

A REDENÇÃO DO HUMANO. LEITURA DO ROMANCE *O TREVO DE ABEL*, DE LUÍS CARMELO *

MOISÉS DE LEMOS MARTINS **

1. No corpo denso da narrativa de *O Trevo de Abel*, há um figurante que é professor de comunicação. Entre os doze indivíduos que compõem a «confessional procissão de Abel, o magno» (p. 42), a procissão daqueles que deambulam com Abel pelas ruas de Lisboa, bebendo-lhe sofregamente as palavras, há um professor de comunicação do ISTPE.

Num restaurante de Lisboa, eram já muitos aqueles que, deslumbrados, se haviam juntado a Abel, ouvindo-o contar a fabulosa e lancinante história da sua vida. Abel lembra o «Limões e Biliões», que com tanto sucesso apresentara na BTP. Lembra o momento em que passara ele próprio a dar as notícias e em que foi necessário acabar com o telejornal das oito, de tal modo as audiências eram elevadas. Lembra ainda o momento em que se tornara no locutor, no jornalista, no meteorologista, no culturista, no desportista e assim por diante (p. 42).

Foi então aí, absolutamente fascinado por este contagiante feitiço, que um professor de comunicação do ISTPE se juntou à comitiva de Abel. Também um professor de comunicação se deixava apanhar pela inacreditável história que Abel tinha para contar, pelo que se fez um dos doze.

Quando li *O Trevo de Abel*, um romance escrito por um romancista, que é também um professor de comunicação na Universidade Autónoma de Lisboa, deixei-me arrebatado pelo andamento empolgante da narrativa, mas fiquei perplexo pelo facto de o professor de comunicação ser «o mais sisudo

* Luís Carmelo, *O Trevo de Abel*, Lisboa, Editorial Notícias, 2001.

** Universidade do Minho.

e calado» dos seguidores de Abel (p. 226). Apenas numa ocasião o professor de comunicação teve uma reacção. Dessa vez, «abriu a boca toda, mostrou os caninos, o palato, o vestígio do caril a levantar na faringe e disse que não percebia qual era a relação» (como é que a *Suite número dois em dó menor*, BWV, 1008, prelúdio, do Sebastião, poderia ser tão volátil e tão frágil como o nevoeiro?) (p. 62). «O nevoeiro apenas comunica a impaciência», foi o que disse Júlia, um dos doze seguidores de Abel, e que assim parecia dar razão ao professor de comunicação.

Como leitor de *O Trevo de Abel*, não sei se o professor de comunicação que eu sou é o mais sisudo dos leitores. Não pode é ser o mais calado.

2. No plano editorial, habituámo-nos a distinguir o romance do ensaio. Enquanto narrativa, o romance caracteriza-se por se sujeitar a um princípio de unidade, perfazendo um caminho entre uma *arche* e um *telos*. O ensaio difere do romance por ser um género fragmentário, solto, que diz o provisório e o contingente. Não tem *arche* nem *telos*. Arriscaria mesmo dizer que o ensaio é o dispositivo de escrita que melhor exprime a nossa condição moderna, a de uma experiência em que se afundam as evidências tradicionalmente partilhadas, em que passamos por uma deslegitimação geral e nos confrontamos com a expansão dos objectivos tecno-industriais do sistema. Ou seja, o ensaio diz a nossa actualidade, essa forma de experiência em que tudo naufraga, em que tudo são destroços, meros fragmentos que apenas sobrevivem a um naufrágio.

Não podendo apreender a totalidade da existência, o ensaio apenas a pode declinar, com maior ou menor delicadeza e mansidão. O ensaio procede de acordo com aquilo a que Nietzsche, primeiro, e Foucault e Deleuze, depois, chamavam a intempestividade. Procede de acordo com uma experiência «in actu», com aquilo que Bragança de Miranda (1994) designa como uma «analítica da actualidade».

Anunciando-se como um romance, *O Trevo de Abel* é todavia absolutamente paradoxal. Enquanto romance, sujeita-se a um princípio de unidade, conduzindo a narrativa de uma *arche* a um *telos*. Mas logo segue o paradoxo, uma vez que se trata também de um ensaio. Atravessa-o a intempestividade do comprometimento com a actualidade. Como experiência «in actu», *O Trevo de Abel* guarda as marcas do carácter provisório, contingente e fragmentário da experiência moderna, nele ressumando todavia a urgência das coisas em que se decide a nossa existência: a humanidade que há em nós; a memória que somos; o destino que cumprimos.

Sou tentado a dizer que em *O Trevo de Abel* é o ensaio que salva o romance. O romance cumpre-se nele como memória e como destino. Memória das muitas viagens que empreendemos. E destino da errância que somos. A memória deveria ser alimentada por sonhos, mitos e contos, mas

hoje vive quase só de amnésias (p. 137). E sem memória, o destino é um devir por cumprir (*ibidem*).

Dizer que é o ensaio que salva o romance significa dizer que o romance se cumpre em *O Trevo de Abel* como acto de pensamento, ou seja, como acto de experimentação. Digo experimentação, e não interpretação, uma vez que a experimentação é sempre o actual, o que está a nascer, o novo, o que está a ponto de ser feito (Deleuze, 1990: 144).

A questão que em toda a lógica pode ser formulada a seguir é então esta: o que é que é novo em *O Trevo de Abel*, o que é que nele está sempre a nascer, sempre a ponto de ser feito? Eu diria que novo aí é o resgate da memória. *O Trevo de Abel* oferece-nos uma prodigiosa odisseia de resgate de sonhos, mitos e contos. Não apenas o resgate do imaginário que uma pessoa possa viver, mas também o resgate do imaginário que a cidade de Lisboa encerra, ainda o resgate do imaginário que constitui Portugal como uma pátria, e finalmente o resgate do imaginário que percorre as fímbrias da cultura ocidental, uma cultura greco-latina, judaico-cristã e árabe. Só assim, uma vez libertos das amnésias da memória, poderemos cumprir o nosso destino, o de homens cujo devir é o de se transformarem em luz: «o que está à vossa frente é um homem que se transforma em luz», diz Abel no fecho da narrativa (p. 227).

Desde as primeiras páginas de *O Trevo de Abel*, esta frase paira como um mistério inconfessado sobre toda a narrativa. Declinada em parábolas, enigmas, sonhos, mitos e contos, umas vezes como prece e intercessão, outras como charada, parecendo então uma glossolalia de línguas desconhecidas, usando nuns casos um tom apocalíptico e noutros a linguagem do tempo inocente pré-babélico, a linguagem do Éden, quando não deleitando-se em jaculatórias e ladaínhas lúbricas, a ideia de o humano estar convocado a transformar-se em luz ilumina o fim do romance como uma boa-nova messiânica.

No prefácio que António Damásio escreveu para o mais recente ensaio de Luís Carmelo (2002), há um comentário curioso, que eu convoco aqui. Diz assim Damásio: Carmelo adquiriu legitimidade «para pedir algum trabalho mais duro aos seus leitores, já que ele também não facilita o seu próprio trabalho. O seu texto não é fácil –,mas então por que deveria sê-lo, tendo em conta o tema e o propósito adoptados?» (Damásio, 2002: 11).

Damásio fez estas considerações tendo em atenção a natureza do trabalho científico de Luís Carmelo. Não sendo um neurobiólogo, Carmelo «compreende a natureza da evidência biológica e a forma que uma teoria neural deverá assumir» (*ibidem*). Mas não é fácil lê-lo, observa Damásio. Esta conclusão também poderia tirá-la eu próprio a respeito de *O Trevo de Abel*. Simplesmente, tal como Damásio, também pergunto, encarando desta vez um texto de ficção, e não de filosofia da comunicação: mas então por que deveria sê-lo, tendo em conta o tema e o propósito adoptados?

3. Nunca simpatizei com os romances industriais, chamados *best-sellers*, a que Walter Benjamin (1982) chama «literatura de entretenimento». Na maneira como vejo as coisas, os romances de aeroporto parecem obedecer a uma lógica estritamente inversa à intenção que tinha Flaubert nos romances que escrevia. Flaubert falava de «escrever bem o medíocre» (*apud* Bourdieu, 1996: 119). E Bourdieu, que retoma Flaubert em *Les règles de l'art*, dirá : «nada menos do que *escrever* o real» (*ibidem*: 121). E acrescenta: escrever o real, e não descrevê-lo, imitá-lo ou deixá-lo de algum modo produzir-se a si próprio, numa como que «representação natural da natureza» (*ibidem*).

Escrever o real significa fazer aquilo que propriamente define a literatura, no dizer de Benjamin, mas fazê-lo a propósito do real mais chãmente real, mais vulgar, mais qualquer. Ora, a literatura de aeroporto, a literatura de entretenimento, segue a lógica estritamente inversa à intenção flaubertiana, e como penso ter demonstrado, a lógica estritamente inversa à intenção de Luís Carmelo.

Escrever bem o medíocre, escrever o real, é dar à escrita o carácter urgente das coisas em que se decide a existência, é fazer da escrita a experimentação de uma forma de vida: como assinei já, resgatar a humanidade que há em nós, a memória que somos e o destino que cumprimos.

A literatura de entretenimento pode ter uma infinidade de leitores, mas esgota-se a pintar mediocrementemente o extraordinário (entenda-se, o extraordinário na sua versão mais vulgar): evoca situações e personagens fora do comum, mas sempre segundo a lógica do senso comum e na linguagem mais quotidiana, uma linguagem apropriada a dar do que quer que seja uma visão familiar.

Figurando mediocrementemente o extraordinário, a literatura de entretenimento não assume nenhuma espécie de compromisso diante da época e das ideias que a motivam. Neste tipo de literatura, que todavia faz os tops das livrarias, não há as dores da urgência das coisas onde se decide a existência. Há apenas uma «memória feita de amnésias». Luís Carmelo dirá que se trata das amnésias dos sonhos, mitos e contos que nos alimentam e que alimentam as culturas. Na literatura de entretenimento todas as histórias são viagens do «reino [e ao reino] da alma satisfeita» (p. 136), como poderíamos dizer, glosando as palavras de Preste, uma personagem de *O Trevo de Abel*.

Outra coisa se passa com a literatura que, na sua capacidade de ordenar e dar sentido às forças anónimas e dispersas de uma época, não se limita a ser um seu reflexo, pelo que «escreve bem o medíocre», cria a «expressão dessa época» (Broch, 1966: 188), dá-nos a sua atmosfera. É o que se passa, aliás, com *O Trevo de Abel*. Os seus narradores, diria eu, glosando-o, «vivem de visões, de devaneios da perpétua viagem; de sonhos de passagem, de miragens e desejos, talvez, quem sabe, à procura de um fim predestinado» (p. 131). Continuando na glosa, direi que aqui «quase todos os navios do uni-

verso fazem escala e as histórias que se contam ficam sempre a meio, por reinventar» (*ibidem*).

E concluo o meu ponto de vista. *O Trevo de Abel* faz-me lembrar o *Ulisses*, de James Joyce. Ulisses é «o homem insignificante no absoluto», é a identificação «do anónimo e do divino»; *Odiseus é Outis-Zeus*, é *Ninguém-Deus*, é a redenção da banalidade quotidiana, como em tempos escreveu Henri Lefèbvre (1969: 12). A meu ver, a personagem Abel é no *Trevo* a figura desta redenção. Taxista da região saloia de Lisboa, a viver os pequenos prazeres e rituais do dia-a-dia, Abel é a redenção do humano, ele que não tinha a inocência de Adão, um fadista, cantor-pimba, apresentador de programas de televisão de sucesso e cantor de zarzuela, nem vivia o abandono de Caim, o chulo esquecido de si, esquecido daquilo que foi, e que matou pela amnésia daquilo que fora.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter, 1982, «Annuncio della rivista 'Angelus Novus'», in *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco (Scritti 1919-1922)*, Turim, Einaudi.
- BOURDIEU, Pierre, 1996 [1992], *As regras da arte. Génese e estrutura do campo literário*, Lisboa, Presença.
- BROCH, Hermann, 1966, «James Joyce et le temps présent», in *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard.
- CARMELO, Luís, 2002, *Músicas da consciência. Entre as neurociências e as ciências do sentido*, Lisboa, Publicações Europa-América.
- DAMÁSIO, António, 2002, «Prefácio. Lendo Luís Carmelo», in CARMELO, Luís, *Músicas da consciência. Entre as neurociências e as ciências do sentido*, Lisboa, Publicações Europa-América, pp. 9-12.
- DELEUZE, Gilles, 1990, *Pourparlers*, Paris, Éditions de Minuit.
- LEFÈVRE, Henri, 1969, *A vida quotidiana no mundo moderno*, Lisboa, Ulisseia.
- MIRANDA, Bragança de, 1994, *Análítica da actualidade*, Lisboa, Vega.