

A NARRATIVA INSÓLITA E O REALISMO ANIMISTA DE PEDRO PEREIRA LOPES EM *MUNDO GRAVE*

Diorgi Giacomolli
Doris Helena Soares da Silva Giacomolli

“O homem só se sente vivo com a coluna ereta”.
(LOPES, 2018, p. 157)

“Os mortos têm a sua própria justiça”.
(LOPES, 2018, p. 52)

Resumo: Pretende-se realizar um breve e, em certa medida, superficial percurso por *Mundo Grave* (2018), de Pedro Lopes Pereira, destacando, em sua composição narrativa, momentos em que se verifiquem procedimentos discursivo-textuais próprios a diferentes categorias, modos, subgêneros e gêneros que se possam inscrever no vasto e amplo universo do insólito ficcional. Este artigo oferece, ainda, um breve olhar sobre o estilo único de escrita do autor, bem como sobre aspectos do romance que o encaixem no realismo animista, de acordo com as teorias de Pepetela.

Palavras-chave: Mundo Grave. Pedro Lopes Pereira. Insólito ficcional. Realismo animista. Pepetela.

Abstract: The purpose of this article is to take a brief and somewhat superficial journey through Pedro Lopes Pereira's *Mundo Grave* (2018), highlighting, within its narrative composition, moments where there are discursive-textual procedures specific to different categories, modes, subgenres, and genres that can be inscribed in the vast and wide universe of weird fiction. This article also provides a brief insight into the author's unique writing style, as well as aspects of the novel that fit into animistic realism, according to Pepetela's theories.

Keywords: Mundo Grave. Pedro Lopes Pereira. Weird fiction. Animistic realism. Pepetela.

Introdução

Pedro Pereira Lopes é um escritor moçambicano que transita pela poesia e pela prosa, incursionando pela narrativa curta, média e de longa extensão, com parte de sua obra direcionada, assumidamente, ao público infantil e juvenil.

Sua narrativa *Kanova e o segredo da caveira*, publicada pela Escola Portuguesa de Moçambique, em 2013, na coleção *Contos e histórias de Moçambique*, e pela Editora Kapulana, no Brasil, em 2017, na série *Contos Moçambicanos*, integra, originalmente, um projeto de formação de leitores que visa atender ao desejo de Nelson Mandela de que a voz do narrador de contos nunca morra e de que as crianças nunca percam a capacidade de ampliar seus horizontes do mundo com a magia dos relatos.

Conforme anuncia Lopes, ao resgatar e reescrever um conto anônimo que circulava pela África, com distintas versões, para a composição de sua narrativa, ele o tornou uma fábula, inverteu o seu final e realçou o maravilhoso, cujos valores possíveis de serem sobrelevados pareciam, desde então, seduzi-lo como escritor.

Assim, António Cabrita, na página de apresentação do livro de Pedro Pereira Lopes, *Mundo Grave*, refere-se ao autor e à sua narrativa:

Ao ler este livro impôs-se-me a pergunta: como é que um praticante de *haikus* produz esta narrativa crua, de uma pulsão declarativa, implacável como o gume isento de vergonha do sangue que fez correr? É este ecletismo e a sua multiplicidade de recursos que fazem de Pedro Pereira Lopes um dos trunfos da mais recente literatura moçambicana. Um policial negro e arredo a exotismos, localizado num país que luta ainda pelas suas catarses. (LOPES, 2018)

Seu romance *Mundo Grave*, publicado em Portugal, em 2018, pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, foi obra vencedora da 1ª edição do *Prémio Instituto Nacional Casa da Moeda/Eugénio Lisboa*¹ em 2017 (Lisboa) e do *Prémio Bunkyo de Literatura para ficção policial* em 2019 (São Paulo).

O romance *Mundo Grave*, já desde o título do livro, vem a falar de um mundo inquietante, conforme informado nas epígrafes que abrem a leitura, e de “um mundo que ficou triste para sempre”, palavras escritas por Gabriel García Márquez em *Cem Anos de Solidão*. Desse mundo triste, desse mundo grave, Luís Carlos Patraquim comenta em *Metamorfose* que dele ainda não guardava nem sentimento,

1 A Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A., dando corpo à sua missão de promoção e preservação da língua portuguesa e tendo em consideração a relevância de Eugénio Lisboa, enquanto cidadão e homem de cultura nascido em Moçambique, mas também como seu autor, entendeu criar este prémio literário, destinado a selecionar trabalhos inéditos de grande qualidade no domínio da prosa literária, incentivando desta forma a criação literária moçambicana (LOPES, 2018).

referindo-se a uma época que ainda não tinha nem casaco para cobrir-se do frio. *Mundo Grave* explica o lugar que não é para risos, que requer uma expressão sisuda, que exige concentração para quem quer ficar nele por mais tempo. Viver nesse mundo grave não é para os fracos, nem para os tolos, já que demanda de todos nós muita força, muita vontade, muita persistência e muita coragem.

A narrativa revolucionária de Pedro Pereira Lopes

Com uma escrita que dispensa a inicial maiúscula, nem para começo de frases, nem para nomes próprios, *Mundo Grave* parece frisar a insignificância do ser humano em meio ao emaranhado de enredos que compõem a sua grave existência. Ao mesmo tempo, esse estilo, que pode ser chamado aqui de minimalista, para efeito de licença poética, coloca Pedro Pereira Lopes na contramão da ortografia oficial e o torna um revolucionário na forma de narrar.

Lopes (2018) apresenta o crime e o criminoso, e evidencia, já de antemão ao leitor, que ele acabará percebendo mais cedo ou mais tarde que falta ao assassino um mínimo de cuidado com os seus atos. Isso desperta de imediato a curiosidade do leitor, que quer saber quando e quais são as falhas que propiciarão descobrir sua identidade e os motivos que o levaram a encharcar-se de sangue.

Talvez com precipitação, podemos concluir que se trata de uma mulher. Estaria o narrador já no prólogo deixado pistas quanto ao gênero do assassino? Assim parece o autor querer nos fazer crer quando diz que aquele que mata deixa o local do crime com “passos de fada” (LOPES, 2018, p. 11). Ao passo em que essa pista dificulta colocar as peças no quebra-cabeça já de imediato, ela instiga o leitor em seguir as pistas que o narrador apresenta na sequência. Além disso, os passos de fada se tornam uma pista isolada, uma vez que o personagem Azevedo Marroquim sai no rasto de várias pessoas as quais ele acredita serem o assassino, todas elas homens.

Outra característica marcante da narrativa de Pedro Pereira Lopes é o uso da metalinguagem, que é o uso, no próprio discurso, de uma referência à linguagem, utilizada para transmitir uma ideia. O enunciado fala de si próprio. Assim, o narrador utiliza-se da metalinguagem, fazendo referência ao próprio texto e, ao mesmo tempo em que o utiliza para transmitir seu discurso, ele reclama que de si próprio enquanto autor, por deixar o narrador fazer uso da técnica do *flashback*. Também se convencionou chamar essa técnica de analepse, que é a interrupção momentânea da narrativa para mostrar uma ação do passado e aqui temos um

exemplo: “regresso já à narrativa principal, com promessas de empregar essa artimanha chamada *flashback* somente quando indispensável, e aqui não era bem o caso” (LOPES, 2018, p. 140). Embora esse aparte esteja relacionado com o que ocorre no presente narrativo e que seja essencial para a compreensão do texto, o autor promete não a usar, a não ser se absolutamente necessário. Assim, compromete-se com o leitor a tomar as rédeas da narrativa.

Apontando para uma característica própria, uma parada na sequência narrativa, o autor surpreende-se com o fato de que o narrador a tenha usado. Essa *artimanha* se caracteriza pelo narrador ou escritor que se dirige diretamente ao leitor com uma função específica e clara: o diálogo com esse leitor. O narrador, a todo o momento, conversa com o leitor numa tentativa de catequizá-lo, de convencê-lo de sua ideologia.

Há, no texto de *Mundo Grave*, essa característica peculiar; o narrador fala com o leitor, mostrando um desejo de intercambiar experiências. Essa interlocução, entretanto, não é novidade. O uso dessa técnica já é amplamente conhecido no mundo da literatura, e ela tem sido amplamente discutida por ter sido usada, por exemplo, por Machado de Assis.

[A] escrita de Machado de Assis, através de determinados procedimentos discursivos e de estratégias de produção ficcional, pode

levar o leitor a trabalho [...], o escritor faz da ficção o espaço para fazer uma demanda e um enlace com o leitor, que é colocado no lugar de participante, de observador atento à experiência do sujeito em questão. (CALDEIRA, 2006, p. 9)

Machado deu origem a uma teoria da literatura por meio desses diálogos que estabelece com o leitor. No caso específico da literatura produzida por Machado de Assis, o autor prevê uma determinada reação do receptor do texto, insistindo em chamar a atenção do leitor com frases, em deixar lacunas para que o leitor preencha e, por sua vez, solucione pequenos enigmas. Esse recurso é utilizado como elemento gerador de cumplicidade com o autor.

Quando o narrador de *Mundo Grave* abre diálogo com o leitor, ele intenta despertar-lhe curiosidade, o desejo de ler mais da história que ele tem para contar: “antecipo-vos, caros leitores, que este não é, de modo algum, um casinho que merecerá simples menções nos noticiários locais, mas por ora bastam as intromissões, não queremos que o texto perca a graça, não é?” (LOPES, 2018, p. 22). Ele assegura que o que vai contar é algo raro, que vale o interesse desse leitor, que merece ser lido já que não é um caso trivial e prosaico.

Já se sabe que o narrador onisciente é aquele cujo foco narrativo é centrado na terceira pessoa discursiva, e que

é uma espécie de deus que tudo sabe e tudo vê. Esse tipo de narrador sabe o passado, o presente e o futuro de cada personagem na narrativa, bem como seus pensamentos e estados emocionais. No caso de *Mundo Grave*, o narrador acredita-se semelhante a um deus pela qualidade de onisciência enquanto fala de si próprio enquanto narrador: “como somente os deuses e nós, os narradores, podemos augurar o futuro” (LOPES, 2018, p. 22).

O narrador do romance sabe dos pensamentos e desejos dos personagens, evidenciado em passagens como a seguinte: “O diretor-geral sentiu-se lisonjeado” (LOPES, 2018, p. 130), além de que ele sabe como um personagem se sente até quando está quase a perder os sentidos: “Sentiu-se desfalecer” (LOPES, 2018, p. 81). Em outro momento, o narrador revela onisciência quando alguém sente dificuldades em acreditar em algo: “Era inacreditável, recusava-se a aceitar” (LOPES, 2018, p. 140). Também conhece os pensamentos de seus personagens, “essa coisa de *amazimus* outra vez, pensou” (LOPES, 2018, p. 143).

Na narração das impressões e sentimentos dos personagens, o narrador cumpriu sua função a contento, ainda que tenha sido subestimado, diminuído (e por que não dizer?) menosprezado pelo autor-implícito. Esse diálogo

entre narrador, autor-implícito e leitor traz um magnetismo e sedução notáveis ao romance *Mundo Grave*.

Reverberação da voz do autor-implícito com críticas ao narrador

Surge, no texto narrativo, algumas críticas ao narrador e até mesmo desmentidos à narrativa. O escritor, alçado à condição de autor, passa a ser apenas *um autor*; isto é, não necessariamente o autor real, mas um fictício. Esse autor por vezes parece criticar o narrador e limitar sua onisciência.

Umberto Eco fala da pluralidade de vozes dentro da narrativa:

Há [...] casos em que, com maior desfaçatez, porém mais sutilmente, apresentam-se autor-modelo, autor-empírico, narrador e entidades ainda mais vagas, colocadas no texto narrativo com o propósito explícito de confundir o leitor. (ECO, 1994, p. 21)

Eco vai mais além em sua teoria de que o autor pode usar mais de uma voz narrativa, e chega a descrever esse autor dentro do texto, o qual ele chama de autor-modelo:

[...] há uma terceira entidade, em geral difícil de identificar e que eu chamo de autormodelo [...]. Poderíamos dizer que esse it – que no começo da história ainda não se evidencia, ou talvez esteja presente apenas numa série de pequenos traços – no final de nossa leitura se identificará com o que toda teoria estética chama de ‘estilo’ [...] é uma voz que nos fala afetuosamente

(ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer ao seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir quando decidimos agir como o leitor-modelo. (ECO, 1994, p. 21)

A escolha da pluralidade de vozes narrativas é uma decisão criativa do autor, e cada opção tem suas vantagens e desafios. No caso de Pedro Pereira Lopes, o recurso de diversidade de estilos que ele utiliza afetam a maneira como os leitores percebem os personagens de *Mundo Grave*. Não somente o enredo investigativo, mas também os elementos do insólito ficcional que ele adota em seu texto, contribuem para que a diversidade de vozes narrativas mantenha o leitor intrigado para além da descoberta do assassino. Em se tratando da presença do autor dentro do texto, em conjunto com o narrador, as teorias de Wayne Booth ajudam a entender os seus efeitos:

Para fins práticos, o mais importante destes tipos de distanciamento é, talvez, o que fica entre o narrador falível ou pouco digno de confiança e o autor implícito que se faz acompanhar pelo leitor no seu juízo sobre o narrador. Se se discute ponto de vista com o fim de descobrir a sua relação com os efeitos literários, então as qualidades morais e intelectuais do narrador não podem, certamente, deixar de ser mais importantes

para o nosso juízo do que o facto de ele ser referido como ‘eu’ ou ‘ele’, ou de ser privilegiado ou limitado. Se descobrirmos que ele não é digno de confiança, transforma-se o efeito total da obra, que ele nos transmite. A terminologia que possuímos para este tipo de distanciamento dos narradores é extremamente inadequada. À falta de termos melhores, chamei ao narrador fidedigno quando ele fala ou actua de acordo com as normas da obra (ou seja, as normas do autor implícito), e pouco digno de confiança quando o não faz. (BOOTH, 1980, p. 174)

Booth (1980) cria esse conceito de autor-implícito para falar dessa presença e relação entre o autor-implícito e o narrador. O narrador de *Mundo Grave* apresenta falhas, parece ser controlado, criticado, limitado e desmentido pelo autor-implícito, que em diversos momentos parece lhe observar. Pode-se, inclusive, dizer que esse autor-implícito interfere no texto a fins de causar uma impressão de hierarquia, à medida em que ele parece se colocar acima do narrador.

No romance, o autor dirige-se ao leitor para comentar o que considera uma falha do narrador: “deus do céu, quanta indelicadeza do narrador em contar-vos tanta palha!” (LOPES, 2018, p. 140). Execrado em sua função pelo autor-implícito, que vem desacreditá-lo transformando-o em uma voz pouco digna de confiança, o narrador se aproxima da categoria de narrador não-confiável.

O narrador afirma que “pelos vistos, o tempo não prometia melhorar nem piorar” (LOPES, 2018, p. 25), para mais tarde ser desmentido pelo autor: “(o tempo piorou e, afinal de contas, o narrador estava enganado)” (LOPES, 2018, p. 32). Apesar da onisciência já declarada do narrador, o autor-implícito vem para limitá-lo: “ao resto dos pormenores do diálogo o narrador não teve acesso” (LOPES, 2018, p. 32).

O narrador onisciente, como já foi dito, sabe de todos os sofrimentos e dores que seus personagens podem sentir, mas, ao comentar sobre a dor que a personagem assassinada sentiu, o autor afirma que o narrador não pode saber sobre esse tipo de dor, de balas de revólver, se nunca a sentiu: “aqui o narrador está somente a supor” (LOPES, 2018, p. 107). O autor-implícito informa ao leitor que o narrador não sabe se a personagem sempre fora uma mulher de muitos sorrisos, comentando que o fato assim se dá “até onde o narrador sabe” (LOPES, 2018, p. 60).

No entanto, parece mesmo que o narrador fica desacreditado em sua onisciência quando ele afirma que o personagem Azevedo “*pareceu* condoer-se com o infortúnio daquelas mulheres” (LOPES, 2018, p. 65, grifo nosso). Logo em seguida, o mesmo narrador afirma que Azevedo “odiava o escuro”, pois este “trazia-lhe recordações da infância”

(LOPES, 2018, p. 65). Assim sendo, *Mundo Grave* apresenta um narrador com onisciência intermitente, de cujas limitações o autor-implícito demonstra ter conhecimento, e não hesita em informar ao leitor.

O autor também sugere que o narrador poderia acabar logo com a história se um personagem caísse sobre um objeto pontiagudo (LOPES, 2018, p. 42). Esse autor-implícito tira, por vezes, conclusões sobre a narrativa, sobre alternativas de narração e sobre possíveis atos do narrador. Além disso, o autor troça do narrador quando sugere que ele tem que descrever ações dos personagens que não gostaria de ter que narrar: “o investigador especial conteve um sorriso trocista, continuando, entretanto, a moer os seus malvados amendoins, *que para o desgaste do narrador, nunca acabavam*” (LOPES, 2018, p. 27, grifo nosso).

Porém, ao mesmo tempo em que o autor se intromete na narrativa e provoca o narrador, ele também não quer que o leitor o insulte. Ao comentar, “para que não chamem nomes ao narrador, não será exposta aqui” (LOPES, 2018, p. 95), o autor, de certa forma defende e preserva o narrador. Parece ser o fato de que ele quer dizer que sabe mais que o narrador, mas ao mesmo tempo, quer que o leitor continue a respeitar aquele que conta a história, já que ele, o autor, o criou.

Na narrativa, como já vimos, temos um autor-implícito que também é onisciente em relação ao narrador. Por sua vez, o narrador também se refere, dentro da narrativa, ao escritor do livro. Isto é, o narrador narra ao leitor e se junta a ele para dizer que o escritor se imiscui na narração: “podemos nos aventurar a dizer, como faz o escritor desse livro” (LOPES, 2018, p. 29). Por fim, ao mesmo tempo em que temos evidências de que há uma relação hierárquica entre autor e narrador, este revela não somente saber da existência de seu superior, mas também saber que o autor faz parte da narrativa, na qual ele se insere quando bem entende, no papel de autor-implícito.

Narrativa moldura, a história dentro da história

Afirma Constantino Luz de Medeiros: “A tradição literária de engendrar narrativas que dão ensejo a outras narrativas, ou de delimitar uma narrativa a partir de uma determinada narrativa moldura, é encontrada nas mais remotas exteriorizações literárias do homem” (2012, p. 2). O ser humano, ao contar suas histórias ao redor de uma fogueira, nos tempos primordiais, já utilizava de diversas técnicas narrativas, o que desempenhou um papel de extrema importância no desenvolvimento das culturas.

Para explicar ao ouvinte o sentido de uma história, certamente se fazia necessário que outras fossem contadas.

Além de sua função interna na composição da obra literária, a narrativa moldura serve também como procedimento retórico que empresta um caráter mais intenso, uma atmosfera de verossimilhança ao narrado, além de estabelecer uma provocação à curiosidade do leitor. (MEDEIROS, 2012, p. 3)

Um dos componentes que situaria o ponto para a narrativa moldura, ou para a estruturação de narrativas, seria a presença do animismo na construção de Pedro Pereira Lopes. Para explicar o insólito, para explicar o ainda não explicado, para que o leitor entenda a profundidade dos acontecimentos, fez-se necessário a narrativa-moldura.

Medeiros vai mais adiante em sua explicação: “Originária da tradição oral, a narrativa dentro da narrativa, ou *recit encadré*, seria transmitida às formas breves poéticas de cunho narrativo que se desenvolvem na Idade Média” (MEDEIROS, 2012, p. 3). Ora, a tradição narrativa africana se origina da oralidade. Nos primórdios da civilização, as histórias, as crenças e as lendas foram transmitidas originalmente e nelas, certamente, se narravam histórias para explicar outra narrativa central.

Narrativa moldura é, então, um procedimento narrativo que acena ao processo de inserção, dentro de uma narração inicial, outra narração. Geralmente, sua finalidade é

apresentar uma história introdutória como modo de enfatizar uma segunda narrativa ou um conjunto de histórias curtas. A narrativa moldura introduz ou delimita outras narrativas subsequentes; encaminha os leitores de uma primeira história para outra, menor, ou várias, dentro dela. Essa técnica é usada por Pedro Pereira Lopes, em *Mundo Grave*. Ele usa uma estória unificadora exterior do assassinato de uma prostituta, de um homem apaixonado decidido a vingá-la, enquanto um investigador tenta solucionar o crime.

As moldurações desempenham um papel crucial tanto nas artes visuais quanto na arte cinematográfica, pois constituem elementos estéticos essenciais. Elas são definidas como “procedimentos de ordem técnica e estética que realizam certas montagens no interior das molduras” (KILPP, 2010, p. 18). Em outras palavras, as moldurações não se limitam a enquadrar e delimitar uma obra de arte ou uma cena cinematográfica, mas também desempenham um papel ativo na composição visual, criando uma experiência estética única. Por meio de escolhas cuidadosas de enquadramento, posição, proporção, cor e textura, as moldurações ajudam a direcionar o olhar do espectador, destacar elementos específicos e transmitir uma mensagem visual precisa. Elas têm o poder de amplificar o impacto emocional de uma

obra de arte ou cena de filme, moldando a maneira como a narrativa visual é percebida e interpretada. Assim, as moldurações não devem ser subestimadas em seu papel na criação de uma experiência visual significativa e envolvente.

Procurando resgatar memórias culturais, religiosas e afetivas, Lopes (2018) utilizou-se dessa técnica de colocar uma narrativa para complementar a outra. Ele cria, em *Mundo Grave*, uma narrativa-moldura, não tão importante quanto àquela que é exterior ao enredo principal, mas que interrompe a narrativa central para narrar os acontecimentos passados entre Costley Liyongo e o comandante Gramane, ao passo em que desvenda os antecedentes que causam a morte da família do investigador e apresenta o assassino e seu crime. A relevância do entrelaçamento das múltiplas narrativas é confirmada pelo narrador, quando este afirma que “o resto é parte da história que lhes tenho estado a contar” (LOPES, 2018, p. 194), parte essa da mesma narrativa que parecia ter-se esclarecido antes mesmo do capítulo vinte e oito começar.

Realismo animista na literatura africana

As tradições africanas comportam uma forma única de ver a vida, a morte, o tempo e todas as formas de existir. Essas marcas de cultura se inserem na literatura produzida

pelos escritores que nela vivem, bem como a intenção de oposição ao colonizador. Uma marca importante da literatura angolana advém do fato de que essa sociedade era ágrafa e suas histórias eram transmitidas através da oralidade.

O estudioso Silvio Ruiz Paradiso (2015) discorre sobre o significado do termo animismo e sua origem:

O conceito de animismo, cujo termo advém de *anima* (alma), foi inicialmente desenvolvido por Georg Ernst Stahl, em 1720, para se referir ao ‘conceito de que a vida animal é produzida por uma alma imaterial’, mas redefinida pelo antropólogo inglês Sir Edward B. Tylor, em 1871, na obra *Primitive Culture* (A Cultura Primitiva), significando que ‘todas as coisas têm anima (alma; espíritos)’. [...] O termo dentro da antropologia é genérico, e justamente por isso é usado, visto que as manifestações religiosas tradicionais africanas, isto é, religiões de milenares etnias, são heterogêneas e complexas, mas com elementos que as unem – sendo a crença no *anima* uma das mais frequentes. No mundo religioso africano, homens são deuses, deuses são homens, objetos são vivos, humanos viram animais, e as fontes que contêm toda essas assertivas estão nos mais variados mitos, contos, lendas, rezas e oraturas das populações negras africanas. (PARADISO, 2015, p. 275)

O que pode parecer insólito para o olhar ocidental, não o é para o homem que tem suas raízes na cultura e na sociedade

africana. Ao adentrarmos na perspectiva moçambicana, somos convidados a mergulhar em um mundo de simbolismo, espiritualidade e conexão profunda com a natureza. Essa visão de mundo abraça a sabedoria transmitida por gerações, honrando os antepassados e valorizando os laços comunitários. Em se tratando de literatura, *Mundo Grave* oferece, por meio dessa lente culturalmente arraigada, um reflexo sombrio da complexidade e da profundidade da vida em uma sociedade pós-colonial, utilizando elementos do fantástico e do horror, para abordar questões sociais, políticas e culturais. Nesse âmbito de tamanha riqueza artística, o realismo animista cumpre uma função chave em termos narratológicos.

Maria Aparecida Santilli (1985) é uma teórica das histórias africanas que vem a salientar essa marca da oralidade calcada na produção ficcional do continente, especificamente de Angola, de Cabo Verde e de Moçambique (1985, p. 7). Outros autores como Agostinho Neto, Luandino Vieira e Arthur Carlos Maurício Pestana dos Santos, surgiram para destacar as cores angolanas e seus aspectos sócio-contextuais, sua tradicionalidade, sua oralidade e mitologia, todos mediados pela memória. Esse último escritor assina suas obras com o nome Pepetela. Ele se apropria de uma lenda local e cria

sua própria versão². Em uma entrevista a Marcon, (2005) ele assim se refere à recepção da história e ao reconhecimento da oralidade da lenda de Lueji:

[...] Fui lá e falei com uma série de pessoas que tinham lido o livro e outras mais velhas que não tinham lido, *mas que tinham ouvido a história contada por outro* e eles aceitavam perfeitamente a história. Alguns diziam, não, mas houve mudanças e outros diziam, mas é esta a história que nós conhecemos. Portanto, *a história oral que continuou, esta minha versão aproxima-se bastante da atual tradição oral*. (2005, p. 270, grifos nossos)

Pepetela, que além de escritor é sociólogo, confirma as relações estabelecidas com a escrita nessas sociedades que têm em sua gênese a oralidade. Esse autor abriu as discussões sobre conceitos próprios para a literatura africana, e nela incluiu o conceito de *animismo*, do latim *animu*, significando espírito, vida. Esse termo, conceituado mais exatamente como realismo animista, vem para lidar com outros aspectos da literatura africana que não tão somente o realismo fantástico, o realismo mágico e o realismo maravilhoso.

De acordo com Silvio Ruiz Paradiso (2015) os termos animismo e fetichismo na literatura africana estiveram ligados, por décadas, às manifestações religiosas do continente de forma depreciativa devido ao fato de “o homem moderno

2 Lueji, *o nascimento de um império*. (PEPETELA, 1989).

ocidental ter dificuldade para aceitar certas manifestações do sagrado, chamadas por ele de hierofanias” (2015, p. 270). Hierofania, em termos didáticos, significa o aparecimento ou a manifestação reveladora do sagrado.

No entanto, está havendo uma mudança na aceitação dessa característica literária, pois “os termos animismo e fetichismo são hoje ressignificados, devendo ser desprendidos da carga preconceituosa que os revestia, e isso cabe ao leitor. Manter tais termos fixos a ideia de primitivismo, é manter o olhar do colonizador e a mentalidade colonialista” (2015, p. 270). Espera-se do leitor um novo olhar, um novo sentido, um novo jeito de encarar essa inserção das marcas identitárias, das divindades, ou do próprio fetichismo, já que esse conceito próprio local a partir da matriz africana adequa-se a outro jeito de fazer literatura.

Paradiso (2015) ressalta a multiplicidade de tarefas desse novo escritor que desponta na África: “Assim, o escritor africano (pós-colonial) assume o papel de um neo-historiador, neoantropólogo ou um neoetnólogo, porta-voz de suas etnias, nações e do próprio continente” (PARADISO, 2015, p. 271). O escritor de literatura, nesse contexto, deve ser aquele que resgata a própria realidade e redescobre a mitologia dos ancestrais, da oralidade e da religiosidade africanos. Afirma

Paradiso (2015) que “é neste mundo da religiosidade anímica pós-independência que o autor africano cria o seu projeto de descolonização literária” (2015, p. 272). A religião africana tradicional foi silenciada pelo colonizador e o escritor dá voz a ela ao trazê-la para dentro da literatura contemporânea.

Segundo Paradiso (2015), *realia* é um termo que se aplica ao animismo:

Na verdade, o termo maravilhoso, observado a partir de sua etimologia –*mirabilia* (do verbo *mirari*, que significa ‘ver’) aplica-se então à reação do público leitor. Neste ponto, o olhar (lacaniano) do leitor é o determinante para que cenas de possessão, transmutações, necromancias e intercepções entre vivos e mortos, deuses e humanos sejam *realia* ou *mirabilia* (ao primeiro termo se aplica o Animismo, já ao segundo o Maravilhoso) (PARADISO, 2015, p. 272-273).

Realia é, portanto, uma ideia intrínseca à cultura africana, uma vez que eles fazem parte do possível e não do impossível dentro da realidade, como é o caso do maravilhoso na literatura e como tal deve ser percebido pelo leitor.

Cabe ao leitor entender que tais fenômenos na narrativa fazem parte de um mundo em que o ‘sobrenatural’ é palavra ausente, já que é no ‘real’ que o visível e o invisível, bem como as relações anímicas e fetichistas, se interagem sem a dialética do mundo ocidental. (PARADISO, 2015, p. 273)

Wittiman (2012) escreve que a cultura africana, essencialmente memorial e oral, é verbalizada e surge daí uma literatura impregnada de animismo, perpetrada pelo sobrenatural. Hodiernamente, os escritores de literatura são portais que se abrem para carregar e transmitir essa memória ancestral.

Na narrativa africana do passado, predomina a valorização da cultura tradicional africana, a presença acentuada do imaginário ancestral, marcas do sobrenatural e, principalmente, do animismo das culturas africanas. O animismo africano prevalece sobre os valores da realidade, fazendo com que o leitor ocidental perceba que o sobrenatural encontra-se ali. (WITTIMAN, 2012, p. 13)

Esse e outros elementos culturais que fazem parte de um enorme armazenamento de informação cultural estão sendo recuperados. O animismo africano foi tradicionalmente transmitido à prole, e assim foi conservado para a geração seguinte e hoje é resgatado por seus escritores: “Em África, certos fenômenos considerados mesmo absurdos, incomuns ou impossíveis às demais civilizações, são comuns e fazem parte intrínseca de uma percepção do real, de uma realidade animista” (PARADISO, 2015, p. 274).

Esse animismo faz parte do mundo que os escritores africanos descrevem, as narrativas são inspiradas pelo

ambiente em que o escritor vive. Através da literatura, que até então era parte de um patrimônio cultural eminentemente oral.

Manifestações do animismo como insólito ficcional em *Mundo Grave*

Pedro Pereira Lopes, na necessidade de mostrar a visão africana do que é existir, de recontar a história, de falar do que é africano, é um escritor dessa vertente, do realismo animista, trazendo o insólito, o hibridismo religioso, os antepassados, os poderes que estão espalhados pela natureza. Ele traz esses elementos com *anima* para dentro de sua literatura, talvez porque os gêneros realismo maravilhoso, realismo mágico e realismo fantástico não conseguirem dar conta da realidade e da visão de mundo atual dos povos africanos e, em especial, de Moçambique.

Flavio Garcia, ao se referir a um dos romances de Mia Couto, poderia estar comentando *Mundo Grave*, quando afirma:

Pode-se [...] afirmar, sem risco de incorrer em impropriedades teóricas, conceituais ou críticas, que, de fato, se verificam [...] discursos contra-hegemônicos — expressos na voz de suas personagens, ao contar em suas histórias ou comentarem o acontecido —, como produto de apropriações de estratégias de construção narrativa das literaturas latino-americanas, inscrevíveis

no sistema semionarrativo-literário dos mundos possíveis ficcionais do fantástico — lato sensu —, em favor do real animismo africano, atualizando, assim, em África, protocolos ficcionais próprios da América Latina — Novos Mundos —, em dois continentes distintos, mas aproximáveis — cenários de ex-colônias do imperialismo ibérico. (2016, p. 172)

Em inúmeras cenas realistas do romance de Pedro Pereira Lopes (2018), pode-se perceber a presença do animismo como manifestação do insólito e até mesmo do macabro que permeiam a obra. A crítica aponta aspectos que inscrevem o romance no universo da narrativa de investigação, mistério e policial, destacando sua proximidade com o fantástico. Contudo, sua leitura traz à baila estratégias narrativas e temas que a permitem inscrever na seara do realismo animista. Já no capítulo um, a imagem do policial com “os punhos manchados de sangue” (LOPES, 2018, p. 23) faz o prenúncio do tipo de violência que o leitor pode esperar como retrato do cenário sombrio da obra. O homem chega para falar com Costley Liyongo, o qual lhe pergunta se ele estava torturando alguém, ao que o homem responde que não passa de “uma entrevista de rotina” (LOPES, 2018, p. 24).

Mais adiante, no capítulo dois, uma vítima de feminicídio é descrita como objeto de desejo sexual de uma maneira

macabra que talvez nem mesmo Edgar Allan Poe seria capaz de pensar: “o corpo da mulher era firme e enxuto, e mesmo sem vida, ainda seria capaz de despertar algumas fomes entre os homens” (LOPES, 2018, p. 28). A morte é bastante explorada no romance como elemento do insólito, adicionando figuras horroríficas à atmosfera lúgubre.

Seguindo o tom de criminalidade esperado de uma metrópole do terceiro mundo, há também a expressão do desvalor à vida que os personagens parecem não somente testemunhar, mas também sentir: “é fácil acreditar na morte dos outros, de terceiros, as mortes que nos são íntimas são difíceis, inexplicáveis” (LOPES, 2018, p. 36-37). Complementando bem a ambientação sinistra do romance, a espacialidade também é bastante explorada a fim de tecer a linha entre o real e o fantástico, este que por sua vez acompanha Azevedo em sua busca por vingança: “as [nuvens] que se encontravam pra lá do horizonte, esventradas, na sua maioria, pareciam fantasmas em procissão” (LOPES, 2018, p. 47).

A referência a fantasmas serve de augúrio, considerando a aparição que acompanha o personagem Azevedo em sua matança:

Shonga não estava no carro. Azevedo marroquim nunca sabia ao certo quando estava sozinho, e isso chateava-o bastante.

Seguia nervoso, olhou para o outro banco, arrependeu-se de ter levado o facão de cozinha, que estava mesmo ali, para o inesperado, para servir de reforço à pistola. (LOPES, 2018, p. 74)

É interessante observar também que, na passagem acima, o autor parece fazer referência ao facão e à pistola como que conferindo personalidade a esses objetos. Essa técnica narrativa pode ser enquadrada em uma das características do animismo, pelo fato de que os objetos assumem funções vivas, isto é, como se eles tivessem alma. No contexto do romance *Mundo Grave*, essa é uma técnica bastante criativa e que contribui imensamente para a composição do gênero literário de horror.

Um dos momentos mais pivotais do romance no que tange ao horror como narrativa de gênero, é quando o comandante Goba revela aos policiais Liyongo e Gramane a sua teoria de que um espírito maligno pode ser a resposta do que está por trás dos assassinatos que ambos vêm investigando:

‘o que é que nos pode dizer, comandante?’
‘acreditam em *amazimus*?’, perguntou
os dois policiais fitaram-no com uma
expressão curiosa
‘*amazimus*, espíritos malignos, demónios?’,
foi a vez de liyongo
o comandante gramane assentiu com a cabeça,
mas o agente especial ainda não percebera:
‘está a sugerir que as mortes estão relacionadas

com algum tipo de feitiço, de magia?’
‘não, nada de feitiço ou magia, mas sim
possessão’. (LOPES, 2018, p. 94-95)

Azevedo então vai até um *nyanga*, um curandeiro, o qual se diz ter o dom de contatar o mundo dos espíritos, para ver se ele consegue fornecer uma resposta mais definitiva para o problema da aparição que vem lhe acompanhando. O velho curandeiro confirma a teoria do comandante Gramane:

‘Meu filho, há sangue em ti, há muito mal. os *amazimus* controlam o teu corpo, a tua alma não é tua, não te pertence’, disse o curandeiro, abrindo mais ainda os enormes e cansados olhos, possuído que estava de medo
[...]
‘há um *amazimu* dentro de ti, um demónio... um demónio disfarçado de mulher, o *amazimu* serpente que troca de formas’. (LOPES, 2018, p. 128)

Azevedo chora e pede ajuda ao homem, que apenas consegue ser fatalista em sua resposta, dizendo que a única solução para Azevedo é a morte. No capítulo vinte, no que parece um sonho, ou talvez uma lembrança de Azevedo, temos uma cena em que Shonga, a mulher por quem ele é apaixonado, e de cuja morte ele busca vingança, explica a ele que ela está possuída por um destes espíritos do mal: “o demónio da minha mãe, ele procurou-me, possuiu-me, bebeu do meu sangue, comeu da minha carne. Estou amaldiçoada!”

(LOPES, 2018, p. 139). Ele quer um relacionamento sério com Shonga, quer que ela largue a vida de prostituta e fique só com ele, mas ela nega: “é por isso que não posso ser apenas tua, eu pertenço ao mundo, a todos, aos *amazimus* (LOPES, 2018, 139). O total infortúnio de Shonga como que evoca a herança dos problemas sociais de um país colonizado, e se manifesta em um dos tropos mais aterrorizantes que há no universo ficcional de horror, e é notável que Pedro Pereira Lopes consiga encaixar sua narrativa no gênero com tal maestria já no seu primeiro romance.

Conclusão

Desce destarte ao círculo segundo [...]
Ouvi que estão no padecer horrendo
Os que aos vícios da carne se entregavam
Razão aos apetites submetendo. (ALIGHIERI,
1948, p. 39-40)

É para o segundo círculo do inferno que os amantes, aqueles que se entregaram ao amor desmedido, irracional, amor da carne e da luxúria, vão depois da morte. Dos terrores e *amazimus* da religião africana ao inferno de Dante, os personagens de Pedro Pereira Lopes (2018) peregrinam pelas regiões das brumas, do insólito, do não-conhecido. Eles se encontram em um lugar sombrio, de almas desditas, o qual “perpetuamente as almas torce, agita, molesta, em seus

embates recrescidos” (ALIGHIERI, 1948, p. 39). Como explica Shonga a Azevedo, no final: “estamos no inferno [...] esse é o círculo dos amantes, o canto final das almas que pecaram por amor. o nosso pecado foi o amor” (LOPES, 2018, p. 251).

Existe um realismo na obra de Pedro Pereira Lopes, que dialoga com boas doses de insólito, configurando uma narrativa de horror que se enquadra no realismo animista africano. Do lenocínio ao crime, do amor ao sangue, da pobreza à prostituição, do comércio do sexo ao vício e transtorno de comportamento sexual compulsivo, de passos incertos a passos duvidosos, os personagens se desesperam, se perdem, ficam cobertos de luxúria e sangue. O mundo ficcional de paixões exacerbadas e de comércio carnal ilícito criado por Pedro Pereira Lopes é um *mundo grave*, com certeza.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia* Tradução de J. P. Xavier Pinheiro. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira Ltda, v. 1, 1948.

AMARAL, Maria do Rosário. “*Mundo Grave*”: a normalização da anormalidade. Disponível em: <https://opais.co.mz/mundo-grave-a-normalizacao-da-anormalidade/>. Acesso em: 13 jun. 2023.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CALDEIRA, Luíza Angélica Fonseca. Em torno do real: a escrita de Machado de Assis e o trabalho do leitor. Belo Horizonte: Faculdade

de Letras da UFMG, 2006. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ALDR-6NKP4Q/1/disserta__o_de_luiza_ang_lica_fonseca_.pdf.pdf. Acesso em: 13 jun. 2023.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GARCIA, Flavio. Discursos contra-hegemônicos em *A Varanda do Frangipani*, de Mia Couto: apropriações de estratégias de construção narrativa em favor do real animismo africano. *Miscelânea*, Assis, v. 19, p. 149-174, 2016.

GARUBA, Harry. *Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana*. Tradução de Elisângela da Silva Tarouco. Porto Alegre: Nonada Letras em Revista, ano 15, n. 19, p. 235-256, 2012.

IMPRESA NACIONAL. *Apresentação mundo grave de Pedro Pereira Lopes distinguido com o prémio INCM/Eugénio Lisboa*. Disponível em: <https://impresanacional.pt/agenda/apresentacao-mundo-grave-de-pedro-pereira-lobes-distinguido-com-o-premio-incm-eugenio-lisboa/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

KILPP, Suzana. *A traição das imagens: espelhos, câmeras e imagens especulares em reality shows*. Porto Alegre: Entremeios, 2010.

LOPES, Pedro Pereira. *Mundo Grave*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, S. A. 2018.

MARCON, Frank Nilton. *Leituras Transatlânticas: diálogos sobre identidade e o romance de Pepetela*. 2005. 275f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *As faces de Janus: um olhar sobre a narrativa moldura como procedimento literário*. Rio de Janeiro: Palimpsesto, Dossiê (2), v. 11, n. 14, p. 1-15, 2012.

PARADISO, Silvio Ruiz. *Religiosidade na Literatura Africana: a estética do realismo animista*. Londrina: Revista Estação Literária, v. 13, p. 268-281, 2015.

PEPETELA. *Lueji, o nascimento de um império*. Porto, Portugal: União dos Escritores Angolanos, 1989.

SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas – História & Antologia*. São Paulo: Ática, 1985.

WITTMANN, T. *O realismo animista presente nos contos africanos: (Angola, Moçambique e Cabo Verde)*. 2012. 172f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

Diorgi Giacomolli

Mestre em Sociedade, (Inter)textos Literários e Tradução nas Línguas Estrangeiras Modernas (Inglês) pela Universidade Federal do Rio de Grande do Sul, 2023.

Membro do grupo de pesquisa em estudos do gótico G.H.O.S.T (UFRGS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2764689824857066>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0009-3618-1222>.

E-mail: diorgisbs@gmail.com.

Doris Helena Soares da Silva Giacomolli

Doutora em Letras pela Universidade Federal de Rio Grande, (FURG).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7121110420173190>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5699-0523>.

E-mail: dorishssg@gmail.com.