos, temáticas em comum e também foi publicada pela editora Scortecci, em 2017. Observou-se ainda uma predominância do foco narrativo em primeira pessoa nos contos de Mauro Guilherme, não apenas nos quatro selecionados para esta análise, mas também em outros que compõem essas duas obras.

Em ambos os livros é possível notar uma oscilação entre fantástico e realismo maravilhoso nos contos, que se manifestam através de acontecimentos insólitos, presença de -prováveis- fantasmas, objetos estranhos, animais em situações inusitadas, dentre outras ocorrências. Para a construção deste capítulo, optou-se por agrupar os contos selecionados de acordo com suas características em comum, no que se refere ao realismo maravilhoso, e não pelas obras ao qual pertencem.

3.1 O Gavião e O relógio

No conto *O gavião*, um garoto é seguido pela referida ave, ao sair da escola. O mesmo animal retorna em diferentes momentos da vida do personagem, ao longo de cinco décadas: seguindo seu carro ao sair da discoteca, no trajeto do trabalho para casa e mesmo na ocasião de sua morte. Durante esse período, o personagem se formou em Veterinária na universidade, abriu a própria clínica, se casou e se divorciou, teve filhos, mas nunca compartilhou com

ninguém a presença do gavião em sua vida. Essa presença o incomoda e tenta se livrar do animal algumas vezes. Em determinado ponto da narrativa, parece ter conseguido, após atirar no gavião, mas a sensação de que retornará a qualquer momento permanece. E isso realmente acontece, em seu aniversário de sessenta anos, que é também quando falece.

O narrador do conto é também o protagonista e o texto está dividido em diferentes momentos. Cada parágrafo corresponde a uma década da vida do personagem e uma data é apresentada antes de cada parágrafo. O gavião apareceu pela primeira vez em 13 de agosto de 1957. Essa data se repete ao longo do conto, mudando apenas os anos - 1967, 1977, 1987, 1997 e 2007. Na parte final é revelado que esse é o dia do aniversário do narrador-personagem. Apesar de passar vários detalhes sobre sua vida ao longo desses anos - estudos, trabalho, vida particular - o protagonista não revela seu nome. Sabe-se que se trata de alguém do sexo masculino por seu discurso: “Eu moro *sozinho*, sou *divorciado* [...]” (Guilherme, 2015, p. 23, grifo nosso). Outros personagens como sua ex-esposa e filhos são apenas mencionados.

Já o conto *O relógio* narra a história de um homem de quarenta anos que vive em uma casa centenária com suas três tias, que pode-se supor que sejam irmãs de sua falecida mãe: “A casa é centenária porque fora do meu bisavô e avó, e aqui, não só a minha mãe, como minhas tias nasceram.” (Guilherme, 2017, p. 51). A princípio, o narrador descreve as três tias, seus costumes e experiências. Essa descrição situa o leitor em relação à temática insólita que percorre todo o texto. Em seguida, descreve o relógio que dá título ao conto. Trata-se de um antigo relógio de parede construído pelo bisavô do protagonista, que era relojoeiro. O objeto é adorado pelas tias e odiado pelo narrador, que nunca se acostumou com as badaladas do relógio, principalmente durante a madrugada:

Esse relógio é meu inimigo número um, desde a minha infância. [...] De madrugada, não raro sou acordado pelas suas badaladas. Minhas tias dormem até o amanhecer porque já se acostumaram com ele. Mas nunca vou me acostumar. [...] O sono vai embora e o silêncio da casa vem. Frequentemente tenho pesadelos com ele. Ele me persegue nos sonhos, como se fosse um ser real. Não aguento mais (Guilherme, 2017, p. 53-54).

Assim como no conto anterior, neste, o protagonista tenta se livrar do relógio e, por um tempo, consegue. Por dois anos ele vive feliz e consegue dormir tranquilo, sem ter o sono interrompido por badaladas. Mas assim como o gavião, o relógio também retorna.

Em ambos os textos destaca-se a presença de um elemento que resiste ao tempo e causa aborrecimento no protagonista. Também assemelha-se o fato de que em ambos os textos o personagem consegue afastar esse elemento por um tempo e no fim retornam. Tanto o

gavião como o relógio representam um mistério nas narrativas, sendo o principal detalhe do realismo maravilhoso nesses contos.

No caso de *O gavião* não há questionamento por parte do protagonista em relação ao que poderia significar o animal em sua vida. Não levanta hipóteses que justifiquem o fato de ser perseguido pela ave, nem o trata de maneira metafórica. Ao contrário, desde o momento inicial da narrativa, quando era apenas uma criança ainda, ele está seguro de que se trata de um gavião especificamente, e não outro tipo de ave: “13 de agosto de 1957 [...] Não é minha imaginação. Sei que é um gavião porque fui num livro sobre pássaros que há aqui em casa e reconheci a ave.” (Guilherme, 2015, p. 22). Anos mais tarde, quando o gavião retorna, ele demonstra convicção novamente em afirmar que se trata do mesmo: “É o mesmo gavião, tenho certeza. Estou cursando Veterinária na universidade e conheço bem as aves.” (Guilherme, 2015, p. 22).

Embora não haja hesitação por parte do personagem em relação à existência do gavião, ele admite que se trata de uma situação inusitada. Tanto que revela nunca ter falado a seu respeito com ninguém, pois provavelmente duvidariam de sua sanidade. Mesmo quando se dirige ao leitor, seu discurso reforça o insólito de sua experiência:

Se eu lhes contar, *vocês não vão acreditar*. O gavião está vivo. Está seguindo o meu carro. [...] As autoridades *não iriam acreditar* quando lhes contasse que o gavião me seguia desde a infância. [...] e os filhos, todos adultos, já casaram e moram em outro Estado. Eu nunca contei para nenhum deles e nem para minha ex-mulher sobre o gavião. *Achariam que eu estava louco* (Guilherme, 2015, ps. 22-24, grifo nosso).

Soma-se a isso as tentativas do personagem em afastar o gavião ou mesmo matá-lo. Na primeira vez, recorre a uma baladeira. O gavião some por uma década e retorna. Já adulto, promete atirar no animal. Mais adiante afirma que de fato atirou, no entanto, a ave retorna outra vez: “[...] desci do automóvel para ver se ele continuava a me seguir. Constatei o fato. Como ele escapou do tiro que eu lhe dei?” (Guilherme, 2015, p. 22). Na terceira tentativa, atira novamente, com uma espingarda. Mais que isso, ele chega ao ponto de ter feito curso de tiro, para certeza de que dessa vez o gavião não escaparia:

Saí hoje com uma espingarda de casa. [...] De uns anos para cá fiz cursos de tiro só para esperá-lo. Lá está ele! Acha que pode atazanar a vida de uma pessoa por décadas e sair ileso. [...] Acertei em cheio. O danado foi caindo reto. [...] Ele caiu sobre o rio que banha a cidade. Não tenho como ver seu corpo de perto (Guilherme, 2015, p. 23).

Apesar de todos os seus esforços para conseguir se livrar da ave, ele fica na expectativa de que o animal retorne em algum momento: “Eu sei, eu sei: há 10 anos acertei-lhe um tiro de espingarda e ele caiu sobre o Rio. Mas quando se tem uma ave que te persegue a vida inteira, espera-se que tudo possa acontecer” (Guilherme, 2015, p. 23). De fato, o gavião volta no aniversário de sessenta anos do protagonista, que na mesma ocasião, falece. E mesmo durante o enterro, a ave permanece ali: “Nada aconteceu de anormal quando meu corpo baixou à campa. A não ser um gavião que foi visto sobrevoando o cemitério durante toda a cerimônia” (Guilherme, 2015, p. 24).

A narrativa de *O gavião* oscila entre o realismo maravilhoso e o fantástico, principalmente considerando o receio do protagonista em compartilhar sua experiência com terceiros. Ele está ciente do quão absurda pareceria a situação para outras pessoas. Se a hesitação diante dessa situação se aplicasse também ao protagonista e ele questionasse se era algo real ou não, transmitindo essa hesitação também à figura do leitor, teríamos o fantástico mais tradicional, apontado por Todorov (2017). No entanto, o que ocorre no conto é uma certeza, por parte do personagem, de que o gavião é real e que o mesmo animal o perseguiu por cinco décadas. E mais, vale destacar também que o universo em que a narrativa ocorre assemelha-se ao real. As atividades mencionadas pelo narrador, realizadas ao longo de sua vida, caracterizam acontecimentos possíveis em uma realidade não-literária: os estudos, trabalho, casamento, os ambientes etc. Prevalece em *O gavião* a ideia discutida por Chiampi (2015, p. 59) ao distinguir as duas modalidades, fantástico e realismo maravilhoso:

Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, tem causalidade no próprio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor.

No caso do conto de Mauro Guilherme, tem-se a interferência insólita do gavião na vida do personagem, sem que provoque dúvidas quanto à sua existência. O protagonista trata o gavião como um ser real e, dessa forma, o público leitor é também levado a naturalizar a presença da ave.

Não há indícios no texto de que tudo não passou de um sonho ou mesmo que comprovem uma sanidade débil do personagem. A narrativa de *O gavião* difere, por exemplo, de *A testemunha*, conto de Mauro Guilherme que também integra a obra *História de Pássaro* (2015). No primeiro tem-se o relato de um catador de latinhas que, ao sair para trabalhar em uma manhã de domingo, diz ter visto passar por ele, voando, uma criatura com corpo

humano, asas de corvo e cabelos de leão. Logo ao início, ele afirma não ser louco, contador de história ou mentiroso, levando o leitor a crer em suas palavras. A narrativa segue por um rumo entre o realismo maravilhoso e o fantástico, com a introdução de mais fenômenos inusitados:

Meu coração disparou. Eu quis fugir. Todavia, o pássaro-homem pousou na entrada da rua. Ficou em pé, asas fechadas, olhando para mim e Osório. [...] E o céu começou a ficar mais escuro. O sol se escondeu. Relâmpagos cortaram o céu. Veio um temporal sobre nós. [...] O rosto, agora que estava mais perto, dava para ver, era coberto de penas negras, só aparecendo os olhos. [...] O ser estranho ficou cara a cara comigo. Pôs seus olhos frios nos meus e, então, gralhou alto e voou não sei para onde. A chuva imediatamente passou. Os relâmpagos cessaram. O sol foi reaparecendo no horizonte (Guilherme, 2015, p. 61).

No entanto, ao final da narrativa, o protagonista é levado pela polícia e em seguida é internado em alguma instituição para tratamento psiquiátrico:

Então me trouxeram para cá. [...] Agredi alguém de branco que me segurava. Disse-lhe que não era louco. Eles me doparam e me colocaram nesta camisa de força. Mas eu sei o que eu vi, e essa certeza ninguém me tira [...] Osório também viu o homem-pássaro. [...] Ele agora deve estar confirmando meu depoimento. Osório não mentiria. [...] O meu burro jamais me deixaria na mão (Guilherme, 2015, p. 61).

O desfecho revelando que seu companheiro, Osório, era na verdade um animal, e a conclusão de que a existência de um homem-pássaro não era algo verossímil na realidade da narrativa - visto que a polícia o encaminhou para internação - rompe com o efeito fantástico do conto. O leitor é forçado a sair vacilação e uma nova perspectiva é proposta: de que a palavra do narrador pode não ser confiável. Todo o evento pode ter sido fruto de sua imaginação, impulsionada por delírios, ou simplesmente mentira. Todorov (2017) indica que essa possível solução leva o texto a outras modalidades e abandona o fantástico:

No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (Todorov, 2017, p. 47).

Em *O gavião* não é possível chegar a uma explicação para a presença da ave na vida do protagonista. Pelo que é apresentado no texto, leitor e personagem aceitam que o animal é real. Ainda que se sinta incomodado, o narrador não expressa ter medo do gavião, ao

contrário, o enfrenta sem hesitação. Esse é outro ponto que Chiampi (2015, p. 59) destaca em relação ao realismo maravilhoso:

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente a interpretação não-antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade.

De forma semelhante ao que ocorre em *O Gavião*, no conto *O relógio* também há um narrador-protagonista incomodado por um elemento insólito. Impressiona na narrativa o fato de o objeto funcionar há quase cem anos, sem nunca ter passado por conserto. Por ser um modelo antigo, o som emitido pelas badaladas perturbam o sono do personagem, que admite sentir temor do relógio. Sentimento que não é compartilhado com pessoas do seu convívio, ao contrário: “Minhas tias veneram esse relógio. Contam histórias dele ao tempo do meu bisavô e do meu avô. Dizem que era a menina dos olhos daquele, pois foi meu bisavô quem o construiu” (Guilherme, 2017, p. 53).

Aliados ao estranho relógio, outros elementos merecem destaque aqui na composição do cenário incomum da narrativa: a casa e as tias do protagonista. A casa, tão antiga quanto o relógio, embora seja, aparentemente, uma casa velha e comum, contribui para a construção de um ambiente insólito do conto: “A casa dá medo porque cheira a passado. Não queiram dormir nessa casa de telhado alto, pouca iluminação e teias de aranha. Quando a noite chega, o sol desaparece literalmente. Fica tudo escuro dentro de nós. Dá uma tristeza, um medo, uma melancolia” (Guilherme, 2015, p. 61).

Quanto às tias, pelo menos duas delas também estão ligadas ao passado, assim como a casa. Uma apegou-se às lembranças, retratadas no conto através de fotos antigas que se põe a olhar com frequência: “Vive revendo os álbuns que possui. As fotos são quase todas em preto e branco. O penteado e o vestuário são dos anos sessenta para trás. Não se encontra uma foto dos últimos trinta anos. Não sei se ela não as tirou ou as rasgou. Quanto mais velha a foto, mais se encanta com ela.” (Guilherme, 2017, p. 51). Todas essas fotos são de momentos de sua juventude, carregadas de histórias que repete sempre que revê os álbuns e que o protagonista já conhece de tanto ouvir. E de todas essas fotos, a que mais parece apreciar é a

[...] que se encontra de braços dados com um namorado [...]. Foi o amor de sua vida, iam casar. Mas ele morreu afogado numa piscina. Ela desde então se fechou em copas, como uma viúva, e ficou só. Nunca mais teve

namorado. Nunca mais se interessou por outro homem. Ela fala isso com orgulho, como se fosse um dever cumprido (Guilherme, 2017, ps. 51-52).

Outra tia, que o protagonista define como a mais doce das três, ainda o trata como criança e é apegada a coisas antigas: “É a tia das habilidades manuais e das coisas velhas guardadas. [...] Dentro do seu guarda-roupa trancado a chave, existe desde caixas de fósforos dos anos cinquenta, até bonecas do tempo da vovó” (Guilherme, 2017, p. 52). A terceira é a mais rigorosa tanto no relacionamento com os familiares quanto na organização da casa. Seu apego é com o jogo do bicho, que faz questão de jogar toda semana, mas nunca ganhou nada.

A casa antiga e as tias apegadas a objetos e costumes do passado, apresentados na primeira parte do conto, preparam o leitor para o ambiente estranho em que um relógio centenário, ainda em perfeito estado, se encaixa como um objeto completamente comum. Apenas o protagonista demonstra sentir-se incomodado com ele:

Foi pendurado antigamente mesmo, na época do meu bisavô. Lá ficou até estes dias. Ainda anuncia a hora com badaladas, iguais às que se ouvem nos velhos filmes de terror. [...] Numa época em que a gente compra um despertador importado num dia e ele não dura um mês, há de se elogiar quem o construiu. Infelizmente para mim, quem construiu esse, o fez com mão de mestre (Guilherme, 2017, p. 53).

Aqui o incômodo do protagonista com o objeto está relacionado ao sentimento de medo que provoca, contrariando o proposto por Chiampi (2015) ao afirmar que no realismo maravilhoso não se estabelece terror ou medo em relação ao insólito. No entanto, assim como ocorreu com o fantástico clássico estudado por Todorov, o realismo maravilhoso não é estático e suas manifestações podem apresentar nuances de outras vertentes, mas sua essência prevalece. Essa experiência com o medo, vivida pelo protagonista de *O relógio*, se repete em outro conto do autor, *O segredo*. Neste, o narrador traz uma experiência de sua adolescência. Uma família estranha foi morar numa casa vizinha à sua: “Um homem e uma mulher, um menino e uma menina, um homem careca, uma velha e um homem de cerca de dois metros de altura. Família estranha aquela: vestiam-se todos de preto. Pensei que estivessem de luto” (Guilherme, 2017, p. 23). É a menina, no entanto, quem mais chama sua atenção. Ele a observava da janela de seu quarto e constatou que sua pele era branca como mármore e assustadora. Depois de observá-la pela janela, tinha pesadelos à noite.

Ainda que se trate de uma memória, lembrada muitos anos depois, o personagem detalha sua história sem dúvidas sobre o que vivenciou na adolescência. Em seguida, relata outro fato estranho, sobre seu momento atual: “Os pesadelos continuaram [...] Só que ao invés

de ser perseguido, apanhado e mordido, sou eu quem faz isso. Odeio a luz do dia. Minha cor preferida é o preto. De noite eu saio por aí, mas não lembro o que faço. Acho que uma maldição caiu sobre mim [...]” (Guilherme, 2017, p. 25). Embora não seja mencionado diretamente, a narrativa dá margem para interpretar que os sonhos podem ser experiências reais e que o personagem teria se tornado um ser vampiresco. Mas não é possível chegar a uma conclusão quanto a isso, o que leva o conto para um rumo fantástico.

Retomando o conto *O relógio*, apesar do ambiente considerado estranho no qual o personagem se encontra, o relógio é o que causa maior apreensão no narrador, tanto por suas badaladas que provocam pesadelos quanto pelo fato de seguir funcionando depois de tanto tempo:

Nessa casa velha, com tias de hábitos tão estranhos, o que assusta mesmo é um relógio. Daqueles grandes que se penduravam antigamente na parede. [...] funciona há quase cem anos, *não me perguntem como*. É mais um motivo para que o tema. Daqui a quinhentos anos ainda estará funcionando (Guilherme, 2017, p. 53).

Em *O relógio* não se questiona a veracidade das afirmações do narrador-protagonista em relação à durabilidade do relógio, embora ele admita que seja inusitado. Não é demonstrada nenhuma intenção do personagem em encontrar uma razão para justificar o fato de o objeto seguir intacto, além da eficiência do trabalho de quem o construiu, seu bisavô, que se dedicava à profissão de relojoeiro:

Mas um dia se recolheu a um aposento que ninguém usava. Pôs-se a trabalhar após seu horário habitual de serviço. Ninguém podia entrar nesse ambiente, que era fechado a chave. [...] O mistério durou um ano. Quando deram conta, o relógio estava pendurado na parede e funcionando. Nunca mais saiu de lá. Nem para ser limpo nem para trocar a pilha (Guilherme, 2017, p. 53).

Com o intuito de acabar com seu tormento, o protagonista resolve então dar um fim no relógio. Aproveitando um domingo em que suas tias não estavam em casa, ele retira o objeto da parede e o leva para um lugar distante da casa: “Subo numa cadeira e retiro o relógio da parede. Ele está cheio de teias de aranha. Cubro-o com um pano e coloco-o numa sacola. Pego um ônibus e sigo para um lugar ermo: a mata do exército” (Guilherme, 2017, p. 54). Nesse momento, o relógio parece ter consciência do que está acontecendo. No entanto, não há como saber se algo sobrenatural ocorre com o relógio ou se é apenas influência de uma possível culpa que o protagonista sente por se desfazer de algo tão antigo e familiar. De acordo com seu relato: “Ouço o seu tique-taque, como um barulho de um coração. Parece

bater mais apressado, como se estivesse com medo. Paro. Tiro-o da sacola. Deito-o no chão. Parece-me olhar. Parece-me suplicar misericórdia” (Guilherme, 2017, p. 52).

Se ele realmente acreditou que o relógio apresentava emoções humanas não se sabe, mas o personagem desiste de destruir o objeto e apenas o abandona na mata. O desaparecimento do relógio entristece as tias e comove a comunidade. Apenas o protagonista parece estar aliviado, sem o tique-taque que tanto o incomodava, até os pesadelos o deixaram. Sua paz dura dois anos, mas assim como acontece em *O gavião*, o relógio também retorna:

Chegando de mais um dia de trabalho. Quem dera não chegasse. Quem dera tomasse outro rumo, tivesse outra casa para morar. O relógio estava na parede, no lugar antigo, como se nunca tivesse saído de lá. Minhas tias me recebem sorridente. Dizem que foi achado pelo exército, que fazia treinamento na mata. Por coincidência, um dos soldados era filho de uma vizinha. Reconheceu o relógio. Estava funcionando quando foi encontrado e está funcionando agora. Parece rir de mim, quando vou para o meu quarto (Guilherme, 2017, ps. 54-55).

Mesmo exposto por tanto tempo ao ar livre, e possivelmente, sol e chuva, o relógio não apresentou defeito. Além disso, houve a coincidência de que um conhecido tenha passado exatamente no mesmo local em que o objeto foi abandonado. Esses eventos reforçam a predominância do insólito na narrativa, que nesses casos, insere-se no realismo maravilhoso, que, conforme assinalado anteriormente, não apresenta indícios de vacilação por parte do personagem diante do improvável. Ao retornar para casa e se deparar com o relógio, o protagonista manifesta mais frustração do que assombro frente à situação.

O conto encerra-se com o narrador planejando uma nova tentativa de dar fim ao seu tormento: “Ideias sinistras tomam conta da minha mente. Amanhã vou comprar uma arma. Minhas tias sairão de casa novamente no domingo...” (Guilherme, 2017, p. 55). Esse final fica aberto a interpretações, embora o público leitor seja levado a acreditar que ele pretende usá-la contra o relógio. Dessa forma, novamente, o conto assemelha-se a *O gavião* em relação à insistência do personagem em encontrar uma forma de acabar com o instrumento que o incomoda.

No geral, as narrativas de ambos os contos retratam um cotidiano dos personagens, com vidas comuns em um universo real, com elementos reconhecíveis, pertencentes ao mundo fora do texto literário. O modo de narrar é o que leva esses contos para o âmbito do realismo maravilhoso, a intromissão do insólito nesses ambientes através, principalmente, de criaturas, como o gavião, e objetos, como o relógio, e a naturalização com que os personagens

os encaram dentro de seu mundo são os elementos que configuram essas narrativas de Mauro Guilherme como próprios do realismo maravilhoso.

3.2 Canto de Iara e A Floresta

O conto *A floresta* é ambientado inicialmente na década de 1960 e acompanha um grupo de adolescentes entre 15 e 17 anos que resolve fazer um passeio, sem o consentimento dos pais. O destino escolhido pelos jovens é a floresta, que embora não seja mencionado, é possível associar, por elementos presentes no texto, a algum trecho da floresta amazônica. Eles adentram a floresta e logo se perdem. A partir desse ponto tudo começa a dar errado para o grupo: a bússola que eles levavam consigo não funciona, no céu não há estrelas que possam guiá-los. Sem nada que sirva de referência para o caminho de volta e ninguém a quem pedir ajuda, eles ficam isolados no ambiente hostil que parece agir contra qualquer tentativa deles de sair dali, “a floresta tornou-se um labirinto” (Guilherme, 2017, p. 59).

As horas passam e, com receio de ficarem à noite na mata com seus animais perigosos, o grupo resolve tentar encontrar um caminho de volta para casa. No entanto, um por um, cada um deles vai desaparecendo. Resta ao final apenas o protagonista, que é o narrador do conto. Ele é também o único que não tem o nome mencionado. Sozinho e cansado ele acende uma fogueira enquanto reflete sobre o que pode ter acontecido aos seus amigos: “será que a floresta os engolira?” (Guilherme, 2017, p. 61), cogita o protagonista.

Essa suposição leva a pensar na própria floresta como um enorme ser vivo, capaz de compreender o que a ameaça e agir em defesa própria. Mais adiante na narrativa, o personagem recupera essa ideia. Décadas se passam e ele acostuma-se com a vida na mata, resiliente e resistente diante das dificuldades que encontra ali, naturalizando a situação que antes apresentava-se como inusitada:

Agora não quero mais sair daqui. Meus pais devem estar mortos, senão de velhice, então do desgosto que lhes dei. Não me perdoe. Mas perdoe a floresta que me tirou toda uma vida. Nós a desafiamos e ela aceitou o desafio. Nós perdemos e ela venceu. Ela, de adversária, virou minha amiga. Manteve-me vivo (Guilherme, 2017, p. 62, grifo nosso).

Apesar de adaptado à realidade na qual se encontra, o personagem reflete sobre o que pode ter acontecido no mundo ao longo dessas décadas em que esteve distante da civilização e indica ter pensado nos amigos durante todo esse tempo: “Entreí na floresta e nunca mais consegui sair. Mas sempre rezei para que os meus amigos tivessem conseguido. Sempre rezei

para que a floresta não se vingasse deles, por a terem desafiado, como fez comigo” (Guilherme, 2017, p. 62). Por fim o conto se encerra com uma reflexão do protagonista sobre como seria o pós-morte, aceitando seu destino prenunciado pela floresta.

O *Canto de Iara* é narrado pelo protagonista, assim como os demais analisados aqui, e se passa, inicialmente, durante uma chuva em uma noite de inverno. O carro do personagem fica enguiçado próximo a um rio e ele resolve buscar abrigo até a chuva passar. A partir desse ponto, vários acontecimentos inusitados se sucedem. Primeiro, um encapuzado com risada sinistra o assusta, fazendo-o fugir de medo. Em seguida, uma cobra grande sai do rio e o persegue, até ser abatida por um caçador, que também surge inesperadamente. O próprio caçador o ameaça e, novamente, o protagonista se vê obrigado a fugir, dessa vez, para o rio. Ali, avista um barco e nada até ele em busca de socorro. No entanto, o barco pertencia a piratas que o levaram até à ilha fictícia de Savamur. Nesse local, o protagonista passa por rituais da tribo local, tem alucinações e visões, após beber algum tipo de substância amarga, e se vê em meio a uma luta entre o cacique daquela tribo e três criaturas que, antes, havia visto em suas visões: um leão, um gorila e uma mulher. Logo em seguida, escapa da ilha.

Os infortúnios do personagem, no entanto, não acabam por aí. Ele desperta em uma praia e é levado por marinheiros em um bote até um porta-aviões. No local, é recebido com alegria, porém, pouco tempo depois, uma guerra acontece ali. Escapa por pouco, em um bote salva-vidas onde passa cinco dias, com outros quatro companheiros. Quando finalmente chegaram em terra firme, apenas ele ainda estava vivo, com fome e sede. Após caminhar por um momento, o protagonista se depara com seu carro, voltando assim ao mesmo local do início da narrativa. A rua estava inundada e o carro ainda não funcionava. Seguiu sem rumo até render-se ao sono e, ao despertar, estava no rio. Surge então uma mulher vinda das águas, com quem ele parte, encerrando o conto.

Nesses dois contos é possível identificar uma ambientação que remete a características da região amazônica e suas lendas. Ambos os contos apresentam algum objeto que poderia auxiliar na fuga do personagem, mas que não funciona: em *A floresta*, a bússola; em *Canto de Iara*, o carro. A partir daí se desencadeiam os demais episódios. Além disso, assemelha-se também a presença de um protagonista perdido, obrigado a sobreviver em meio a adversidades e que, apesar das tentativas, não consegue retornar à sua vida anterior. Em meio a isso, uma série de eventos improváveis e absurdos são apresentados, evocando o realismo maravilhoso dessas narrativas.

Desde o início de *A floresta* o narrador já introduz alguns dos detalhes insólitos do conto. Ao combinarem o passeio na mata, os amigos se prepararam para tal aventura,

contando que ao fim do dia estariam de volta às suas casas. Eles levaram lanche, bússola, lanternas, fósforos, materiais que sabiam que seriam úteis na ocasião. No entanto, logo a bússola se revelou inútil. Era o que mais precisavam no momento em que se viram perdidos e não funcionou. Não havia nenhum outro meio de orientação para auxiliá-los a encontrar um caminho para sair da mata: “A bússola que leváramos não funcionava. Para todos os lados que olhávamos, só víamos floresta. Nenhum ponto de referência. Nenhuma estrela a nos guiar. A noite começava a cair e, quando andávamos, mais floresta víamos” (Guilherme, 2017, p. 59).

O narrador admite o quão imprudente foi a ideia de um passeio em uma floresta, sendo eles apenas adolescentes, e sem a permissão de seus pais. Após uma discussão sobre como deveriam proceder dali em diante, resolvem procurar uma saída da mata, mesmo na escuridão da noite.:

Por quatro votos a três decidimos ir em frente. Dei o voto de desempate. A minha esperança de encontrar o caminho falou mais alto que a prudência. Pegamos as nossas mochilas e seguimos. Cada um levava uma lanterna na mão. Fui caminhando calado, arrependido de tê-los acompanhado naquela aventura (Guilherme, 2017, p. 60).

Logo em seguida, novamente o insólito os surpreende. Um a um, eles desaparecem antes do amanhecer. Nada acontece que justifique o desaparecimento, nenhum ataque, nem pedido de ajuda por parte do desaparecido ou ruídos que possam denunciar o paradeiro de cada um. Eles apenas somem. Considerando o desespero em que se encontravam para sair dali, era de se esperar que algum sinal fosse percebido ao sumirem. Quando restavam apenas os dois últimos “O Zé, que era o mais velho, deu a ideia de seguirmos bem próximos um do outro para que não saíssemos também. Aceitei a ideia na hora. Andávamos tão juntos que quase pisávamos um no outro.” (Guilherme, 2017, p. 61). Mesmo assim foi em vão. Logo, Zé também desapareceu e restou apenas o protagonista.

Sozinho, com fome e dominado pelo cansaço, começou a cogitar as possibilidades sobre o que poderia ter acontecido com seus amigos. Se algum animal os havia atacado, presos por indígenas ou engolidos pela floresta. Nunca obteve uma resposta, nem uma saída daquele lugar. Por anos ainda tentou encontrar um meio de voltar à cidade, mas com o tempo, adaptou-se à vida na mata e se acostumou a ela.

Esses eventos não são necessariamente impossíveis, considerando a inexperiência dos adolescentes com a floresta, não surpreende que tenham se perdido. Mas a forma como desaparecem revela-se improvável, por não haver qualquer indício que denuncie o que

poderia ter acontecido, como se os amigos nem ao menos tivessem estado ali em algum momento. Os únicos ruídos que o protagonista ouvira enquanto procurava a saída e os seus companheiros eram os da própria floresta: “Estava barulhenta. Uma hora era o grito dos Macacos, em outro o coaxar dos sapos, uma coruja de vez em quando piava, mas o que nos assustara fora o urro de uma onça. Era um urro distante, mas amedrontava.” (Guilherme, 2017, p. 61). A floresta se manifesta como um ser consciente, querendo suprimir a possível ameaça que humanos poderiam representar, como um labirinto vivo. Ela é não só o espaço da narrativa, é também personagem interagindo no texto através de suas ações. Mais adiante, temos novamente sua atuação:

Não ando me sentindo bem ultimamente. Vi uma *rasga mortalha* semana passada cantando perto de mim. *Meus amigos animais estão inquietos*. Parecem ter redobrado a atenção comigo. O Pretinho, um macaco-prego que me acompanha há muitos anos, não sai mais do meu lado. Creio que a minha hora está chegando. Aqui quando se morre, *a floresta fica barulhenta* (Guilherme, 2017, p. 62, grifo nosso).

No conto, a manifestação da mata vem através dos animais, que nesse trecho o narrador entende como um prenúncio de morte. A presença das credices populares é perceptível aqui, principalmente com a menção à rasga-mortalha, uma espécie de coruja, que na região amazônica tem seu canto aterrorizante associado a mal agouro, geralmente anúncios de morte, na cultura popular da região. A rasga-mortalha produz um som semelhante a pano sendo rasgado ao bater suas asas, daí seu nome.

A relação entre aves amazônicas e presságios ruins é marcante na literatura da região. A coruja, por exemplo, é recorrentemente relacionada a Matinta Perera, lenda popular em estados do Norte do Brasil. Dentre as versões populares da lenda, diz-se que a Matinta é uma senhora idosa, provavelmente feiticeira, com a capacidade de se transformar em coruja - geralmente a rasga-mortalha - que atormenta os habitantes de sua comunidade com seu assobio. Ao ouvi-la, a pessoa deve prometer-lhe um presente, quase sempre tabaco, e se a promessa não for cumprida, algo ruim pode acontecer à pessoa. Ainda segundo a lenda, a maldição de ser a Matinta pode ser passada a outra mulher, que aceite quando a Matinta pergunta *quem quer?* Joseli Dias (2020) preservou essas características da lenda em seu conto *O caçador de Matintas*, parte da obra *Contos e lendas do Amapá*.

No conto, Florêncio não se conforma com a existência de maldade no mundo, o que o leva a buscar informações sobre a Matinta, com a intenção de expor sua identidade diante de todos os habitantes da vila em que mora. Sendo a Matinta um ser agourento, Florêncio

acreditava que revelando quem era, quebraria sua maldição e a transformaria em uma pessoa comum, diminuindo, assim, um pouco das forças malignas existentes. Ficou conhecido entre os moradores como o caçador de Matintas, e sua atitude era reprovada pela sua mãe, uma das habitantes idosas da vila. Florêncio, no entanto, não desistiu e ofereceu tabaco à Matinta quando ouviu seu assobio. Na manhã seguinte, ela deveria aparecer para buscar, então, Florêncio reuniu a todos em frente à sua casa para que todos soubessem a identidade da feiticeira. Quem apareceu, porém, para pedir o tabaco, para sua surpresa, foi sua própria mãe.

Recordemos ainda o intenso *Acauã*, de Inglês de Sousa, conto fantástico - e também maravilhoso, como sugere Freitas (2013) - que, ao transitar por elementos da cultura amazônica ao longo da narrativa, evidencia o pavor causado nos personagens através da presença da ave acauã, que acreditavam ser mensageira de mal presságio. O conto inicia-se narrando o retorno do capitão Jerônimo Ferreira para casa, na vila de Faro, após um dia infrutífero de caça em plena sexta-feira, dia que os habitantes da vila acreditavam ser azarento. Durante o retorno, se perde e, na tentativa de encontrar sua casa, encontra uma Faro deserta, com aspecto fúnebre em meio a uma tempestade de relâmpagos: “Nenhuma voz humana se fazia ouvir em toda a vila; nenhuma luz se via; nada que indicasse a existência de um ser vivente em toda a redondeza. Faro parecia morta” (Sousa, 2018, p. 48-49).

Durante a tempestade, capitão Jerônimo ouve o clamor da Cobra Grande em trabalho de parto:

Do fundo do rio, das profundezas da lagoa formada pelo Nhamundá, levantava-se um ruído que foi crescendo, crescendo e se tomou um clamor horrível, insano, uma voz sem nome que dominava todos os ruídos da tempestade. Era um clamor só comparável ao brado imenso que hão de soltar os condenados no dia do Juízo Final. Os cabelos do capitão Ferreira puseram-se de pé e duros como estacas. Ele bem sabia o que aquilo era. Aquela voz era a voz da cobra grande, da colossal sucuriçu que reside no fundo dos rios e dos lagos. Eram os lamentos do monstro em laborioso parto (Sousa, 2018, p. 49).

Assustado, tenta fugir e depara-se com a ave acauã, caindo logo em seguida, sem sentidos. Ao despertar, Jerônimo avista uma canoa no rio e, dentro dela, uma bebê que acolhe e leva para casa. Nesse momento, a vida retorna à vila. O capitão cria a menina, batizada como Vitória, junto com sua filha, Aninha. As duas cresceram juntas como irmãs, educadas da mesma maneira, mas opostas fisicamente. Aninha era pálida, magra, apática, com feições tristes, enquanto Vitória era forte, morena, com traços marcantes no rosto como suas sobrancelhas arqueadas, queixo fino, belo sorriso e um olhar arrogante. Era como se Vitória

tivesse sugado para si a vitalidade da outra. Aninha por sua vez, apesar de ser meiga e tratar bem a irmã, parecia sentir um medo velado de Vitória.

Ao completarem 15 anos, apareceram interessados em casar com Aninha, mas a moça rejeitava os pretendentes. Sua atitude parecia ser induzida por Vitória. O pai, no entanto, irritou-se com as recusas da filha e decidiu que ela se casaria sim, querendo ou não. A cerimônia mobilizou praticamente toda a população da vila. Apenas Vitória não compareceu. No momento em que os noivos faziam seus votos, ela surgiu na igreja, com uma aparência demoníaca, cabelos de serpente como uma Medusa e língua bifurcada de cobra. Aninha caiu sob o solo em agonia, contorcendo-se em lágrimas, assumindo uma forma de ave. Em meio às convulsões, a moça soltou um grito como o canto do acauã. Do lado de fora, no telhado, a ave respondeu, e assim o conto se encerra. Freitas (2013) ressalta que esse final apresenta-se como uma analogia à forma como a ave realmente ataca cobras: “Isso se explica porque é preciso dois ou mais acauãs para vencer a cobra e juntos lutarem com a mesma para que os gaviões saiam vencedores” (Freitas, 2013, p. 44). A presa, no conto, era Vitória, a filha da Cobra Grande.

Além da ave, outras crenças da cultura popular são perceptíveis no conto, como acreditar que a sexta-feira é agourenta, benzer-se diante de situações de medo e ainda a influência da lenda da Cobra Grande, principalmente em cidades pequenas e ribeirinhas. Lenda bastante recorrente na literatura da região amazônica, como se observará também no próximo conto de Mauro Guilherme a ser analisado.

Retomando *A Floresta*, diante das manifestações da mata que parecem indicar sua morte iminente, o protagonista não se abala com sua sina, nem com a inquietude da floresta. Ele acolhe esse destino da mesma forma que tempos antes aceitou que passaria o restante de sua vida na floresta. O realismo maravilhoso tem lugar nessa receptividade do personagem, em sua identificação como parte daquele ambiente, reforçando a ideia apresentada por Chiampi (2015) de o personagem do realismo maravilhoso não se perturba diante dos episódios insólitos.

Por fim, o conto se encerra recuperando mais uma característica da Amazônia, na reflexão do protagonista sobre como seria o pós-morte: “Deus pendurado numa árvore, todos os santos vestidos de índios, e nossa senhora saindo de um rio como *mãe d’água*” (Guilherme, 2017, p. 63, grifo nosso). A lenda da mãe d’água é muito recorrente na literatura amapaense, inclusive em outras narrativas de Mauro Guilherme, como o já mencionado *Canto de Iara*. Gian Danton também faz referência à lenda em sua obra *Cabanagem*, que embora não exponha seu nome, é possível reconhecer através de sua fantástica manifestação

na narrativa, ao detalhar a experiência vivida pelos personagens Chico Patuá e Estrondo na floresta. Eles adentram a mata até chegarem a uma clareira com uma nascente. Ali

De repente, uma imagem surgiu, turva, nebulosa, imprecisa. Era uma mulher, acima do pequeno lago. Estrondo tentava firmar a vista para percebê-la, mas a cada vez que piscava parecia que a imagem se alterava. Era uma jovem moça, muito bonita e morena. Era uma mulher grávida, era uma velha matriarca. Da cintura para baixo parecia ter uma cauda de peixe que se alongava como uma névoa, misturando-se à água. Ela falou e sua voz também mudava a cada minuto e não parecia vir de lugar nenhum. Era como o vento, uivando por entre as árvores ou o murmurar de um riacho (Danton, 2020, p. 42).

A figura no lago era da Mãe D'Água, o que se confirma mais adiante: “Agora o calor parecia infernal. As presenças se acercavam dele. O que dissera a *mãe d'água*? Um mal ancestral anuncia a tormenta” (Danton, 2020, p. 71, grifo nosso). Durante sua aparição, ela conversa com os dois e os alerta de um perigo iminente e, em seguida, some. Esse evento gera hesitação em Estrondo. Sabe que realmente aconteceu e não se tratava de um sonho, mas como fora possível ele não conseguia entender. Chico Patuá compartilha dessa dúvida: “ - Chico, o que foi isso? - Perguntou Estrondo. - Não me pergunte porque, nem mesmo eu sei, mas você precisava estar aqui. [...]” (Danton, 2020, p. 42). Aqui tem-se a experiência do fantástico. A vacilação é gerada por não haver uma explicação nem naturalização desse evento na realidade da narrativa, levando essa hesitação para o leitor.

Ainda sobre as linhas finais de *A Floresta*, ao refletir sobre sua morte, o personagem faz uma analogia entre as referências à Amazônia e a religiosidade cristã. Ele associa o *Paraiso* a uma floresta - o único espaço em que ele esteve ao longo de décadas - mais bela do que aquela que o abrigou em vida, e a santa católica à Mãe d'Água. O autor retrata assim, duas realidades reconhecíveis pelo ser amazônico: as manifestações religiosas na região são bastante fortes, assim como a influência dos diversos elementos culturais de origem não-cristã. Referências religiosas e culturais próprias do local ao qual pertence o leitor são comuns no realismo maravilhoso, possibilitando sua identificação com o texto literário: “No realismo maravilhoso, o objetivo de problematizar os códigos sócio-cognitivos do leitor, sem instalar o paradoxo, manifesta-se nas referências frequentes à religiosidade, enquanto modalidade cultural capaz de responder à sua aspiração de verdade supra-racional” (Chiampi, 2015, p. 63).

Nas obras amapaenses, essas referências são bastante recorrentes, evocando uma característica de uma das raízes do realismo maravilhoso na literatura latino-americana: o *real maravilloso* de Carpentier. Sobre *O reino deste mundo*, que baseia sua narrativa em eventos

da independência do Haiti, Chiampi (2015) analisa que os elementos próprios da literatura fantástica, como licantropia e metamorfoses, são destituídos de seu caráter sobrenatural, vinculando-se “[...] ao pensamento mítico dos negros, para evitar o efeito de fantasmaticidade que converteria a própria História num impossível referencial” (Chiampi, 2015, p. 63). A naturalização desses fenômenos se dá através da associação “[...] à prática mágica da religião vodu [...]” adquirindo “uma função histórica e social de promessa de libertação para os negros haitianos” (Chiampi, 2015, p. 63-64).

Em *Canto de Iara* também é possível notar aspectos culturais amazônicos principalmente nas referências a lendas, embora não mencione na narrativa nomes de locais reais. O conto em si, no entanto, toma um rumo diferente das demais narrativas aqui analisadas. Em uma sequência de sucessos extraordinários, *O canto de Iara* alterna entre o realismo maravilhoso e fantasia, prevalecendo o primeiro, recorrendo a elementos culturais para produzir um efeito maravilhoso. Quanto ao processo de concepção do relato literário do realismo maravilhoso, Matragrano e Tavares (2019, p. 111) argumentam que

Enquanto fenômeno tipicamente latino-americano, o realismo maravilhoso produziu uma bem-vinda aproximação entre temas insólitos e situações do cotidiano de leitores e autores. Os autores e autoras comumente associados a esse modo narrativo parecem nos dizer: só porque é real não significa que não possa ser fantástico e vice-versa.

Essa aproximação entre o insólito e o real, do ponto de vista do leitor, é observável no conto. Ainda no início, é descrito um cenário que, embora possa se referir a qualquer cidade construída à beira de um rio, lembram a orla de Macapá: o quiosque, a chuva típica de inverno, ventos fortes que fazem ondas no rio e cuja água respinga em quem estiver por perto.

Enquanto o protagonista fugia da chuva e do personagem encapuzado que o amedrontou, uma cobra surge saindo do rio: “Fugi em disparada, e ela me perseguiu. *Tinha o tamanho de uma casa*” (Guilherme, 2015, p. 27). Pelas dimensões, não se tratava de uma cobra comum, recordando a figura lendária Cobra Sofia, popular entre os amapaenses. Ao redor do Brasil são variadas as versões de lendas que tratam sobre cobras: Boiúna, Boitatá, Norato - ou Honorato - e Maria Caninana, por exemplo. No Amapá, de acordo com o relato de Joseli Dias (2020), a lenda da Cobra Sofia tem origem uma localidade indígena próxima à ilha de Santana, onde vivia Icorã,

[...] uma índia de olhos cor de mel e muito linda. A beleza da índia, incomparável entre todas as mulheres da tribo, transformava em suplício sua felicidade. É que pela formosura Icorã era cortejada pelos bravos, ao mesmo

tempo em que estava destinada ao deus Tupã quando estivesse em idade apropriada (Dias, 2020, p. 21).

Icorã passava seus dias tristes, refugiando-se em banhos ao luar, em um lago próximo. Certa noite, foi vista pelo boto Tucuxi, que a seduziu com encantamentos. Logo, Icorã descobriu-se grávida e, tomada pelo remorso, fugiu para a mata até o nascimento da criança: “[...] deu-lhe o nome de Sofia e atirou a criança no lago, na esperança que esta se afogasse e ninguém tomasse conhecimento de seu pecado. Depois retornou à aldeia como se nada tivesse acontecido” (Dias, 2020, p. 21). Para evitar a morte da bebê, Tucuxi a transforma em uma cobra d’água. Tempos depois, Sofia ressurgiu diante de Icorã como “[...] uma cobra imensa, de estranhos olhos cor de mel, deixou seu refúgio” (Dias, 2020, ps. 21-22). Diz que nos sulcos deixados por seu rastro formou-se o rio Matapi e que encontra-se dormindo debaixo de um conhecido porto local. Marino (2022) lembra outras versões dessa lenda, onde acrescentam que se a Cobra Sofia se mexer ou for morta, sacudirá ou mesmo afundará a cidade sob a qual descansa.

No conto de Mauro Guilherme, o surgimento da cobra causa pavor no protagonista, mas pelo seu relato, isso se deve ao fato de que o animal o persegue. Uma cobra gigante surgindo de repente na cidade não é tratada no conto como algo absurdo. A ausência de dúvida diante do episódio reforça o efeito do realismo maravilhoso na narrativa, onde “[...] o evento sobrenatural não gera jamais a incerteza, pela afirmação ou negação da natureza ou da sobrenatureza” (Chiampi, 2015, p. 63).

Tão inesperada quanto o surgimento da cobra, é a chegada do caçador que abate o animal e logo em seguida passa a perseguir o protagonista. A partir daí a narrativa adota um aspecto de fantasia, com a presença de elementos que aludem a características clássicas da literatura fantástica como o navio pirata e seu comandante, “Um homem de barba cheia, perna de pau, um gancho na mão direita, um tapa olho e um papagaio no ombro [...]” (Guilherme, 2015, p. 27). Descrição comum de personagens piratas que compõem, principalmente, narrativas de aventura infanto-juvenis, como o popular Capitão Gancho, de *Peter Pan*, obra de J. M. Barrie, que vem influenciando diversas produções ao longo dos anos, desde seu surgimento, nas primeiras décadas do século XX.

O protagonista é então transportado à ilha de Savamur. Embora o trecho que discorre sobre o período que o personagem passa no local assuma tom fantasioso, é possível destacar elementos do mundo real. Há uma transição entre o local em que o personagem estava no início e sua ida à ilha, que assemelha-se à típica passagem de mundo real ao mundo paralelo da fantasia de portal, teorizada por Mendlesohn (2008). No entanto, esse ambiente paralelo é

apresentado como semelhante ao universo primário em que o personagem estava, e os episódios extraordinários que ali acontecem se justificam por serem naturais naquela realidade. Roas (2014, p. 37) assinala que a construção narrativa do realismo maravilhoso não consiste

[...] em criar um mundo radicalmente diferente do mundo do leitor, como é o do maravilhoso, mais de que nessas narrações o irreal aparece como parte da realidade cotidiana, o que significa, em última instância, superar a oposição natural/sobrenatural sobre a qual se constrói o efeito fantástico.

Em Savamur, o protagonista é vendido a nativos locais e obrigado a participar de seus rituais. Até esse ponto, não fica claro na narrativa qual seria o destino planejado pelos nativos para o protagonista, mas fica subentendido que ele era um tipo de sacrifício. Ele é vestido como um dos integrantes do grupo e em seguida o amarram em um poste. Seguem com músicas e danças até o surgimento do feiticeiro local:

[...] se aproximou de mim, dizendo palavras ininteligíveis, usando máscara de caveira, um colar de ossos e chocalho. Falou-me asperamente, lançando-me, talvez, maldições e encantamentos. Jogou um pó no chão, que explodiu como pólvora. Fez o seu cajado se transformar em uma cobra, que se enrolou no seu corpo, e pegou do cinto que usava um cantil, que continha uma substância amarga que me fez beber (Guilherme, 2015, p. 28).

Até esse ponto, o protagonista estava lúcido. Pela forma como relata, a sequência de ações do feiticeiro não lhe causaram qualquer espanto ou temor. Assim que se retira, começam os delírios, provavelmente efeito da substância que foi obrigado a tomar. No entanto, quando é atacado pelo cacique, outra situação inusitada ocorre: um leão, um gorila e uma mulher, que estavam nas visões do protagonista, surgem de repente para defendê-lo.

Apesar de salvo dessa ameaça, outra surge logo em seguida. Ele é encontrado na praia da ilha por marinheiros e levado a um porta-aviões, onde uma batalha acontece e ele se vê preso no fogo cruzado. Para fugir, entra em um dos botes salva-vidas com alguns dos tripulantes do navio e ficam à deriva no mar por dias. Ao final, apenas o protagonista sobreviveu. Quando avistou a terra firme, conduziu o bote nessa direção. Finalmente estava de volta à sua cidade. Mesmo diante de todos esses infortúnios que o atingem, o protagonista reage com naturalidade em relação a cada um desses eventos. Como observa Chiampi (2015, p. 61) “os personagens do realismo maravilhoso não se desconcertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito”. Não há, por parte do personagem, questionamento sobre os motivos de ter sido acometido por esses episódios.

Retornando ao seu ponto de partida, novamente, a chuva está presente na narrativa, no mesmo local do início do conto, revelando uma narrativa cíclica. O protagonista localiza seu

carro, abandonado no começo, o que desenrolou toda a série de eventos fantásticos vividos pelo personagem: “Fui até o veículo e tentei ligá-lo, mas foi em vão. Olhei para a rua, e ela estava inundada. Tive que sair pela janela do carro e andar sem rumo, pois as luzes haviam apagado, mas o cansaço me venceu e eu dormi” (Guilherme, 2015, p. 29).

Quando desperta, já é noite e descobre que está no rio, provavelmente levado pela inundação provocada pela chuva. Nesse ponto o protagonista é seduzido por um canto: “O tempo leva tudo, o tempo leva a vida” (Guilherme, 2015, p. 30). Esse é um trecho de *Igarapé das mulheres*, de Osmar Júnior, famosa canção popular amapaense. A canção faz referência à localidade³³ situada na capital amapaense, Macapá. Sua menção reforça a referência cultural amapaense no conto de Mauro Guilherme. Na letra, o eu lírico reflete sobre seu passado no Igarapé e seus anseios sobre a vida:

O tempo leva tudo
 O tempo leva a vida
 Lá fora as margaridas fazem cor
 Eu lembro a alegria
 Boiar naquelas águas
 E ver as lavadeiras lavando a dor
 E lavavam a minha esperança perdida
 De crescer lá no igarapé
 E lavavam o medo que tinha da vida
 E agora o meu medo o que é? [...]
 (Júnior, s.d, *online*).

Uma mulher surge das águas do rio no momento em que a canção é entoada, sugerindo que é ela quem está cantando: “[...] com longos cabelos negros e olhos de cristal, e eu mergulhei no rio, de mãos dadas com ela, para nunca mais voltar” (Guilherme, 2015, p. 30).

Essa personagem que aparece no final entende-se que se trata de Iara, mencionada no título, uma das lendas brasileiras mais famosas. Iara percorre os rios amazônicos, com seu canto sedutor, levando para o fundo dos rios os enfeitiçados por sua voz. Ela “Canta, cantando o exílio, que os ecos repetem pela floresta, e que, quando chega a noite, ressoam nas águas do gigante dos rios” (Casudo, 2015, s.p). Aquele que a escuta, está ciente do perigo que ela

³³ O “Igarapé das Mulheres” é uma localidade de Macapá situada na orla do rio Amazonas, bem em frente da cidade, local chamado assim porque, antigamente, nesse igarapé as lavadeiras iam lavar as roupas dos seus senhores ou da família delas, portanto, um local bem característico e identitário de Macapá. Esse local agora funciona como porto de atraque das pequenas embarcações do interior que trazem, entre outros produtos para comercialização, açaí e camarão que é um prato típico do Amapá [...] (Marino, 2022, p.377-378).

representa: “– É bela, *porém é a morte...* é a Iara” (Casculo, 2015, s.p). No entanto, por mais que tentem resistir a ela, seus encantos são mais fortes:

De repente um canto o surpreende, uma cabeça sai fora da água, seu sorriso e sua beleza o ofuscam, ele a contempla, deixa cair o iacumá, e esquece assim também o tejupar; não presta atenção senão ao bater de seu coração, e engolfado em seus pensamentos deixa a montaria ir de bubuia, não despertando senão quando sentiu sobre a fronte a brisa fresca do Amazonas (Casculo, 2015, s.p).

São inúmeras as referências a essa criatura lendária na literatura brasileira. Nas narrativas amazônicas é comum mencioná-la como Mãe d’Água, por ser a protetora das águas e mãe dos fenômenos típicos dos rios, como relatado na lenda da *Pororoca*: “[...] a Mãe D’água resolveu convocar todos os seus filhos: Repiquete, Correnteza, Rebujo, Remanso, Vazante, Enchente, Preamar, Repona, Maré Morta e Maré Viva” (Dias, 2020, p. 102).

A relação entre as duas nomenclaturas para referir-se a ela também podem ser encontradas no registros de Joseli Dias, como na lenda da *Pedra do Guindaste*:

Quando Macapá era pouco mais que uma vila e suas matas virgens, foi que a *mãe d’água* sentiu a prenhez em suas entranhas. *Iara* sabia que a vida em seu ventre seria colocada no mundo para cumprir um destino, mas estava preocupada. Os deuses dos rios e dos igarapés permaneciam mudos, sem lhe dar qualquer luz, qualquer aviso sobre o destino que teria a menina. Depois de muito esperar, Iara terminou acreditando que os deuses queriam apenas lhe dar uma filha, como agradecimento pelos muitos séculos que cuidava dos rios (Dias, 2020, p. 94).

Seu canto também foi lembrado por Inglês de Sousa no conto *O voluntário*, que reflete sobre a vida do típico habitante dos interiores amazônicos: “Em que pensará o pobre tapuio? No encanto misterioso da mãe d’água, cuja sedutora voz lhe parece estar ouvindo no murmúrio da corrente?” (Sousa, 2018, p. 9). A presença de lendas nas narrativas literárias, dentre outros elementos que remetem ao imaginário popular, credices e demais aspectos culturais, são fundamentais para fortalecer a representatividade da identidade cultural amazônica e, conseqüentemente, amapaense.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Produções como os contos aqui analisados reforçam a riqueza narrativa da literatura amapaense, enfatizando a importância das produções de escritores locais. É crucial que essas obras sejam difundidas, para além das fronteiras do estado, incentivando o registro de novas histórias que retratam essa realidade maravilhosa do povo amapaense e amazônico. Por isso, é fundamental também que se intensifique a pesquisa acadêmica sobre essa literatura, a fim de contribuir com o reconhecimento dessas obras.

Como foi discutido aqui neste trabalho, a produção literária amapaense depara-se com vários empecilhos que dificultam sua realização, desde a falta de incentivos financeiros que desestimula escritores a publicarem, até a escassez de público para consumir essas obras, seja por desconhecimento, seja pela dificuldade em acessar as produções de autores da literatura amapaenses. Esses contratempos puderam ser percebidos, inclusive, diretamente durante o desenvolvimento desta dissertação. Apesar disso, buscou-se, através dos meios disponíveis, impressos e digitais, contornar esses obstáculos para o desenvolvimento deste estudo.

A escolha pela temática do realismo maravilhoso justificou-se pela recorrente presença de elementos insólitos em narrativas da literatura do Amapá, frequentemente relacionados a aspectos da cultura local, refletindo características da identidade amapaense na ficção. Ao transpor a realidade fantástica da Amazônia para o texto, a literatura amapaense estabelece um diálogo com seu leitor, que se reconhece na obra, se também for natural dessa região. Caso não seja, possibilita o contato do público de outros locais com uma realidade alheia à sua, intermediando um intercâmbio cultural.

Os textos selecionados para análise neste trabalho são apenas um pequeno recorte das possibilidades que podem ser exploradas através do realismo maravilhoso no contexto literário amapaense. Muitos textos e autores locais seguiram os caminhos dessa vertente, com relatos absurdos, improváveis, percorrendo aspectos culturais do cotidiano amapaense, suas lendas, história, particularidades geográficas, ambientados nos mais diferentes cenários, intensificando a produção ficcional do estado.

Há séculos o sobrenatural, entendido como aquilo que não é possível explicar a partir das leis que regem o mundo real, permeia a imaginação de inúmeros escritores ao redor do mundo, rendendo obras que se tornaram influentes para a literatura mundial e permanecem em destaque ainda na atualidade. Fantasmas, vampiros, magia, feiticeiros, contrastes entre tecnologias do passado e do futuro, criaturas metamorfoseadas, dentre muitos outros

elementos protagonizaram narrativas fantásticas atemporais e seguem influenciando novas produções ao longo dos anos.

No que concerne à literatura fantástica, compreendida como conceito engloba as variadas vertentes do insólito, como propõem Matangrano e Tavares (2019), foi possível observar que mesmo com tantas discussões teóricas já existentes, ainda há muito o que se explorar a seu respeito. O número de novas obras fantásticas vêm crescendo constantemente e com isso, novos aspectos, novas manifestações, que se relacionam ao fantástico, e novos questionamentos.

Diante disso, buscou-se, nessa dissertação, apresentar um panorama da literatura fantástica, desde as discussões teóricas de Todorov e Ceserani, importantes nomes do estudo das manifestações literárias do fantástico até discussões mais recentes como as de Roas e Matangrano e Tavares, a fins de compreender a evolução da teoria ao longo das décadas, bem como da prosa ficcional, e a partir disso entender a construção do próprio realismo maravilhoso como manifestação literária.

Sendo uma estética originária das artes plásticas, ao ser adotado na literatura, o realismo maravilhoso apropriou-se de características culturais da América, adquirindo um caráter literário único, tornando-se uma das referências da literatura latino-americana. E dessa forma, conquistou a simpatia de autores, teóricos e principalmente, do público, para além das fronteiras do continente.

Assim como ocorreu com outras vertentes, o realismo maravilhoso também foi ressignificado ao longo dos anos, ganhando novos matizes, contextos e influências, sobrevivendo ao tempo e ganhando novos adeptos, escritores dispostos a explorarem o insólito e suas próprias culturas em novas produções. Dentre esses autores está Mauro Guilherme, que contribuiu com uma rica produção para o cenário da literatura amapaense.

O autor explorou em suas narrativas variadas nuances do insólito, destacando-se o fantástico e o realismo maravilhoso, muitas vezes mesclados dentro de um mesmo texto. Nos recortes aqui apresentados foi possível destacar uma predominância do realismo maravilhoso sob dois pontos de vista principais: o insólito invadindo o cotidiano dos protagonistas ao longo do tempo; e através da introdução de aspectos culturais, contrastando os ambientes da floresta e o urbano.

O relógio e *O gavião* apresentam elementos que resistem ao tempo - um objeto no primeiro e um animal no segundo -, atormentando os protagonistas, que se sentem intimidados e recorrem a diferentes formas de se verem livres de seus perseguidores. Em ambos os contos, o realismo maravilhoso manifesta-se, principalmente, através desses dois

elementos, que apesar de se apresentarem de maneira insólita nas narrativas, não há questionamento sobre suas existências e funcionamento por parte dos personagens.

A floresta e *O canto de Iara* recorrem, sobretudo, ao ambiente e aos elementos lendários para manifestarem o realismo maravilhoso. No primeiro, tem-se a floresta que parece consciente de suas ações ao aprisionar para sempre o protagonista do conto, que com o tempo, acostuma-se à sua nova realidade e aceita seu destino. No segundo, o protagonista acometido por diversos infortúnios acaba por render-se aos encantos da voz Iara, a Mãe d'Água. Ambos retratam o realismo maravilhoso valendo-se de seres presentes em lendas locais e situações improváveis, que apesar de absurdas, também não são questionadas por seus protagonistas.

É inegável a forte representatividade da realidade local na literatura amapaense, desde representações históricas, cotidiano, ao imaginário popular, que fazem parte da vida do amapaense, e são perceptíveis também nos contos analisados. Aplicando o conceito de realismo maravilhoso, a literatura encontra nesse território uma fonte inesgotável de conteúdos a serem explorados.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, João. **O Pescador de Sonhos**. São Paulo: Scortecci, 2020. Edição do Kindle.
- BARROS, Paulo Tarso. Comentário. In: BARBOSA, João. **O Pescador de Sonhos**. São Paulo: Scortecci, 2020. Edição do Kindle.
- BRAGA, Luiz Paulo da Silva. **Realismos Maravilhosos: apropriações e referências estéticas na telenovela Saramandaia (1976) de Dias Gomes**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. 2017. Disponível em: http://www.unirio.br/cch/escoladehistoria/LuizBraga_Dissertacao%20-1.pdf Acesso em 15 ago 2022.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A literatura Fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.
- CAMARANI, Ana Luiza Silva. Murilo Rubião e o realismo mágico. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC**. São Paulo: USP, 2008. Disponível em https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/ANA_CAMARANI.pdf Acesso 10 set 2022.
- CANTO, Fernando. Um estranho Círio. In: CORRÊA, Manoel Bispo. **Coletânea de poetas, contistas e cronistas do meio do mundo: contos**. vol 2. Macapá: Gráfica e Editora JM, 2010.
- CANTO, Fernando. **Mama Guga: contos da Amazônia**. Belém-PA: Paka-Tatu, 2017.
- CARNEIRO, Nerynei Meira. **O caleidoscópio de José J. Veiga: intersecções estruturais em narrativas insólitas**. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. Assis-SP: UNESP, 2004.
- CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. CIA. GENERAL DE EDICIONES, S. A – MEXICO, 1967.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Lendas brasileiras**. São Paulo: Global Editora, 2015 . Edição do Kindle.
- CAZOTTE, Jacques. **O diabo apaixonado**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2013.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia do romance hispano-americano**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CIDADE Invisível** [Seriado]. Produção de Carlos Saldanha. Produtora Netflix. 2021. Disponível em <https://www.netflix.com/br/title/80217517?s=a&trkid=13747225&t=wha&vlang=pt&clip=81661655> Acesso em 30 mar 2023.
- DANTON, Gian. **Cabanagem**. Porto Alegre: Avec, 2020.

DANTON, Gian. **O uivo da górgona**. Salvador: 9Bravos, 2016.

DESALMA [Seriado]. Direção de Carlos Manga Jr, João Paulo Jabur, Pablo Muller, Lucio Tavares. Autoria de Ana Paula Maia. Produtora Globoplay. 2020. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/desalma/t/wOrprh1cNk/> Acesso em 20 ago 2022.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura Ocidental: Autores e obras fundamentais**. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.

DOYLE, Arthur Conan. **O cão dos Baskerville**. Tradução de Arnaldo Viriato Medeiros. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2019. Edição do Kindle.

FERNÁNDEZ, Teodosio. Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica. In: **Teorías de lo fantástico**. ROAS, David et al. Madrid: Arco/Libros S. L, 2001. ps. 283-300.

FREITAS, Dionne Seabra de. **Fantástico e imaginário em contos de Inglês de Sousa**. 2013. 117 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2013. Programa de Pós-Graduação em Letras. Disponível em <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/4778> . Acesso em 27 jun 2022.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Murilo Rubião nos arredores do mito e do real maravilhoso. In: **LITERARTES**, n.6, 2016. ps. 46-70.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. “Real Maravilhoso”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional** (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. <<https://www.insolitificcional.uerj.br/real-maravilhoso/>> , Acesso em 20 mar 2023

GARCÍA, Flávio. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: **Anais XII Congresso Internacional da ABRALIC**. Curitiba-PR: UFPR, 2011. Disponível em <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0010-1.pdf> Acesso em 20 abr 2022.

GAIMAN, Neil. **O mistério da estrela: stardust**. Tradução de Waldéa Barcelos. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

GUILHERME, Mauro. **Contos estranhos**. São Paulo: Scortecci, 2017.

GUILHERME, Mauro. **História de Pássaro**. São Paulo: Scortecci, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JOZEF, Bella. **Romance Hispano-americano**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

JÚNIOR, Osmar. **Igarapé das mulheres**. s.d., *online*. Disponível: <https://www.lettras.mus.br/osmar-junior/968335/> Acesso em 30 mar 2023.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Luiz A. de Araújo. Barueri-SP: Principis, 2018.

LEWIS, C. S. O leão, a feiticeira e o guarda-roupa. In: LEWIS, C. S. **As Crônicas de Nárnia**. Tradução de Silêda Steuernagel e Paulo Mendes Campos. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MARINO, Francesco. **A literatura do Amapá**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCL-CAr), no Programa DINTER UNESP-FCL-CAr-UNIFAP. ARARAQUARA – SP: UNESP, 2022.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cien años de soledad**. Nova York: Vintage Español, 2017.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico Brasileiro: O Insólito Literário do Romantismo ao Fantatismo**. Curitiba-PR: ARTE & LETRA EDITORA, 2019. Edição do Kindle.

MATANGRANO, Bruno Anselmi. **Contos para uma noite fria**. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014.

MENDLESOHN, Farrah. **Rhetorics of Fantasy**. Middletown: Wesleyan University Press, 2008.

MONTEIRO, Maria do Rosário. **A simbólica do espaço em O Senhor dos Anéis de J.R.R. Tolkien**. Livros de Areia, 2010.

NIELS, Karla Menezes Lopes. **Fantástico à Brasileira: o gênero Fantástico no Brasil**. In: Anais do V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras, Estudos de Literatura, UFF, no 1, 2014. ps. 182-196. Disponível em <https://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VSAPPIL-Lit/article/view/201> Acesso em 15 ago 2022.

NODIER, Charles. **Do fantástico em literatura**. Tradução de Maria Regina Borges Osório, Maria Lucia Meregalli Paris: Chimères, 1989 [Barbe bleue, collection dirigée par David Gravier, Anne Wickers], pp.9-38.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la Literatura Hispanoamericana 4: de Borges al presente**. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

PANTANAL [Telenovela]. Autoria de Bruno Luperi, Benedito Ruy Barbosa. Produtora TV Globo. 2022. Disponível em <https://globoplay.globo.com/pantanal/t/wM9wJbjHJN/> Acesso em 20 ago 2022.

POTOCKI, Jan. **O manuscrito de Saragoça**. Tradução de José Sanz. São Paulo: Devir, GRD Edições, 2016.

REISZ, Susana. Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales. In: **Teorías de lo fantástico**. ROAS, David et al. Madrid: Arco/Libros S. L, 2001. ps. 193-222.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. São Paulo, Editora Unesp, 2014.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RODRIGUES, Milton Hermes. Antecedentes conceituais e ficcionais do realismo mágico no Brasil. In: **Revista Letras**, Curitiba, N. 79, p. 119-135, SET./DEZ. 2009. Editora UFPR. Disponível em <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/15911> Acesso em 10 set 2022.

ROWLING, Joanne Kathleen. **Harry Potter e a Câmara Secreta**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROWLING, Joanne Kathleen. **Harry Potter e a Ordem da Fênix**. Tradução de Lia Wyler. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. RM Verlag, S.L. 2019. Edição do Kindle.

SAMPAIO, Aíla Maria Leite. **Os motivos da narrativa fantástica nos contos de Lygia Fagundes Telles**. Rev. Humanidades, Fortaleza, v. 30, n. 2, p. 266-289, jul./dez. 2015

SIMÕES, Darcilia Marindir Pinto; ASSIS, Eleone Ferraz de. A coerência em perspectiva semiótica no Realismo Maravilhoso de Sombras de Reis Barbudos, de José J. Veiga. In: **Anais do SILEL**. Vol. 1. Uberlândia: EDUFU, 2009. Disponível em https://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2009_gt_lg21_artigo_6.pdf Acesso em 10 set 2022.

SOUSA, Inglês de. Acauã. In: **Contos Amazônicos**. 2 ed. Jundiaí-SP: CADERNOS DO MUNDO INTEIRO, 2018.

SOUSA, Inglês de. O voluntário. In: **Contos Amazônicos**. 2 ed. Jundiaí-SP: CADERNOS DO MUNDO INTEIRO, 2018.

SOUZA, Valdira Meira Cardoso de. O fantástico em Machado de Assis: “Entre santos”. In: **Revista Pandora Brasil** - Edição Especial Nº 6 - Maio de 2011 - ISSN 2175-3318 - "O insólito e suas fronteiras". Disponível em https://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/insolito/valdira.pdf Acesso em 15 ago 2022.

TAVARES, Eneias. “Steampunk”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional** (e-DDIF). Rio de Janeiro: Dialogarts. <<http://www.insolitoficcional.uerj.br/s/steampunk/>> , Acessado em 20 de set 2022.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **Árvore e Folha**. Tradução de Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 2020.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Silmarillion**. Tradução de Waldéa Barcellos. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O Hobbit**. Tradução de Lenita Maria Rimoli Esteves e Almiro Pissetta. 7 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. **O retorno do rei**: Terceira parte de O Senhor dos Anéis. Tradução de Ronald Kyrmse. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.

TURCHI, Maria Zaira. **As variações do insólito em José J. Veiga**. Organon, Porto Alegre, v. 19, n. 38/39, ps. 147-158, 2005.

UTZIG, INGRID LARA DE ARAÚJO. **FIC ⇌ Livro: fandom e polissistema literário**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Araraquara: UNESP, 2021.

YOUNG, Theodore Robert. Um Realismo Mágico no Brasil?: Um Levantamento. In: **Mester**, 24(1). UCLA, 1995.

ZANINI, Cláudio. “Horror”. In: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Editores). **Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)**. Rio de Janeiro: Dialogarts. <<http://www.insolitoficcional.uerj.br/m/medo/>>, acessado em 20 set 2022.