



BAGÃO, Teresa. “Para manter as coisas inteiras” – viagens no futuro em *A vida no céu*, de José Eduardo Agualusa. In: **Revista Épicas**. Ano 4, N. 8, Dez 2020, p. 100-118. ISSN 2527-080-X. DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2020v8>

**“PARA MANTER AS COISAS INTEIRAS” – VIAGENS NO FUTURO EM  
A VIDA NO CÉU, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**

**KEEPING THINGS WHOLE: FUTURE TRAVEL IN JOSE EDUARDO  
AGUALUSA'S *A VIDA NO CÉU***

Teresa Bagão<sup>1</sup>  
AEE/Escola Secundária de Estarreja

**RESUMO:** “O romance do escritor José Eduardo Agualusa, intitulado *A vida no céu*, leva-nos numa viagem épica com um heroico protagonista adolescente, num não-lugar futurante de feição distópica. Nesta metatopia, o leitor depara-se com o seu planeta daqui a umas dezenas de anos, agora inabitável pela ação destruidora do ser humano. A ausência de fronteiras terrestres, eliminadas pela subida do nível das águas, não alterou a sociedade, pois esta transmutou-se para o céu, reinventando as zonas de demarcação. Acompanhamos o percurso do jovem Carlos Benjamim Tucano, nesta narrativa que facilmente integramos no género *crossover fiction*, para conhecermos este mundo ficcionado e o novo *Novo Mundo* que surgirá por entre as neblinas – a Ilha Verde -, por força da coragem e da vontade para fazer daquele um lugar melhor, voltando a pôr os pés em terra.”

**Palavras-chave:** *A vida no céu*, Agualusa, *crossover fiction*.

**ABSTRACT:** “The novel *A vida no céu*, by José Eduardo Agualusa, takes us on an epic journey as we follow an heroic adolescent protagonist through a future non-place with dystopian contours. In this metatopia, the reader comes across his planet within thirty years’ time, now inhabitable due to human destructive actions. The absence of terrestrial borders, which were excluded by the oceans’ rise, hasn’t changed society, since people have shifted to the

---

<sup>1</sup> Mestre em Estudos Portugueses (2007) e Mestre em PLE/LS (2015), pelas Universidade de Aveiro e Faculdade de Letras da Universidade do Porto, respetivamente. O presente artigo é o desenvolvimento de um trabalho de seminário no âmbito do 1.º ano do Doutoramento em Estudos em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos, frequentado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2016). Email: [teresabagao@aeestarreja.pt](mailto:teresabagao@aeestarreja.pt)

sky, reinventing up there other boundaries. We follow the path of young Carlos Benjamim Tucano, in this narrative easily exemplified as *crossover fiction*, so we come to know this fictional world and also the new *New World* that will emerge within the mist – the Green Island -, due to the courage and the willpower to make that world a better place, setting foot on ground over again.”

**Keywords:** *A vida no céu*, Agualusa, *crossover fiction*.

## Introdução

A escrita ficcional de José Eduardo Agualusa desafia-nos, com particular assiduidade, a desconstruir e a redefinir alguns dos espaços que, outrora, alicerçaram o mapa da epopeia portuguesa ultramarina. De forma consubstanciada, o escritor tem vindo a percorrer as geografias africana e brasileira, num trajeto que enuncia a possibilidade de reorientar a aventura da e em língua portuguesa, enquanto veículo de mobilidade intercultural e entre continentes, sobretudo através do género narrativo.

No “Romance para jovens e outros sonhadores”, sugestivo subtítulo definido por Agualusa para o seu *A vida no céu* (2013), a viagem surge não como travessia de territórios e transposição de fronteiras, mas como um efetivo percurso em suspensão, na medida em que a ação decorre no espaço aéreo, devido ao desaparecimento dos continentes depois do “grande desastre – o Dilúvio”. Sem os habituais marcos geodésicos que firmam os espaços da narrativa, assim suprimidos, o escritor instaura o percurso heroico do protagonista num não-lugar futurante de feição distópica, percurso este que facilmente reconhecemos como de autognose.

A viagem que o jovem herói Carlos Benjamim Tucano enceta decorre, portanto, num espaço aberto, sem fronteiras naturais, mas em que o ser humano acabou por recriar um determinado tipo de fronteiras físicas que terão de ser atravessadas, permitindo aceder a espaços distantes e desconhecidos, um dos quais associado ao desejo de encontrar um ideal de paraíso na terra – literalmente, na terra e não no céu, no caso deste romance. Afinal, os pés e o corpo humanos apenas se cumprem se se fixarem, visto que, há mais de trinta anos, “Os países desapareceram, mas as cidades continuam a existir. O que se passa é que agora viajam. A toponímia tornou-se móvel” (AGUALUSA, 2013, 20).

Ao recriar no céu um novo mapa, mas um mapa instável pela sua natureza semi-movente, o autor reinventa os traços de exotismo, de viagem a um lugar distante e de percurso desafiante que põe à prova a resiliência do herói, obrigando-o a superar-se, na esteira dos protagonistas épicos de outrora. Como se os continentes e os mares do planeta tivessem esgotado as suas

possibilidades épicas (até mesmo na viagem ao centro da Terra), Agualusa transfere o seu jovem herói e os desafios que tem de dirimir para o lado de cima.

Com o breve estudo que ora enceto, procurarei escorar uma leitura do romance de José Eduardo Agualusa, *A vida no céu*, numa lógica que nega o entendimento do mundo confinado por fronteiras tradicionais. Aqui, o caminho firma-se na demanda de um novo “Novo Mundo”, sonhado, desejado e concretizável, com um herói luandino que fala português, de pai brasileiro e mãe angolana, e com diversos referentes geográficos associados à língua portuguesa. Proponho, assim, uma análise que vá ao encontro das duas das questões investigativas desta Secção 6 do 13.º Congresso Alemão de Lusitanistas, no âmbito da literatura contemporânea em língua portuguesa: “Como se superam as visões dicotómicas do espaço pós-colonial? Onde se produzem entrelaçamentos, confusões, sobreposições, diálogos e deslocações?” A leitura deste romance do consagrado escritor vem consubstanciar distintas possibilidades de resposta. A partir desta narrativa, que podemos identificar como *metatopia* (ECO, 1989), é possível não só interpelar os temas delineados com particular incidência no espaço enquanto categoria narratológica, com especial alusão à simbologia da ilha - “a lenda da Ilha Verde” - e à não despicienda opção do autor na sua localização (o Brasil). Por outro lado, a integração do romance no distinto género literário da *crossover fiction* permite enunciar o interesse do autor por envolver um público leitor mais juvenil em temáticas muito atuais, instigando a atenção dos leitores para questões atinentes ao ambiente ou às desigualdades sociais.

### **1. Viagem e espaços geográficos narrativos, no contexto da *spatial turn***

*Geography never becomes a simple backdrop within the fiction.*

Barbara Piatti

As categorias da narrativa comportam a ação, o tempo, as personagens e o espaço, bem como o narrador, ao nível do processo narrativo (REIS, 1987, 264). É um facto que o espaço possui qualidades únicas, que se encontram subtraídas dos outros géneros literários, sendo estas a dimensão, a profundidade, densidade e interioridade<sup>2</sup>, deste modo orientando a nossa leitura e

---

<sup>2</sup> “They [spaces] can have dimension and depth, a thickness and interiority that epics, poems, and plays do not. In addition, the novel has contributed to the formation of a spatial imagination for centuries” (BULSON, 2007, 1).

desafiando a nossa capacidade de conceber cartografias literárias, tendo como suporte mecanismos textuais de representação do espaço que permitem a construção de uma imagem visual, melhor dizendo, do desenho dos lugares da narrativa.

Em *Spatiality* (2013), Robert Tally Jr. não só efetua um enquadramento fundamentado do designado “spatial turn” nos estudos literários, como também se debruça sobre questões levantadas pela cartografia e geografia literárias, referenciando autores e pensadores fundamentais nesta área, como Foucault, Jameson, Bachelard e Moretti. Equaciona, assim, diferentes perspectivas de leitura de mapas narrativos, de geografias e do espaço no romance. Ao identificar o “critical reader”, o ensaísta especifica: “the reader is never simply a passive receptacle for the spatial messages transmitted by the map or text, but actively determines the often shifting and transient meaning to be found in the map” (TALLY JR., 2013: 79).

Ao debruçarmo-nos sobre a espacialidade nesta obra de Agualusa, vamos claramente defrontar-nos com as particularidades da literatura de ficção – e do fantástico – tal como as enuncia Barbara Piatti, que confirma a dificuldade em registrar cenários de localização imprecisa ou mesmo sem correspondência direta com os mapas geoespaciais conhecidos, de contornos realistas (PIATTI et al., 2009, 184). Portanto, ao procurar elaborar o mapeamento desta territorialidade ficcional, a fim de acompanhar as viagens do protagonista pelos céus futuros, confrontamo-nos com um espaço do domínio do fantástico, um território no qual não existem fronteiras, o lugar preferencial da ausência delas. O acesso ao domínio do fantástico está ancorado num inevitável pacto de leitura inicial, com o qual aceitamos uma radical desterritorialização, pacto este que atenua a desafiante sensação de estranhamento com que o leitor se confronta.

*A vida no céu* transmuda a narrativa para um cenário que escapa a uma possibilidade de cartografia. Mesmo assim, e com particular e acrescida acuidade, o “mapa” que este futuro desenha vai ser fundamental como mediador de leitura, nas suas múltiplas facetas simbólicas.

## **2. Uma “vida no céu” como utopia ou distopia?**

Com a brevidade necessária, recordemos que utopia e distopia aludem, respetivamente, a bons e a maus lugares sem existência real, portanto, ambas correspondem a “não-lugares”. Por

um lado, na base da palavra “utopia”, criada por Thomas More para identificar a ilha visitada por Rafael Hitlodeu, e que surge como título da sua obra *Utopia* (1516), encontramos o prefixo “não” (*u-*) e o nome “lugar” (*topos*), ambos do grego. Por outro lado, o termo “distopia” foi cunhado trezentos e cinquenta anos mais tarde, também em Inglaterra, em contexto de oratória parlamentar, por John Stuart Mill, explicitando a ideia de algo mau e desagradável, nos antípodas da utopia<sup>3</sup>. Além destes dois conceitos, a designação do “lugar de felicidade” enuncia-se efetivamente no termo “eutopia” (do grego *eu*, significando bom, bem, e *topos*), se bem que este lugar tenha existência concreta, ao passo que utopia e distopia mantêm a sua característica de não-lugares.

A utopia exprime o desejo de construção de um lugar melhor e, se o objeto deste mundo é a felicidade, lícitamente a literatura procurará dar-lhe uma forma, anotando também o seu duplo negativo, muitas vezes enunciado em potência no âmago da própria utopia<sup>4</sup>. A distinção entre utopia e distopia torna-se complexa porque, dependendo do ponto de vista, o que é tido como bom para uns pode ser considerado mau para outros, ao afetá-los negativamente<sup>5</sup>. A imaginação acerca de um futuro melhor segue em paralelo com a conceção de um futuro mais negativo do que o presente, como Agualusa deixa bem patente, pelo que “the contemplation of a worse future has also affected utopia as a literary genre (...). [A literary dystopia] predicts that something will go wrong; thus, it is essentially pessimistic in its representation of prospective images” (VIEIRA, 2011, 17). Contudo, esta projeção negativa, que não é real mas tão somente uma possibilidade, pretende interpelar o leitor e a sociedade, fazendo-lhes notar que somos civicamente responsáveis pelo que vier a acontecer de errado ou mau, com cenários que é preciso evitar que aconteçam (idem: 17) – ou não fosse o “Grande Dilúvio” causado pelas ações humanas.

---

<sup>3</sup> Fátima Vieira explicita a origem de ambos os neologismos: “two Greek words – *ouk* (that means not and was reduced to *u*) and *topos* (place), to which he [Thomas More] added the suffix *ia*, indicating a place. Etymologically, utopia is thus a place which is a non-place, simultaneously constituted by a movement of affirmation and denial. (...) The first recorded use of dystopia (which is another derivation neologism) dates back to 1868, and is to be found in a parliamentary speech in which John Stuart Mill tried to find a name for a perspective which was opposite to that of utopia (...), then dystopia was ‘too bad to be practicable’. (...) *dys* comes from the Greek *dus*, and means bad, abnormal, diseased” (VIEIRA, 2011, 4, 16).

<sup>4</sup> Exatamente na esteira do sonho de Carlos Benjamim Tucano, “Anyone who is capable of love must at some time have wanted the world to be a better place. (...) Those who construct utopias build on that universal human longing. (...) how and what to change is endlessly controversial” (CAREY, 1999, xi).

<sup>5</sup> Na literatura, muitas são as narrativas que enunciam essa contrapartida, por exemplo, de Ursula Le Guin *The ones who walk away from Omelas*, de Margaret Atwood *The handmaid's tail*, de George Orwell *Animal farm*, para apenas indicar alguns. Em português, anoto o conto “Amanhã chegam as águas” e a novela *A instalação do medo*, de Rui Zink.

Fátima Vieira reitera uma marca fundamental da narrativa distópica, que serve de orientação de leitura:

Dystopias that leave no room for hope do in fact fail their mission. (...) The writers of dystopias that have been published in the last three decades, in particular, have tried to make it very clear to their readers that there is still a chance for humanity to escape, normally offering a *glimmer of hope at the very end of the narratives*. (VIEIRA, 2011, 17).

Em tempos de crise, é precisamente essa escuridão e pavor que alguns textos literários enfatizam, conquanto algum alento se divise na esperança anunciada no final.<sup>6</sup> Por conseguinte, falar de utopia em tempos de crise poderá ser animador e mobilizador de ações concretas para a superar: “o caminho que nos levará para longe da crise só poderá ser percebido se utilizarmos estratégias que nos ‘treinem o olhar’, que nos façam conseguir ver pelo canto do olho” (VIEIRA, 2012, 8). Não obstante, se pensarmos no reverso da moeda, falar de distopia nestes mesmos tempos conturbados poderá ter redobrado impacto como alerta para as potenciais consequências de determinado rumo político, social, ambiental ou mesmo da cristalização de condições sociais, políticas, económicas existentes e nefastamente perpetuáveis. A literatura que enfatiza a distopia permite questionar e denunciar o que pode correr mal, e, nessa medida, também desempenha um papel fundamental nesse “treino do olhar”.

No que diz respeito à narrativa portuguesa do século XXI, algumas obras não deixam de intimar o leitor para os problemas que afetam a sociedade e o ambiente. Esta fase de constantes momentos críticos pode transformar-se em terreno fértil para antever possibilidades de futuro mais negras, que a literatura denuncia, se bem que seja fundamental nunca perder de vista a utopia.

Portanto, não esqueçamos que a distopia funciona como um aviso, um alerta, que igualmente contribui para definir um trajeto que nos ajude a desviar-nos de uma direção mais perigosa. *A vida no céu* vai assentar exatamente neste cenário, mediante a concretização ficcional de um mundo distópico no qual apenas o pensamento divergente dos mais jovens, secundado por alguns adultos, encetando uma viagem iniciática, concretiza as possibilidades de um Novo

---

<sup>6</sup> A edição do volume *Dystopia(n) matters: on the page, on screen, on stage*, em 2013, valida a forte impressão e o alcance que a distopia continua a assegurar, na literatura, incluindo múltiplos títulos que se integram no subgénero da *crossover fiction*. Entre eles, podemos identificar as sagas de Harry Potter ou de *The Lord of the Rings*, a trilogia *Divergent*, *The Hunger Games*.

Mundo, em direção a uma utopia, geográfica – e simbolicamente – associada a um determinado ponto do globo.

Se utopia e distopia remetem, como referi anteriormente, para bons e maus lugares, torna-se manifesto que o título do romance causa impacto pela sua forte carga metafórica. De facto, o título convoca espaços do indizível associados ao paradigma cultural ocidental, em leitura contrastiva com o inferno e a terra, conformando ainda os princípios do Bem e do Mal (do bom e do mau), aquele relativo ao lugar no Céu, o Paraíso. Antecipa, portanto, expectativas de leitura atinentes a espaços do imaginário, não palpáveis. Podendo antecipar uma alotopia, realizável para lá da fronteira física da vida terrena do ser humano, inscrita no devir temporal e no espaço, na economia do romance, aponta muito concretamente para espaços de distopia, terreno fértil para uma epopeia protagonizada por um adolescente, ao encetar uma viagem que lhe permite desafiar alguns aspetos da ordem estabelecida.

Na obra de José Eduardo Agualusa, todos os habitantes da Terra vivem em estruturas aéreas suspensas na troposfera, pelo facto de a superfície do planeta se ter tornado inabitável em virtude das ações humanas; todas as pessoas que sobreviveram tiveram de se mudar e de se adaptar a estes aparelhos aéreos. Portanto, o romance presta-se igualmente a ser lido como uma *metatopia* que, ao contrário das utopias e das distopias, é um mundo possível a partir do que existe, baseado no presente, no tempo que se vive aqui e agora. Na metatopia, “o mundo possível representa uma fase futura do mundo real presente: e por mais estruturalmente diverso do mundo real que seja, o mundo possível é possível (e verosímil) porque as transformações nele operadas mais não fazem que completar linhas de tendência do mundo real” (ECO, 1989, 202). O próprio autor afirma-o, em entrevista: “é toda a construção de um mundo que está aqui” (AGUALUSA, 2015).

Assim, as personagens vivem no “céu” (por força da expressão, em português), mas esta situação não convoca uma existência ditosa de perfeição definitiva.

### **3. Um novo espaço para uma épica juvenil**

No céu não existem lugares. No céu está tudo sempre em movimento.

J. E. Agualusa

(...) We all have reasons  
for moving.  
I move  
to keep things whole.

Mark Strand

O título do romance de José Eduardo Agualusa é acompanhado por um subtítulo, omitido da capa, “Romance para jovens e outros sonhadores” – como se a capacidade de sonho, como se a tenacidade capaz da concretização do sonho fosse paradigmática da juventude, mas apta a mover ainda esses “outros” de outras idades, esses que irremediavelmente se tornaram adultos. Na folha de rosto, pode ler-se também a nota parentética “(no qual se inclui um brevíssimo dicionário filosófico do mundo flutuante para uso dos nefelibatas amadores)”<sup>7</sup>. Conseguirá o protagonista, erigido a “nefelibata amador”, percorrer o “mundo flutuante” do futuro, num céu onde navegam aeróstatos com nomes que constavam nos mapas do mundo terrestre desaparecido? No universo intrínseco à narrativa, enquanto leitores, somos encorajados a seguir viagem com Carlos Benjamim Tucano, a sonhar e a sofrer com ele, a pensar nesses espaços flutuantes como tendo uma existência bastante real, pelo que aceitamos o desafio do autor.

Numa outra perspectiva, o romance convoca elementos fundamentais da *crossover fiction*<sup>8</sup>. Como conceitos fundacionais, nos protagonistas e nas relações entre personagens, destacam-se a amizade, a dor, os segredos de família, bem como os valores da lealdade, independência, coragem e o sentimento de pertença (BECKETT, 2017). Movido pelo desejo firme de encontrar raízes, Carlos Benjamim Tucano descobre ainda o seu primeiro amor. O romance

---

<sup>7</sup> O dicionário é, efetivamente, apresentado parenteticamente ao longo do romance, em cada uma das páginas que enumeram os capítulos. O “nefelibata amador” pode perseverar na viagem, familiarizando-se com os quinze conceitos-chave para entrar na dimensão do sonho, a saber, céu, viagem, noite, terra, magia, mar, voar, identidade, sonhar, nuvens, esperança, vida, epifania, luz e liberdade.

<sup>8</sup> Para uma análise detalhada do subgênero, considero os títulos de referência de Sandra L. Beckett, *Crossover Fiction. Global and Historical Perspectives*, e de Rachel Falconer, *The Crossover Novel. Contemporary Children's Fiction and Its Adult Readership* (ambos de 2009, Routledge). Recordo, em síntese, a definição de Beckett: “ ‘Crossover literature’, as the term is used here, refers to fiction that crosses from child to adult or adult to child audiences. Since the success of the first Harry Potter books, however, critics, journalists, publishers, and even writers have generally adopted the term for books that cross over in one direction only, that is, from children to adults. (...) A 2004 article, entitled ‘Reading into Crossover Trends,’ typically defines ‘crossover literature’ as ‘children’s books which appeal to adults’. This definition is implied when the restrictive term ‘kidult fiction’ is used synonymously for crossover fiction. However, the term is sometimes reserved exclusively for young adult fiction that is read by adults.” (BECKETT, 2009, 4-5).



assume a condição de *crossover novel* tendo em linha de conta a ideia de que Agualusa, ao contrário de muitos escritores, tem em mente especificamente um público leitor jovem<sup>9</sup>, como a epígrafe e as palavras do autor<sup>10</sup> não deixam de evidenciar.

Agualusa apresenta um mundo distópico pós-apocalíptico, um cenário de pós-dilúvio, que “aconteceu há mais de trinta anos” (AGUALUSA, 2013, 15), no qual restam poucos seres humanos, condicionados pelo local onde foram obrigados a sobreviver: no ar, no céu. Aí, a necessidade de habitar em dispositivos aéreos mais não é do que uma forma de opressão, de controlo e de restrição de liberdades, tanto mais que a qualidade do local onde as personagens habitam depende da riqueza de cada um, assim se reproduzindo lá em cima as condições de habitação ou de sobrevivência (que também dita os movimentos migratórios) que outrora houve cá em baixo: os mais pobres vivem em balsas, unidas umas às outras formando aldeias suspensas, enquanto os mais ricos vivem em grandes cidades-dirigíveis que comportam não só edifícios de vários andares, como jardins, restaurantes e demais serviços. Existem apenas dois tipos de pontos de terra firme, na vasta superfície coberta de água: atóis e ilhéus mortos inabitáveis. Contudo, na senda do herói, um terceiro ponto dá alento ao seu lado sonhador e ao seu espírito aventureiro: a lendária Ilha Verde.

O mapa aéreo deste “novo mundo” flutuante vai-se delineando à medida que lemos os capítulos. “Escapando ao inferno, lá em baixo”, das inavegáveis águas destituídas de vida (salvo em zonas restritas que permitem a pesca), os aglomerados populacionais viram-se forçados a transferir-se para a troposfera, pelo que os países e as fronteiras foram anulados e suprimidos, porém, confinados aos aeróstatos. Na verdade, trata-se, inequivocamente, de *fronteiras perdidas*<sup>11</sup>, visto que “[o] que se passa é que agora viajam. A toponímia tornou-se móvel” (AGUALUSA, 2013, 20). O autor disponibiliza algumas coordenadas, que pude extrair do decurso da narrativa. As grandes cidades são imensos dirigíveis, zepelins que se mantêm em movimento na Estrada das Luzes, evitando sempre as intempéries. Os seus nomes de cidades fazem com que estas tenham sido subtraídas do esquecimento, por ter desaparecido o respetivo marco

---

<sup>9</sup> De acordo com Sandra Beckett, “most authors, when asked, state that when writing they did not have particular/designated readers in mind. They write for themselves and do not really think about who will read their books.” (BECKETT, 2009, 12).

<sup>10</sup> Veja-se a entrevista de José Eduardo Agualusa em “José Eduardo Agualusa, A Vida no Céu. Óbidos Vila Literária” (<https://www.youtube.com/watch?v=zMNeSLFqxqFY>).

<sup>11</sup> Utilizo parte do título de outra obra de Agualusa, *Fronteiras perdidas: contos para viajar*.

geodésico<sup>12</sup>. Deste modo, encontramos novamente, em Agualusa, “a configuração do nomadismo que certos discursos de identidade passaram a argumentar na contemporaneidade. (...) narrativas de identidade desenraizadas, principalmente no que diz respeito a territorialidades.” (MARCON, 2007, 104)<sup>13</sup>. Note-se como o “dicionário filosófico do mundo flutuante” sugere um pertinente conceito de identidade:

**(Identidade:** não tem a ver com o lugar em que nascemos, pois no céu tudo é movimento, e sim com os lugares por onde passamos. **Identidade** é o que a viagem faz de nós enquanto continua. Só os mortos, os que deixaram de viajar, possuem uma **identidade** bem definida.) (negritos originais; AGUALUSA, 2013, 87).

É possível referenciar dois marcos identitários e um espaço de lenda (que marca a esperança no futuro da Humanidade) em nítida linha de convergência com o território brasileiro, ao qual o autor atribui especial relevo. O primeiro relaciona-se com o apelido do protagonista, Tucano, em relação direta com o nome do povo indígena Tukano. Carlos nasceu na balsa Luanda, sendo que a sua ascendência é particularizada: a sua mãe é angolana, o seu pai é natural de S. Gabriel da Cachoeira, na Amazônia, tendo crescido no Rio de Janeiro; exercem as profissões de bibliotecária e arquiteto<sup>14</sup>; o bisavô paterno, um índio da Amazônia pajé dos Tucanos. O segundo tem que ver com a manutenção de nomes de antigos espaços da língua portuguesa, sobretudo Brasil e Angola, num total de nove: São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre, Recife, Paraty, Luanda e Maianga. Alfama é o único referente geográfico do território português. Assim, Portugal deixa de ter lugar neste mapa-múndi aéreo ficcional, tendo o autor decidido suprimi-lo. A sua opção é focar e realçar essencialmente a geografia brasileira da língua portuguesa, neste novo mapa dos céus. De facto, são quatro as cidades-dirigíveis que mantêm a presença do Brasil no espaço narrativo, sendo que as Rio de Janeiro, Brasília e Porto Alegre, juntamente com doze

---

<sup>12</sup> Tendo em conta a extensão da lista e as particularidades dos aeróstatos, opto por remeter para o Anexo 1 esta informação toponímica, necessária para cartografar os céus ficcionados. 109

<sup>13</sup> No romance em destaque, assistimos a uma perspetivação levada ao extremo do desenraizamento, pela inexistência de territórios que, no futuro, o ser humano vai provocar.

<sup>14</sup> A presença de um arquiteto está associada à centralidade da construção do espaço utópico, tal como David Harvey deixa patente: “(...) that figure (and I use the *figure* rather than the professional person of whom I speak) has a certain centrality and positionality in all discussions of the processes of constructing and organizing spaces. (...) The architect shapes spaces so as to give them social utility as well as human and aesthetics/ symbolic meanings. (...) The architect struggles to open spaces for new possibilities, for future forms of social life. (...) But the other reason I insist on the *figure* of the architect is because there is a sense in which we can all equally well see ourselves as architects of a sort. (...) as a metaphor for our own agency as we go about our daily practices and through them effectively preserve, construct, and re-construct our life-world.” (HARVEY, 2000, 200).

Tenhamos em conta que Júlio Tucano concebeu a balsa Maianga, na qual o filho percorre os céus, em total liberdade de movimentos, e que o conduz ao novo Novo Mundo.

aldeias (uma delas, Recife), são as únicas que formam um arquipélago aéreo, por se manterem sempre unidas. Parte da ação decorre na balsa Maianga e na cidade-dirigível Paris. Luanda assume uma função cultural central, neste mundo pós-dilúvio futurante, enquanto “aldeia-biblioteca”, concentrando um total de trezentas balsas, além de ser o ponto de confluência e encontro das personagens entre a fuga do Paris e a aventura rumo à Ilha Verde.

De facto, o Brasil e Angola parecem estar na base de um diálogo transatlântico, que posteriormente se centraliza no lado das Américas. Estamos perante uma narrativa de superação dos “trânsitos” intercontinentais, mas que dá continuidade à tendência de Agualusa para “destacar a centralidade do Atlântico, como lugar de cruzamentos e encontros culturais” (MARCON, 2007, 115). Vemos que ainda se mantêm atuantes aspetos fulcrais da obra do escritor:

(...) como a obra de Agualusa está para uma alegoria à desterritorialização, ao exílio, ao nomadismo, às fronteiras perdidas das referências de identidade e nação, mesmo que quase sempre isto aconteça, em seus romances, no ‘espaço lusófono’ colonial/pós-colonial, mas nunca em Portugal, diga-se de passagem (...). Agualusa realiza uma alegoria à viagem e ao trânsito, tanto espacial quanto temporal (...). Na antropologia, conhecemos bem as reflexões sobre o significado da ‘viagem’, como metáfora de ‘passagem’, de descobertas sobre o ‘outro’ e de transformação irremediável de ‘nós mesmos’, da qual não há possibilidade de retorno. Agualusa parece reconhecer bem este contexto, remetendo-nos às possibilidades de reflexão não apenas sobre os trânsitos, mas também sobre os novos parâmetros dos discursos de identidades desenraizadas.” (MARCON, 2007, 116-117).

Talvez essa condição se deva ao facto de ser dirigida aos jovens leitores do século XXI, pela proposta da visão libertadora do sonho e da viagem, jovens a quem as questões pós-colonialismo pouco ou nada dizem. Com efeito, mesmo rodeado de adultos, esta é a epopeia de um jovem que descobre, desembarca e tem esperança numa nação nova, a “República da Neblina”, preservada dos olhares dos aeróstatos, mas que se abrirá a essas nações flutuantes, essencialmente enquanto porto seguro para um recomeço que evite os erros do passado.

No horizonte do protagonista e das personagens com quem se relaciona diretamente, a utopia a alcançar é uma “Ilha Verde”, último reduto da Natureza anterior ao grande dilúvio, uma ilha de dimensão lendária, espaço físico associado ao sonho de felicidade pela possibilidade de reaver a Terra, de ter chão debaixo dos pés para poder caminhar e correr livremente, sem obstáculos, envolto pela natureza, ou mesmo, pela representatividade de reaver o Absoluto, se

considerarmos que “the basic theme of all civilisation is ‘self-discovery through a complex and sometimes arduous search for an Absolute Other.’ ” (MacCannell cit. por KINANE, 2017, 87).

É um facto que, no romance, as barreiras são percecionadas no céu, pela simples dificuldade que existe em passar de um dirigível ou de uma balsa a outros/outras, com o perigo de cair nas tóxicas águas desertas.

Carlos Tucano supera, com a facilidade de um herói predestinado ao triunfo, diversas forças antagónicas, na cidade aérea Paris e nos céus, por acreditar no sonho dos seus amigos e companheiros de aventura sobre a realidade desse espaço edénico. Se por breves momentos e hesita, eles não deixam de contribuir para manter firme essa procura: Aimée Longuet, uma jovem de 14 anos<sup>15</sup>, a sangoma Sibongile, Júlio Tucano<sup>16</sup>, o pai de Carlos, o cego Patrick Maciel e Mang, o indonésio do Bali, ex-pirata apaixonado por Sibongile<sup>17</sup>, peça-chave na localização da Ilha Verde.

Dois objetivos movem o protagonista, nestes povoados céus futuros. O primeiro concretiza-se logo no terceiro capítulo, quando encontra e liberta o pai (que caíra de uma das balsas da aldeia Luanda, durante um temporal) das mãos do pirata Boniface, no Paris, com a ajuda de Sibongile, que os conduz até ao local onde estava aprisionado<sup>18</sup>. É neste mesmo capítulo que se menciona a Ilha Verde e se começa a delinear um segundo objetivo partilhado por todos, nada mais do que a procura daquele local lendário. Antes, porém, a rota de Carlos será de novo desviada para o Paris, cidade entretanto tomada de assalto e dominada por Boniface. A epopeia

---

<sup>15</sup> A inseparável amiga de Carlos Tucano, a parisiense Aimée Longuet, de 14 anos, mantém uma estranha e visceral afinidade com a única terra que conhece, a terra dos vasos e do Jardim do Luxemburgo, no dirigível, que ela come de vez em quando. Estando fechada na cidade desde sempre, “vivia no céu – mas não vivia o céu” (AGUALUSA, 2013, 47), tem um espírito aventureiro, intrépido e sonhador, que a leva a fugir com Carlos e a persistir na procura da Ilha Verde e de outros espaços possíveis, como constatamos no final do romance.

<sup>16</sup> Júlio Tucano é designado secretamente, por alguns parisienses, por o “*Voador*”, devido à sua condição de passageiro clandestino com poderes de adivinhar o futuro; aliás, é mantido cativo sob o efeito de drogas, que lhe concedem artificialmente essa capacidade de adivinhação. Enquanto arquiteto, é um criador capaz de sonhar e de concretizar sonhos, o que torna mais premente a urgência em ser resgatado.

<sup>17</sup> Não obstante a galeria de heróis e vilões, de adjuvantes e oponentes, se delinear de forma clara desde o início do romance, a personagem Mang surge como exemplo do vilão que se redime (redimira, há muitos anos) pelo amor, assumindo no presente da narrativa a função de adjuvante, reiterada pelo reencontro com a mulher que ama e que o fizera abandonar a sua condição de pirata, renunciando a uma vida de crime.

<sup>18</sup> A necessidade de salvar o pai, que imprime à ação narrativa o primeiro impulso heroico, permite associar Carlos ao jovem Harun, de Salman Rushie, bem como a capacidade de intervenção que pode mudar atitudes e salvar o mundo: “*Haroun [and the Sea of Stories]* is an initiatory tale in which the child protagonist journeys to the realm of the Sea of Stories with his father, Rachid, who has lost his storytelling gift. (...) Rushdie questions the conventional child–adult dichotomy by subverting conventional child and adult roles. The young protagonist rescues his father and saves stories, showing how the child and, by extension, the individual can influence global events. (...) Like most tales, however, it explores complex moral and philosophical issues in a simple manner that can be understood by children” (BECKETT, 2009, 102) - ou por adolescentes, evidentemente.

de Carlos, rodeado dos seus leais amigos, leva-o a enfrentar os adversários e a superar os obstáculos num espaço sem fronteiras físicas, mas em que continua a estar presente uma certa noção de territorialidade demarcada artificialmente pelos seres humanos, pela presença de cidades-dirigíveis e balsas (os únicos locais onde os pés do homem têm uma base para se moverem), espaços suspensos de efetivo confinamento, que delimitam fronteiras de outra índole muito difíceis de transpor, e de onde se pode cair num mar de águas que não suportam vida nem embarcações. De certo modo, as personagens voam, se bem que não tenham onde aterrar. E esse é o sonho.

A aventura de Carlos Tucano leva-o, então, a sair da Luanda na sua balsa Maianga em direção a Paris. Regressa a Luanda, de onde parte uma segunda vez, agora rodeado dos amigos, com mais uma balsa, em direção a Jakarta; contacta com as famílias das balsas-pesqueiras Paraty, Alfama e Sancti Spiritus. Parte de Jakarta e viaja por uma “zona cega”, navegam às escuras sem Internet, a baixa altitude, até entrar de novo na Paris, que recuperam heroicamente dos piratas. Desta cidade-dirigível, sempre na sua Maianga, viaja em direção ao Pico da Neblina, ou seja, à lendária Ilha Verde. Daí, sabemos que o protagonista voltou ao seu apartamento na Paris, afinal o local da escrita de todo o relato na 1.<sup>a</sup> pessoa, que ora conclui.

## 5. Cair... no sonho

Luz: o que fica dos sonhos depois que nos atravessam.

José Eduardo Agualusa

(...) the one country at which Humanity is always landing.

Oscar Wilde

No romance de Agualusa, o movimento de ascensão não corresponde à consecução da felicidade, salvação – em última instância, ao Bem. Com efeito, percebemos que a suspensão no ar é estagnação. Contrariamente às ideias de liberdade, de paraíso, de bem-estar simbolizadas na expressão “vida no céu”, a existência humana é, na economia da narrativa, marcada pela restrição de movimentos e de recursos, pela segregação social, pela insegurança advinda de atos de pirataria<sup>19</sup> (não esqueçamos que os piratas são os únicos que possuem armas) e das intempéries

---

<sup>19</sup> Quando a cidade de Paris é tomada pelo pirata Boniface, as personagens mencionadas são os heróis que garantem a sua recuperação quase pacífica.

(para as quais deixou de haver qualquer abrigo que em terra se proporcionava). Para os céus, transferiu-se um mundo distópico, pós-apocalíptico, de desenraizados que vão cruzando os ares e neles flutuam. Porque “[n]inguém finca raízes nas nuvens” (AGUALUSA, 2013, 91), na Estrada das Luzes ou no “céu selvagem” (as zonas sem acesso à Internet, que possibilita navegação segura).

De facto, o autor propõe-se redefinir criativamente a metáfora da queda enquanto Mal, perdição, condenação – agora, simbolizam o seu mais manifesto contrário. A crença na Ilha Verde consubstancia o movimento humano em direção a um lugar paradisíaco, de terra firme, de cheiros bons e variados. Sonha-se a liberdade sem limites, enfim, o espaço da efetiva felicidade e realização do ser humano, que é a terra. Para se chegar lá, tem de ser descer do céu, tem de se “cair”.

Significativamente, Agualusa localiza esta tão desejada ilha, que mobiliza Carlos Tucano e os outros sonhadores mais e menos jovens, num ponto geoespacial que realmente existe: o Pico da Neblina, na Amazônia. A possibilidade do paraíso terrestre está no Brasil. De facto, o autor parece reiterar e amplificar a conceção de um novo Novo Mundo, historicamente associado pelos europeus ao território das Américas. No espaço da narrativa, esta montanha corresponde a uma ilha, em virtude da redefinição de áreas à superfície ditada pela subida do nível das águas.

O movimento de queda, sim, é redentor, a felicidade consumir-se-á aterrando naquele lugar paradisíaco, que é fundado em terra firme e não construído no ar. Sonhada, desejada, antecipada<sup>20</sup>, a Ilha Verde, com o seu cume de pedra e de arvoredo, apenas é avistada no final do penúltimo capítulo. A emoção desse vislumbrar aproxima-se daquela de antigos navegadores, nesse grito de *terra à vista* que exultava os navegadores, só que estes vêm e veem-na do céu:

Então, de súbito, vimos emergir, a bombordo, um alto e redondo cume de pedra. Aimée abraçou-se a mim, e comecei a chorar. Compreendi, naquele instante, a paixão com que os mais velhos se referem à terra. (AGUALUSA, 2013, 155).

No último capítulo, é da perspetiva de Carlos e Aimée, o casal de adolescentes, a darem uma descrição efetiva do espaço. Aí, a orientação e a integração são proporcionadas pelo pai e

---

<sup>20</sup> Apenas uma personagem, Mang, o indonésio amigo de Sibongile, efetivamente esteve por breve tempo na ilha, não tendo contactado com os habitantes. No regresso às aldeias flutuantes, mantivera segredo e não partilhou com ninguém esse “achado”. Sabemo-lo em analepse.

pelo primo dele, que se haviam antecipado aos protagonistas. Com a chegada à ilha, superando as dificuldades advindas de uma navegação aérea muito próxima das perigosas águas do mar, esta assume a sua plena simbólica de refúgio acessível aos bem-aventurados e de centro místico (CIRLOT, 1990, I, 160)<sup>21</sup>.

As últimas reflexões do herói são elucidativas acerca do constante esforço que é necessário para manter viva a utopia. É que, não obstante a percepção de que a Ilha Verde, com a sua fauna, flora e gentes, tem capacidade para neutralizar a maldade humana<sup>22</sup>, Carlos afirma que “Não é um mundo perfeito. Em todos os paraísos há serpentes. Ou, como diz o meu pai, cada homem é o seu próprio paraíso e o seu próprio inferno” (AGUALUSA, 2013, 182). A cor selecionada para identificar este espaço não só é concordante com a cor fundamental da flora, com destaque para as copas das árvores, como também se reveste de valores simbólicos, entre outros, o sentimento de esperança e como cor de transição dentro de duas paletas, ou não fosse este o espaço de transição para um futuro melhor<sup>23</sup>.

### **Algumas conclusões**

O desenlace da obra concita uma série de questões fundamentais, atinentes à representatividade da ilha, enquanto reduto paradisíaco. Podemos pensar que esta “República da Neblina” é o reflexo da moriana ilha Utopia, à qual têm acesso apenas os eleitos. Mas não é assim que Agualusa a concebe. Será, antes, um passo seguro dos seres humanos em terra firme, na direção de um caminho que ditará o fim da distopia flutuante. O narrador autodiegético afirma:

---

<sup>21</sup> “(...) out of the myth of the ‘Islands of the Blessed’, which, is connected with the mystical ‘centre’”, “According to Jung, the island is the refuge from the menacing assault of the ‘sea’ of the unconscious, or, in other words, it is the synthesis of the consciousness and the will. Here he is following the Hindu belief that—as Zimmer notes—the island is to be seen as the area of metaphysical force where the forces of the ‘immense illogic’ of the ocean are distilled.”

<sup>22</sup> Esta maldade está representada em Boniface e nos outros piratas, que quase são “comidos pela floresta”, não fosse o socorro dos habitantes. De facto, também o pirata procurava o segredo da planta mágica, o que o levou a aterrar na Ilha Verde antes de Carlos.

<sup>23</sup> “To begin with, there is the superficial classification suggested by optics and experimental psychology. The first group embraces warm ‘advancing’ colours, corresponding to processes of assimilation, activity and intensity (red, orange, yellow and, by extension, white), and the second covers cold, ‘retreating’ colours, corresponding to processes of dissimilation, passivity and debilitation (blue, indigo, violet and, by extension, black), green being an intermediate, transitional colour spanning the two groups.” (CIRLOT, 1990,

(...) encontrei, como no céu, pessoas infetadas pela inveja, pelo ciúme, pelo rancor, e por tantas outras doenças que, desde sempre, afligiram a humanidade. Contudo, encontrei também corações generosos e uma vontade coletiva de corrigir os erros do passado. (AGUALUSA, 2013, 182).

Podemos, também, perguntar se será uma ilha utópica assepticamente isolada do resto do mundo por uma fronteira natural, o oceano, mantendo-se como espaço inexpugnável. Também não, quando Carlos assevera que, “Conscientes de que não poderão continuar a esconder-se, (...) requerem a proteção das grandes nações, de forma a preservar o pouco que subsiste das grandes florestas” (AGUALUSA, 2013, 183).

Ter-se-ão fechado os horizontes de procura dos “lugares inexistentes”? Será este o paraíso absoluto de onde os seus habitantes não vão querer sair? A resposta encontra-se nas palavras que encerram a obra e é, de novo, negativa:

Aimée, sentada diante de mim, estuda os velhos mapas da terra. Há pouco mostrou-me o Aconcágua, o ponto mais elevado das Américas, de todo o hemisfério sul e o mais alto fora da Ásia. Aconcágua, em língua aimará, significa algo como «sentinela branca». Aimée quer procurar o Aconcágua.  
Porque não?  
O melhor da viagem é o sonho. (AGUALUSA, 2013, 183).

Pela ênfase colocada no desejo de Aventura e na permanente busca alimentada pelo sonho dos jovens protagonistas, o *excipit* do romance convoca na perfeição as palavras de Oscar Wilde:

a map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing. And when Humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets sail. Progress is the realisation of Utopias. (WILDE, 2014).

### Referências bibliográficas

AGUALUSA, José Eduardo. **A vida no céu. Romance para jovens e outros sonhadores**. Lisboa: Quetzal Editores, 2013.

AGUALUSA, José Eduardo. “José Eduardo Agualusa: 'O sonho merece mais atenção' ” – *Visão*. 15/06/2013. Entrevista de Sílvia Souto Cunha. Disponível em



<http://visao.sapo.pt/jose-eduardo-agualusa-o-sonho-merece-mais-atencao=f735514>. Acesso em 25 maio 2020.

AGUALUSA, José Eduardo. À volta dos livros – Antena 1 - Ana Daniela Soares conversa com José Eduardo Agualusa sobre o livro *A vida no céu* – 05/07/2013. Disponível em <https://www.rtp.pt/play/p312/e122538/a-volta-dos-livros>. Acesso em 01 fev 2019.

AGUALUSA, José Eduardo. Grande Entrevista – RTP1 - José Eduardo Agualusa – 11/05/2016. Disponível em <https://www.rtp.pt/play/p2234/e235293/grande-entrevista>. Acesso em 06 maio 2020.

BECKETT, Sandra L. **Crossover fiction: global and historical perspectives**. New York- London: Routledge, 2009

BECKETT, Sandra L. **Crossover literature. Children’s literature, fiction, novelists, and prose writers. Literary Studies (20th Century Onward)**, 2017. Disponível em DOI: 10.1093/acrefore/9780190201098.013.176. Acesso em 10 de abril de 2018.

BULSON, Eric. **Novels, maps, modernity: the spatial imagination, 1850-2000**. New York- London: Routledge, 2007.

CAREY, John. **The Faber book of utopias**. London: Faber and Faber, 1999.

CIRLOT, J. E. **A dictionary of symbols**. London: Routledge, 1971.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Lisboa: Difel, 1989.

HARVEY, David. **Spaces of hope**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

KINANE, Ian. **Theorising literary islands - The island trope in contemporary robinsonade narratives**. London-New York: Rowman & Littlefield International, 2017.

MARCON, Frank. Escritores angolanos, fronteiras perdidas e identidades contemporâneas. In: **Tomo**, n. 11. Universidade Federal de Sergipe, p. 103-122, julho-dezembro 2007.

PIATTI, Barbara, REUSCHEL, A.-K., BÄR, H. R., CARTWRIGHT, W. & HURNI, L. “Mapping literature. Towards a geography of fiction”. In: CARTWRIGHT, W. et al. [Eds.]. **Cartography and art**, Wiesbaden, 2009, p. 177-192. Disponível em

<http://www.literaturatlas.eu/en/2012/01/20/mapping-literature-towards-a-geography-of-fiction/>. Acesso em 10 abril 2016.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de narratologia**. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

TALLY JR., Robert T. **Spatiality**. New York-London: Routledge, 2013.

WILDE, Oscar. **The soul of man under socialism**, 2014.

<http://www.gutenberg.org/files/1017/1017-0.txt>

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. In: CLAEYS, Gregory [Ed.]. **The Cambridge companion to utopian literature**. Cambridge University Press, 2011.

VIEIRA, Fátima. Falar de utopia em tempos de crise. **Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos Anglo-Americanos** - Número Especial, 2012. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11646.pdf>. Acesso em 25 maio 2018.

## ANEXO 1

### Designação das cidades e aldeias aéreas do romance *A vida no céu*, de José Eduardo Agualusa

As treze cidades-dirigíveis mantêm governos próprios e têm os seguintes nomes:

Paris, Xangai, New York, São Paulo, Tokio, Washington, New Dehli, Ciudad de México, Berlin e London;

Rio de Janeiro, Brasília e Porto Alegre, juntamente com as suas doze aldeias, formam o único arquipélago aéreo, por se manterem sempre unidas.

As balsas navegam isoladas ou unidas em rede: “Os balseiros arquitetaram aldeias suspensas, ligando os balões uns aos outros através de redes de cabos fosforescentes, que brilham à noite, e de intrincadas pontes de cordas”. A ação tem lugar em Luanda e Jakarta, havendo analepses que decorrem aí e em Durban:

- Luanda, a aldeia-biblioteca, constituída por trezentas balsas;
- Jakarta, sendo a única que se mantém fixa sobre as coordenadas terrestres indonésias, com mais de oitocentas balsas;
- Tel-Aviv e Jerusalém;
- Manila e Marraquexe, as aldeias-oficinas;
- Nairobi, a aldeia-jardim zoológico;
- Durban;
- Bombaim, onde ainda fazem filmes;
- Cairo;
- Facebook e Apple, duas aldeias especializadas em telecomunicações.

As balsas isoladas são:

- Maianga, onde viaja o protagonista, um balão com três andares;
- Paraty (brasileira), Alfama (portuguesa) e Sancti Spiritus (cubana), as balsas (ou balões) pesqueiras;

- Montparnasse, a balsa salva-vidas do cego Patrick Maciel.

Port-au-Prince é a lancha (uma balsa ligeira muito rápida) do pirata Boniface, dono de casinos clandestinos no Paris, que no passado aterrorizara os céus na balsa negra Española Way.

O protagonista cruza-se pelo hotel aéreo Manned Cloud (cujos nome e descrição correspondem exatamente ao protótipo do hotel flutuante do arquiteto Jean-Marie Massaud, <http://www.massaud.com/node/386>), uma rede de hotéis com mais e 50 unidades.

Há ainda a referência a um antigo balão-fantasma lendário, o Holandês Voador.

Por último, a Maianga encontra e reconduz uma balsa azul abandonada, que Carlos batiza de Nova Esperança.