



# JOSÉ NO ESPELHO – ANÁLISE DE NARRADORES AGUALUSIANOS

*Mariana Aparecida de Carvalho*

*Orientadora: Renata Flavia da Silva*

Doutoranda

RESUMO: Ao reunirmos alguns dos romances publicados pelo escritor angolano José Eduardo Agualusa, percebemos a construção de um jogo literário, em que são empregadas algumas estratégias por parte do autor. Desse modo, propomos investigar o jogo instaurado pelo escritor, refletindo acerca da construção de três narradores específicos, uma vez que são os responsáveis pela enunciação das obras. Trata-se de narradores agualusianos nomeados de José ou que não se apresentam sob este nome, mas que possuem indicações que apontam para tal. Mesmo que a narrativa nos dê indícios de que aparentemente se trate de José Eduardo Agualusa, mesmo que este José lance informações que nos levem a tal suspeita, a mesma é válida e contribui para que o jogo literário proposto pelo autor angolano seja estabelecido, porém nunca será o José, o autor empírico. Analisamos os três narradores através da metáfora do espelho, uma vez que o objeto reflete a imagem que a ele é lançada, mas tal reflexo não pode ser tomado como aquilo que a ele se dirigiu, é apenas uma imagem, que pode ser projetada distorcida, com imperfeições, ampliada ou aparentemente perfeita, mas nunca corresponderá ao que diante dele se prostrou. Temos como *corpus* para o presente estudo as obras *Um estranho em Goa* (2000), em que o narrador chama-se José e é escritor; *As mulheres de meu pai* (2007), em que há a narração de duas histórias simultâneas, sendo que uma delas parece ser narrada pelo próprio Agualusa, assim como apontado na contracapa da obra; e *Barroco tropical* (2009), em que observamos falas do próprio José Eduardo Agualusa sendo reproduzidas pelo personagem Bartolomeu Falcato, escritor e um dos responsáveis pela narração do romance.

PALAVRAS-CHAVE: Narradores, Agualusa, Jogo, Espelho.

Ao propormos um estudo cujo foco seja a questão da voz que fala na obra de ficção, o primeiro ponto a ser considerado liga-se a estabelecer não apenas distinções/distanciamentos entre a voz enunciativa e a figura do autor real, que ocupa um lugar no mundo, mas também aproximações entre ambos, uma vez que o autor constrói sua ficção segundo fatores epistemológicos, ideológicos e subjetivos, o que impede seu total apagamento da obra, como podem defender alguns estudiosos.

Wayne Booth, ao realizar um estudo primoroso acerca da temática, em *A retórica da ficção* (1980), salienta que determinadas escolhas são motivadas, sobretudo, pelo efeito que se pretende alcançar, pois segundo o estudioso, mais importante que buscar manter a coerência e a ilusão de que o que ali é narrado corresponde à realidade, é a busca pela transmissão de valores e instauração de determinado efeito em quem lê. Desse modo, torna-se improdutivo eliminar todas as marcas que possam remeter ao ser real que há por trás da obra, principalmente quando o que se busca é justamente entender como são operadas determinadas escolhas, a fim de que estratégias sejam desvendadas, bem como os jogos propostos, sendo este o caso do escritor angolano José Eduardo Agualusa.

Booth argumenta, ainda, com relação à possibilidade de manutenção da voz do autor mesmo que haja sua eliminação quando se manifesta através da voz narrativa, uma vez que “a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente dum personagem [...]. O autor está presente em todos os discursos de qualquer personagem a quem tenha sido conferido o emblema de credibilidade, seja de que modo for” (BOOTH, 1980, p. 34-35). Porém, neste ponto, é preciso que não confundamos ficção e realidade, ou seja, personagens e pessoas, autores reais, que assinam as capas das obras, e autores representados, ainda que determinados personagens e autores factuais possam ser tomados como personagens, sobretudo com relação à produção de Agualusa. De qualquer modo, ainda que os nomes sejam os mesmos, ou seja, ainda que determinada personalidade, que realmente existiu, figure em alguma obra de ficção, nunca haverá uma correspondência entre ambos, uma vez que os domínios são distintos e, ao serem retirados de um – realidade, e serem inseridos em outro – ficção, passam a ter existências e materialidades distintas.

Desse modo, podemos pensar na obra ficcional como jogo de espelhos, em que o reflexo refletivo, mesmo parecendo idêntico à imagem que a ele mira, nunca corresponderá à realidade. Ou seja, o mundo representado nunca será o mesmo que conhecemos.

Ainda assim, de acordo com o que afirma Umberto Eco, criador das tipologias autor/leitor empírico e autor/leitor modelo, em que aqueles correspondem aos seres “reais” e estes às figuras criadas a partir da obra, como desejáveis para que todo sentido seja construído satisfatoriamente, temos o interesse no autor empírico, sobretudo quando se projeta na obra. Desse modo, conhecer algumas características desse ser com identidade factual ajuda-nos a ler algumas das passagens presentes nas obras, não como uma análise biográfica, mas buscando jogar o jogo proposto, vislumbrando o reflexo refletido no espelho e toda alegoria que há por trás desta projeção.

Importante destacarmos os dizeres de Booth, quando afirma que

o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo. Se a forma particular que assume vem prejudicar ou auxiliar é uma questão complexa, uma questão que não pode resolver-se por fáceis referências a regras abstractas. Agora que vamos começar a entrar nesta questão, é preciso não esquecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher os seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer (BOOTH, 1980, p. 38).

Assim sendo, é possível verificarmos que os romances de Agualusa não são objetivos e nem poderiam ser, pois por trás de cada obra, figuram narradores, personagens e escolhas subjetivas que nos revelam, um pouco, deste autor modelo, projetado sob forma de autor implícito, apresentado, ao público leitor, ao que chamamos de José no espelho.

Muitos são os estudiosos que pesquisam a questão do espelho e as metáforas que ao objeto podem ser relacionadas, sendo um exemplo a teoria psicanalítica do espelho formulada por Jacques Lacan, criador do estádio do espelho e para quem

basta compreender o estádio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem - cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo imago. (LACAN, 1998, s.p.).

Desse modo, quando José se projeta no espelho, a imagem refletida não corresponde ao autor empírico, mas possibilita, a ele, determinada transformação, ao assumir tal projeção, configurando-se como autor implícito. Agualusa, em entrevista ao programa Contendor 13, apresentado pelo canal RTP, afirma que “escreve para saber quem é”, em que emprega o verbo “ser” na terceira pessoa do singular, ao invés de na primeira pessoa, o que corresponderia a usar o pronome eu, o que já evidencia determinada utilização impessoal, em que ele se transfigura em um outro.

Nesta mesma entrevista, o autor afirma que “escrever é descobrir pessoas”, salientando a necessidade de nos colocarmos nos lugares dos outros, o que poderia evitar muitos conflitos. Para ele, com relação à obra literária, autor e leitor precisam colocar-se nos lugares dos outros. Para o autor, seria uma necessidade, já para o leitor, uma obrigação, sobretudo quando entra na obra, pelo olhar do narrador, seja ele quem for, e se coloca no lugar do personagem. Agualusa destaca o princípio da alteridade, em que ressaltamos a possibilidade de sermos o outro, ao mesmo tempo em que a recíproca também é válida.

A teoria de Lacan é complexa, não sendo nosso objetivo, no presente estudo, abordarmos tal investigação, sendo relevante, porém, citar o fato de o psicanalista afirmar que o estágio do espelho, que corresponderia ao período em que a criança se reconhece como ser no espaço, reconhecendo-se no espelho, “é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação e que fabrica para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade” (LACAN, 1998), a partir da constituição de sua autoimagem.

Assim sendo, pensando no estágio (ou estágio) do espelho como metáfora, à medida que vivemos os conflitos na constituição de nossa identificação, em que a alteridade cumpre importante papel, à medida que questionamos nosso lugar no espaço e passamos a nos reconhecer como alguém que pode fazer parte deste, temos uma multiplicidade de possibilidades de autoconcepção e a ilusão de que podemos alcançar uma totalidade.

Portanto analisamos os Josés das obras de Agualusa conscientes de que se tratam de imagens ilusórias percebidas por detrás do espelho, mas sem sermos enganados quanto às materialidades factuais de cada projeção, que não existem. Consideramos que as imagens não

são os seres empíricos, mas há que se considerar que determinadas projeções dependem, isso sim, dos seres que se colocam à frente do objeto especular.

O primeiro romance que compõem o *corpus* do presente estudo é *Um estranho em Goa* (2000), quarta obra publicada pelo angolano, cuja narrativa gira em torno da procura de Plácido Domingo, por parte do narrador José, em Goa, em diálogo com o conto “Plácido Domingo contempla o rio, em Corumbá”, publicado por Agualusa em *Fronteiras perdidas: contos para viajar* (1999).

Verificamos que, assim como Agualusa, o narrador da obra também nasceu em Huambo e também se chama José e ao ser indagado sobre o porquê de escrever, responde: “Escrevo porque quero saber o fim’. Começo uma história e depois continuo a escrever porque tenho de saber como termina” (AGUALUSA, 2000, p. 13). Após falar sobre o porquê de escrever, o narrador José cita o início do conto publicado em 1999 e em seguida afirma:

escrevi, há alguns anos, um conto que começava assim. [...] No meu conto, Plácido Domingo, um velho de pele dourada, seco, gestos demorados, a fala antiga e cerimoniosa de um cavalheiro do século dezanove, vive em Corumbá, pequena cidade nas margens do Rio Paraguai, junto à fronteira com a Bolívia. Nesta altura, é claro, eu já sabia que Plácido Domingo se havia escondido em Goa. (AGUALUSA, 2000, p. 13-14).

Após comentar a citação feita de seu próprio conto, José continua a apresentar trechos do conto e o faz acrescentando um ou outro comentário. Interessante observar que o conto é retomado em sua íntegra, de modo que tomamos conhecimento sobre a verdadeira identidade de Plácido Domingo e de como ele tornara-se um dos comandantes do MPLA. Porém nosso interesse, neste momento, diz respeito a este narrador José que parte à procura de um personagem seu, tendo consciência que o ficcionalizara, o que evidencia que este narrador, ele próprio se ficcionalizou.

Após seu primeiro encontro com Plácido Domingo, José começa a conjecturar possibilidades, uma vez que queria saber como terminaria a história de seu personagem e neste momento, após fazer certas suposições, talvez absurdas, afirma:

Começo imediatamente a associar frases soltas, ocorrências, pormenores. É um vício intelectual. Deem-me dois ou três factos, ou nem isso, apenas vagos indícios, e eu construo um romance. Aliás, quanto menos factos

melhor, a realidade atrapalha a ficção. Digo para mim próprio, ‘para, José!’, e releio o que escrevi nestes últimos dias. (AGUALUSA, 2000, p. 57)

Tal trecho pode ser tomado como representativo do próprio fazer literário de José Eduardo Agualusa, como se a ele próprio dissesse tais palavras - “para, José!”, quando de sua produção literária, como se o narrador-personagem José, que parte à procura de sua criação fosse a imagem refletiva, nesse jogo especular, do autor José, que também parte ao encontro dos seres que criou.

O sétimo romance publicado por Agualusa, *As mulheres do meu pai* (2007), chama-nos a atenção, inicialmente, por ser uma obra com extenso sumário, dividido em quatro andamentos, em que, alguns dos subtítulos nos são apresentados com local e data dos fatos. Tais marcações são importantes para que o leitor costure os fatos que são narrados e assim construa a totalidade da narrativa. Nesta obra também é narrada a história de uma busca. Laurentina, uma das narradoras, sendo também personagem, narra sua história, ao partir à procura da história de seu verdadeiro pai, ao mesmo tempo em que é narrada a história de um jornalista que também parte à procura de algo, mas desta vez da própria história de Laurentina, para assim reproduzi-la. Para tanto, este escritor busca reproduzir todo o percurso traçado pela jovem.

Interessante observar que na contracapa da edição de 2012, da Língua Geral, há o seguinte trecho:

Em *As mulheres do meu pai*, realidade e ficção correm lado a lado, a primeira alimentando a segunda. Nos territórios que José Eduardo Agualusa atravessa, porém, a realidade é quase sempre mais inverossímil do que a ficção. Os quatro personagens do romance que o autor escreve, enquanto viaja, vão com ele de Luanda, capital de Angola, até Benguela e Namibe [...] (AGUALUSA, 2012. Grifo nosso),

do qual grifamos determinada passagem que nos chama a atenção. Acima, na citação, é afirmado que José Eduardo Agualusa, ou seja, o autor/pessoa física, atravessa determinados territórios, mas aqui a interpretação pode ser dupla, pois pode-se tratar de uma travessia factual, empreendida pela pessoa do autor, no plano real, ou pode ainda representar uma travessia metafórica, como se ele atravessasse tais territórios através/a partir da narrativa. A dupla interpretação ainda é reforçada pelo trecho ao qual atribuímos o grifo – seria tal viagem





uma figura de linguagem ou Agualusa realmente percorreu tais territórios à procura da história que narra? Este autor seria como os personagens que o acompanham, criação e uma projeção deste autor implícito, mais um caso do reflexo de José?

Para identificarmos os narradores de determinados capítulos é necessária uma leitura atenta, pois os fatos alternam-se, ao mesmo tempo em que se alternam os narradores. Um fato que começa a ser narrado anteriormente tem sua continuidade após outras narrações, de outros narradores, por isso é de suma importância que o leitor avance e retorne, na narrativa, para que os fatos sejam concatenados e a totalidade da cena seja construída. Anteriormente, mencionamos a questão de alguns capítulos serem datados, o que facilitaria a junção dos fragmentos do texto. Desse modo, é como se Agualusa construísse um tipo peculiar de quebra-cabeça.

Podemos ler respeitando a ordem das cenas, segundo o que nos é imposto pelo autor, mas podemos ler, também, respeitando os locais e datas, para assim seguir a sequência lógica dos fatos. De qualquer modo, para além do modo como decidimos jogar o jogo de *As mulheres do meu pai*, importante observarmos o que acontece no interior da obra.

O primeiro capítulo do primeiro andamento, intitulado “Oncócuá, sul de Angola. Domingo, 6 de novembro de 2005” é narrado por um homem sem nome, que acorda de um sonho, em que figurava Laurentina, sendo, também, neste sonho, o momento que vislumbra a frase “De quantas verdades se faz uma mentira?” (AGUALUSA, 2012, p. 15). De acordo com sua fala, o narrador dormia ao lado de uma personagem chamada Karen e após despertar, começa a fazer a seguinte descrição:

Acordei suspenso numa luz oblíqua. [...] Virei a cabeça e dei com o rosto de Karen. Dormia. A dormir Karen volta a ser jovem [...] Levantei-me com cuidado e espreitei pela janela. Uma enorme montanha, com o formato de um cone perfeito, flutuava no horizonte. Duas mulheres mucubais avançavam sem ruído. A mulher mais alta não devia ter mais de 16 anos, cintura estreita, pulseiras coloridas nos finos pulsos dourados; lembrei-me, ao vê-la, de um verso de Ruy Duarte de Carvalho – *os seios: frágeis acúleos na placa do peito*. (AGUALUSA, 2012, p. 15).

Após este primeiro capítulo, seguem-se outros 23, até chegarmos no intitulado “Oncócuá, sul de Angola. Sábado, 5 de novembro de 2005”, ou seja, tal capítulo é composto pela narração dos fatos que antecederam as cenas narradas na seção que abre o romance, da

qual destacamos o trecho acima. Mais interessante ainda é observar que o capítulo posterior ao do 5 de novembro chama-se, não sem motivo, “Outro início”, sendo narrado por Laurentina:

Acordei suspensa numa luz oblíqua. Virei a cabeça e dei com o rosto de Mandume. Dormia. A dormir Mandume volta a se um menino [...] Levantei-me com cuidado e espreitei pela janela. Duas mulheres mucubais (seriam mucubais?) avançavam sem ruído ao longo de uma larguíssima rua de terra batida. A mulher mais alta não devia ter mais de 15 anos, cintura estreita, a cintura que eu gostaria de voltar a ter, pulseiras coloridas nos finos pulsos dourados. Uma enorme montanha, com o formato de um cone perfeito, erguia-se no horizonte. Lembrei-se, ao vê-la, de uns versos de Eugénio de Andrade: “Também elas cantam, as montanhas / somente nenhum de nós / as ouve, distraídos / com o monótono silabar do vento”. (AGUALUSA, 2012, p. 107).

O capítulo “Outro início” não apresenta local e data, assim não é possível sabermos qual a relação espaço-temporal há entre as cenas de Laurentina e a do narrador sem nome, sendo relevante, porém, o fato de “Outro início” poder ser uma outra possibilidade para abertura da obra, mas, ao contrário, figurando como o capítulo que encerra o primeiro andamento.

Interessante destacar os versos citados em ambas as cenas. Enquanto Laurentina ressalta a montanha, em cone perfeito, citando versos que falam sobre tal formação geográfica, o narrador anônimo cita versos que ressaltam os seios, também percebidos como cones perfeitos, mas de uma maneira mais poética, com a utilização do vocábulo acúleos.

Todo o romance *As mulheres do meu pai* é construído de modo a uma cena dialogar com a outra, em um tipo peculiar de cenas em encaixe. Neste sentido, podemos empregar a expressão francesa *mise-en-abyme*, pois supostamente é a viagem de Laurentina e seu relato que inspiram o narrador anônimo a seguir seu trajeto e a reproduzir sua história. Porém, mesmo que toda esta segunda narrativa, que na verdade é a que abre o romance, seja narrada por um homem, toda a ideia parte de outra personagem – Karen – a mulher que dorme ao lado do narrador no primeiro capítulo do primeiro andamento.

Neste capítulo, quando o narrador relata à Karen que sonhou com Laurentina, a mulher diz “A sério? Isso é bom. As personagens começam a existir no momento em que nos



aparecem em sonhos” (AGUALUSA, 2012, p. 16), afirmação que pode gerar alguns questionamentos, sobretudo com relação à natureza de Laurentina.

Conforme avançamos na leitura, conhecemos outros narradores e é a partir de um capítulo narrado pelo homem anônimo que tudo se esclarece, muito antes de atingirmos o clímax da leitura. Em “Rio de Janeiro. Sexta-feira, 24 de junho de 2005”, data anterior a do primeiro capítulo, o narrador afirma que jantou com Karen, que lhe pediu ajuda para escrever o roteiro para uma produção cinematográfica:

Passamos parte da manhã, e umas boas horas depois do almoço, a conversar sobre o *filme*. Esboçamos um enredo. Queremos contar a história de uma documentarista portuguesa que viaja até Luanda para assistir ao funeral do pai, Faustino Manso, famoso cantor e compositor angolano. A partir de certa altura Laurentina decide reconstruir o percurso do pai, o qual, durante os anos 60 e 70, percorreu toda a costa da África Austral, desde Luanda à Ilha de Moçambique. Faustino ficava dois ou três anos em cada cidade, às vezes um pouco mais, fundava uma família, e voltava à estrada. Em cada cidade visitada Laurentina grava os testemunhos das viúvas de Faustino, e dos seus numerosos filhos, bem como de muitas outras pessoas que conviveram com ele. O retrato que pouco a pouco começa a emergir é o de um homem misteriosamente complexo. No final Laurentina descobre que Faustino era estéril. (AGUALUSA, 2012, p. 25-26).

Trata-se, pois, de uma estrutura de ficção dentro da ficção – dois personagens tencionam criar um filme, por isso viajam à procura de elementos que possam ser empregados em tal projeto. Ao mesmo tempo é narrada a história que seria contada no filme, como se tais roteiristas e produtores estivessem nos apresentando o enredo/roteiro do que viria a ser a produção.

Assim, faz sentido a afirmação de Karen de que os personagens começam a existir a partir de experiências oníricas, pois Laurentina, sonhada pelo narrador, era ela própria uma ficção, como os demais personagens que convivem com ela, Karen e o próprio narrador, que nos instiga a pensá-lo como mais uma projeção de José no espelho, sobretudo com base no capítulo que encerra a obra, cujo subtítulo é “Ardência marítima”, também chamada de Agualusa.

Os paratextos são exemplos efetivos da presença da voz do narrador nas obras, e ainda que estejam à margem, não deixam de dialogar com o texto propriamente dito. Os paratextos mais comuns são as epígrafes e os agradecimentos, que no caso particular de



Agualusa, passaram a figurar, também, como esclarecimentos, devido a algumas “confusões” de leituras e interpretações. O autor, para além de agradecer, achou por bem esclarecer quaisquer pontos obscuros que pudessem gerar leituras deturpadas ou questionamentos que as próprias obras não respondessem, sobretudo com relação à existência de determinados personagens.

Em *Barroco Tropical* (2009), Agualusa afirma que determinado centro de saúde mental é invenção literária, mas salienta que existe uma instituição semelhante em Luanda, diferenciando, contudo, os responsáveis pelos centros, pois o personagem responsável pela instituição, no plano ficcional, não possui semelhanças para com a figura factual que cuida do centro existente em Luanda.

Algo que está presente no romance e que o escritor afirma acontecer na “vida real” são os assassinatos de pessoas acusadas de feitiçaria, sobretudo de crianças, e afirma que recortes de jornais mencionados na narrativa de fato existem.

Uma das personagens fora inspirada em uma mulher que vivia em Salvador, mas apenas inspirada, pois a ficção não reproduz a vida daquela que serviu de inspiração para Agualusa, que afirma, em seguida, que “os restantes personagens vieram todos ter comigo de algum lugar remoto a que não sei dar nome. Quaisquer semelhanças entre eles e pessoas reais devem ser consideradas completamente acidentais” (AGUALUSA, 2009, p. 342).

Tal afirmação se torna importante, principalmente quando o romance conta com a presença/representação de figuras factuais, que nas obras passam a figurar como personagens ficcionais. Desse modo, os enganos podem ser evitados, mas sempre lemos conscientes de que os esclarecimentos, eles próprios, podem fazer parte do jogo que o autor propõe aos leitores, uma vez que a margem nem sempre está fora, mas sim em diálogo com a narrativa propriamente dita.

Por estarmos abordando a questão da projeção de José no espelho, é relevante que analisemos o fato de Agualusa atribuir, a seus personagens, falas pronunciadas por ele próprio ou ações por ele vivenciadas. Um ótimo exemplo de *Barroco Tropical* (2009) acontece quando o personagem Bartolomeu Falcato, que também é um dos narradores, ao conceder uma entrevista, afirma: “[...] comentei distraído o vago aborrecimento que sempre me provocou a poesia de Agostinho Neto. E acrescentei: Foi um estadista, não um poeta, a poesia era para ele uma outra forma de fazer política. Deixou-nos apenas meia dúzia de versos, quase

todos medíocres” (AGUALUSA, 2009, p. 84). Fato semelhante aconteceu em entrevista concedida ao programa Roda Viva, da TV Cultura, exibida em 04 de julho de 2011, em que Agualusa teceu severas considerações sobre Agostinho Neto, como poeta e como político, assim como observamos através da fala do personagem citado.

Interessante observar que Bartolomeu Falcato também era escritor e, ao contar sobre o processo de escrita das últimas páginas “deste” romance, afirma, sob forma de comentário, entre parênteses: “(Chamo-lhe romance. Gosto da palavra, do sabor dela, mas podia dar-lhe outro nome qualquer: testemunho, relato, talvez acatar a sugestão de Kianda e chamar-lhe um elucidário. Escrevo para compreender e aceitar. Escrevo para tentar perdoar-lhe)” (AGUALUSA, 2009, p. 329). Ao empregar o pronome demonstrativo “deste”, o narrador estaria se referindo à obra que escrevia, como se tal processo acontecesse simultaneamente ao ato de leitura. Como se o leitor fosse acompanhando a produção do romance, cuja totalidade se manifestaria com a junção das seções narradas por Bartolomeu, para quem a escrita estava a cumprir um importante papel.

No plano ficcional, a obra anunciada pelo narrador-personagem, segundo ele, teve as últimas páginas escritas em Amsterdão (grafia empregada no romance), mesmo local a partir do qual Agualusa assina e fecha *Barroco Tropical*. De fato, José Eduardo Agualusa passou um período em Amsterdam, a convite da Fundação Holandesa para a Literatura, período em que terminou de escrever o romance citado, assim como também se beneficiou de uma bolsa de criação literária, concedida pela instituição alemã Deutscher Akademischer Austauschdienst. Desse modo, durante um ano, morou em Berlim e escreveu o romance *O Ano em que Zumbi Tomou o Rio*. A informação de que havia morado em Berlim durante esse um ano está presente em *Barroco Tropical*, mas na obra, o beneficiado foi o personagem-escritor Bartolomeu Falcato, que apresenta o seguinte comentário: “(Vivi um ano em Berlim, beneficiado de uma bolsa de criação literária do Deutscher Akademischer Austausch Dienst. Não cheguei a aprender a língua, mas ganhei o hábito de praguejar em alemão)” (AGUALUSA, 2009, p. 200).

Tais passagens funcionam como projeções de José no espelho, a partir das quais o angolano transfigura-se no outro, no ser ficcional, como se a própria vida servisse de matéria-prima para composição desse alter ego. Salientando, porém, não se tratar do Agualusa propriamente dito, mas sim do seu reflexo.

O exemplo acima citado, assim como outros, podem ser tomados como comentários, distinguindo-se, entre si, apenas de quem parte determinado comentário, podendo ser do narrador, de algum personagem, ou ainda do próprio autor empírico/implícito projetado e transformado em autor modelo. A este respeito, nos baseamos em Booth, para quem:

Os romancistas têm que trabalhar duramente para estabelecer as suas normas; mas é frequente terem que se esforçar mais ainda para nos fazer julgar corretamente os personagens, à luz dessas normas. [...] É verdade que o autor pode evitar desacordos prejudiciais em relação a assuntos como esses, escondendo as suas próprias opiniões. Mas sempre que a nossa concordância é essencial para o sucesso da obra, o autor tem que seguir o curso oposto e mais difícil, e trabalhar no sentido de conseguir essa concordância. [...] os autores modernos conseguiram, por vezes, dar um ar de objetividade aceitável colhendo, ao mesmo tempo, todos os frutos do comentário, simplesmente porque trataram em grande medida de aparências, superfícies e, simultaneamente, permitiram-se comentar livremente (BOOTH, 1980, p. 198-199-200)

Da citação, destacamos o trecho em que o estudioso fala sobre o escritor esconder as suas próprias opiniões, sobretudo para evitar conflitos entre a sua obra, leitor e crítica. Tais desacordos podem ser suscitados pelo fato de haver confusões na recepção das figuras que buscamos analisar no presente estudo, em que muitos tomam os narradores como réplicas dos autores reais.

Como verificamos, o autor empírico pode se projetar na obra, mas nunca será ele mesmo, uma vez que, se tomarmos a metáfora do espelho, seu reflexo presente na narrativa é uma ilusão. José Eduardo Agualusa pode, como observamos, se projetar em muitos dos seus romances, imprimindo, em suas produções, suas ideologias e escolhas subjetivas, mas isso não faz com que sua produção seja menor. Como observamos anteriormente, as escolhas são realizadas de acordo com os efeitos que se buscam, sendo exatamente o que acontece com a produção agualusiana. O angolano pode querer alcançar determinados efeitos estéticos e de significação, fazendo suas escolhas motivado por tais objetivos, nem sempre para esclarecer, mas principalmente para confundir, complicar e convidar para o jogo da obra.

Mesmo que o autor não tenha seu leitor em mente, o leitor imaginado sempre se fará presente. Booth afirma que “o que o autor cria não é só uma imagem de si próprio. Cada

pincelada que implique seu *alter ego* ajudará a moldar o leitor, tornando-o no tipo de pessoa que sabe apreciar tal personagem e o livro que escreve” (BOOTH, 1980, p. 107).

Porém, para que tal fórmula funcione, o leitor também precisa estar disposto a pactuar com autor e obra ficcional, conforme defende Booth:

É só enquanto leio que sou o eu cujas crenças têm que coincidir com as do autor. Independentemente das minhas crenças e práticas reais, tenho que subordinar a minha mente e coração ao livro, para o poder apreciar a fundo. Em resumo, o autor cria uma imagem de si próprio e uma imagem do leitor; faz o seu leitor tal como faz seu *alter ego*; e a leitura mais bem sucedida é aquela em que os eus criados – autor e leitor – entram em acordo perfeito (BOOTH, 1980, p. 153).

Da citação destacamos o trecho “É só enquanto leio que sou o eu cujas crenças têm que coincidir com as do autor” a partir do qual podemos levantar algumas questões. A primeira refere-se ao ato de ler, ato este que pede (para não dizermos exige) determinado leitor. Ou seja, esse “eu” ideal precisa estar presente, mas existirá somente enquanto houver a ação. Fora do universo do livro e da narrativa, esse “eu” não existirá. A segunda questão liga-se ao emprego do verbo “ter”, como se fosse uma exigência as crenças do eu-leitor da ação coincidirem com as crenças do autor. Mas a ressalva mantém-se, pois as crenças devem ser as mesmas somente enquanto houver leitura. Em outras palavras, podemos dizer que o pacto de leitura é uma importante ferramenta na realização do processo, mas que se não estiver presente, ainda assim a leitura acontecerá.

Neste sentido, em se tratando de José Eduardo Agualusa, todas as possibilidades devem ser consideradas, mas sempre relativizadas: é possível verificarmos certa concordância entre público leitor e a produção agualusiana, a partir do compartilhamento das crenças quando da leitura das obras, como também há a possibilidade de o leitor não aderir ao jogo proposto.

De qualquer modo, as obras existem, sendo as projeções especulares reconhecidas ou não. Fato é que tais figurações contribuem para instauração de jogos propostos por Agualusa, cujos romances dizem, nas entrelinhas, tanto quanto na superfície textual.



## REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *Fronteiras perdidas – contos para viajar*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

\_\_\_\_\_. *Um estranho em Goa*. Lisboa: Edições Cotovia, 2000.

\_\_\_\_\_. *Barroco Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *As mulheres do meu pai*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2012.

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

CONTENTOR 13. *José Eduardo Agualusa*. Portugal: RTP, 20 de fevereiro de 2015. Programa de TV.

ECO, Humberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LACAN, Jacques. *O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica*. Comunicação feita ao XVI Congresso Internacional de Psicanálise, Zurique, 1949. Disponível em <http://www.bsfreud.com/jlestadioespelho.html>.

RODA VIVA. *José Eduardo Agualusa*. Brasil: TV Cultura, 04 de julho de 2011. Programa de TV.