

Três Fórmulas de Proust Sobre o Estilo* (ou: o estilo – questão de técnica?)

Todo o escritor que, pelo facto mesmo de escrever, não é conduzido a pensar: eu sou a revolução (...) na realidade não escreve

MAURICE BLANCHOT, *La Part du feu*

Um estilo é o quê? Como definir um estilo literário? Desde logo: de maneira nenhuma como uma técnica de bem escrever. É o estilo, a criação de um novo estilo, que caracteriza o escritor original, o grande escritor. Mas o grande escritor não é aquele que escreve bem. Antes pelo contrário. É aquele que não sabe escrever, que não sabe como escrever, e que sente que só pode fazê-lo na condição de desrespeitar aquilo que passa por ser um estilo, de desrespeitar a própria língua em que escreve, de criar, a partir dela, uma outra língua. O estilo, em suma, é o exclusivo dos escritores de quem se diria, pelo menos no momento em que surgem, que não têm estilo nenhum. Todo o verdadeiro escritor o sabe, passa por isto, por esta dificuldade ou mesmo impossibilidade de escrever na língua existente. Todo o grande escritor conhece este combate ao impossível, esta necessidade de inventar uma língua na língua, de fazer a língua recebida alterar-se, melhor, outrar-se, tornar-se outra. E Marcel Proust sobretudo, ele que de início foi também vítima de incompreensão e reduzido, até por Gide, a um mero autor sem talento nem estilo de memórias autobiográficas e de crónicas mundanas. Com efeito, poucos souberam como Proust explicar o que é um estilo. Fá-lo sucessivas vezes, na sua obra magna, no ensaio contra Sainte-Beuve, em artigos de crítica (a propósito de Flaubert, por exemplo) e até em textos «menores» como cartas. É por isso que nos propomos tratar a questão do estilo em literatura através de três fórmulas extraídas de diferentes textos proustianos. Fórmulas mais ou menos arbitrárias cada uma em relação às outras, mas não relativamente à tese, tão singular quanto actual, do romancista acerca dessa questão.

1ª fórmula: «A única maneira de defender a língua é atacá-la»¹

* Capítulo III do livro *Questão de estilo* (a publicar, 2004)

¹ *Correspondance avec Madame Straus*, Carta XLVII, U.G.E. 10/18, Paris, p. 110.

A fórmula ocorre numa carta tanto mais notável quanto inscrita numa troca epistolar (com Mme. Straus, ex-Bizet) sem qualquer interesse literário ou teórico. Afirma aí Proust: o estilo não é a propriedade dos que pretendem servir a língua em que escrevem, defendê-la contra todos os ataques e incorrecções, preservar-lhe a perfeição. Como se a língua fosse um sistema estruturalmente estável, fixado por regras sintácticas dadas de uma vez por todas e cujo respeito fosse o imperativo primeiro do escritor, ou o primeiro valor do estilo, o critério número um do seu traço ou presença, da sua evidência. Ora, explica Proust, uma língua é tudo menos isso. Tudo menos uma matéria expressiva invariável nas suas regras formais ou, nos termos da carta, nas suas «certezas gramaticais». Ela não é um padrão real-ideal legislado pelos grandes escritores do passado e cuja corrupção fosse tarefa dos novos escritores contrariar, evitar, ou cuja pureza fosse sua função conservar e ilustrar. A concepção purista ou tradicionalista da língua funda uma imagem por excelência reaccionária do estilo e da arte literária: ela reivindica a autoridade daqueles mesmos que outrora condenou. Não há língua-padrão anterior, de direito, à criação literária e que constituísse o sistema normativo da correcção do estilo, que pudesse normativamente limitar o horizonte dessa criação. É antes o inverso: é a criatividade literária que se manifesta de facto como uma criação de linguagem, quer dizer, que só pode efectuar-se atacando a normatividade, sintáctica e «estilística», preexistente. Em favor, claro, da introdução de novas regras adequadas às possibilidades de expressão originais visadas pelo escritor. Como diz Proust ainda no mesmo texto, o estilo não existe nunca «aquém» da originalidade do escritor mas além, e como produto dessa originalidade. Ele produz-se na fronteira da linguagem, do dizível, numa ponta extrema onde as normas aceites perdem jurisdição. Com efeito, o estilo resulta sempre de uma mobilização de toda a linguagem para um seu limite agramatical, assintáctico, exigida por aquilo que o escritor viu, ou sentiu. Ou seja: exigida por percepções inéditas que superam os poderes da linguagem corrente e que, para serem ditas, requerem a criação de novos poderes, de novas possibilidades, um devir-outra da língua. De cada vez, um estilo é isso, é esse devir: uma alucinação da linguagem, palavras de fogo, palavras-visões e palavras-afectos, música ou silêncio.

Não há pois estilo «puro», todo o estilo é por natureza impuro: contra a língua estabelecida, estranho a ela, incorrecto do ponto de vista dela. O grande escritor, o grande estilista, não é aquele que escreve como os grandes escritores clássicos, imitando-lhes o estilo. É aquele que faz o que cada um deles soube fazer pelo seu lado: escrever diferentemente, combater a linguagem vigente, revolucionar a língua. Os que passam hoje por exemplos de classicismo escreveram todos contra o que se apresentava no seu

tempo como a linguagem «clássica». Todos foram, cada um a seu modo, revolucionários, desrespeitadores da língua corrente. E só por isso mesmo «exemplares», modelos a seguir de criação literária, de renovação da linguagem e das suas possibilidades expressivas, de revitalização linguística. Porque uma língua, se é um sistema, é-o não pela sua imobilidade apenas aparente mas, como a própria vida, no sentido dos sistemas longe do equilíbrio de que fala a ciência termodinâmica. Há uma vertiginosa vida «invisível» das línguas, uma vitalidade inerente, e ela deve-se sem dúvida, em primeira instância, à inventividade colectiva dos povos e das minorias, à sua faculdade de variação e de «minoração» das línguas-padrão. Mas também aos verdadeiros escritores – e é dessa forma que muitos deles pretendem escrever para uma minoria ou um povo, para lhes dar a linguagem que os exprima ou constitua –, isto é, aos que têm a força e a necessidade de «fazer a sua própria língua». Como Racine e os seus versos, citados na carta, de sintaxe anómala. Ou Flaubert, cujo extraordinário estilo sintético, traduzido em inovações e bizarras gramaticais, Proust estudou num admirável artigo. Ou o próprio Proust, excepcional estilista, porém caso particularmente assinalável, com o seu fraseado longo em contínuo redobrimento, o ilimitado encaixe de desenvolvimentos diversos nas suas frases «impossíveis», de atentado às regras de «bem escrever». Como todos enfim que, na língua francesa e nas outras línguas, sabem que «a única maneira de defender a língua é atacá-la».

2ª fórmula: «*Os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira*»²

É uma fórmula célebre. Não só se encadeia obviamente com a fórmula anterior: diz a mesma coisa. Mas explicita o estilo como criação na língua de uma língua outra, como devir-outra da língua. O estilo: heterogénese da língua em que se escreve, invenção, nessa língua, de uma outra língua não falável capaz de elevar a linguagem a poderes perceptivos e sensitivos inexistentes antes. É por isso que o estilo, para um escritor, é sempre antes de mais uma questão de sintaxe. Não há estilo literário que não passe pela sintaxe, por um trabalho sobre a sintaxe. Mas um trabalho que a desarticule, que forje uma sintaxe nova no interior da sintaxe corrente, melhor, que através de um movimento não sintáctico arraste toda a estrutura sintáctica da língua para um limite, para um Além da linguagem. A literatura é justamente, na sua condição de possibilidade como arte particular, essa fuga assintáctica da língua que a transforma, de linguagem de informação e de comunicação, noutra coisa. Numa pura língua de percepções e sensa-

² *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Paris, col. Folio, p. 297.

ções, numa pintura ou numa música que ultrapassam a linguagem mas que só por ela são possíveis: especificidade da literatura. O estilo como heterogéne, como criação na língua de uma sublíngua desconhecida, de uma «espécie de língua estrangeira», não é senão isso. Ora essa heterogéne tanto pode apresentar-se de modo ostensivo, por uma evidente deformação sintáctica ou até mesmo por algo como um enlouquecimento de toda a linguagem. Como pode passar, ao invés, por uma sobriedade, uma sorte de neutralidade estilística, uma ascese da língua em que se escreve. E é, no primeiro caso, o exemplo de Joyce, de todos o mais óbvio, do inglês esquizofrénico de *Ulisses* à neo-língua multilíngua, à língua-babel de *Finnegans wake*. Mas também a sublime gaguez de Céline ou de Beckett, ou então a gaguez patética dos personagens de Dostoievski, a sua fala hesitante, desconexa, todavia de uma expressividade «maior que a vida». Em todos esses autores, é a própria linguagem que gagueja, como se forçada a atingir um limite onde a manifestação de uma sua impotência coincidissem com o mais alto poder expressivo. Ou ainda, entre nós, a bela agramaticalidade, ou dissipação da sintaxe, de Vergílio Ferreira e de Saramago. Dizer de Saramago: «oh, ele não sabe escrever» não é uma crítica, é um elogio, quaisquer que sejam as intenções de quem o diz. Proust, em contrapartida, é um bom exemplo do segundo caso, com a sua espécie de invisibilidade ou de ausência do estilo, de primitivismo da escrita, de aparente deficiência de composição literária. Foi o que Claude Mauriac soube explicar. O estilo de Proust faz-se «de precisões indefinidamente encaixadas umas nas outras e que vêm incessantemente cortar o desenvolvimento em curso por outros desenvolvimentos que serão por sua vez interrompidos, de tal maneira que à primeira vista parece que a obra não está composta e que o escritor, escrevendo ao correr da pena segundo as inspirações do momento, esquece a cada passo o seu assunto para seguir outro que também não será levado a termo. Mas é apenas um erro de perspectiva. De facto, poucas obras há mais governadas do que essa. O romance, uma vez concluído, revela um edifício onde triunfam o equilíbrio das massas e a harmonia das linhas»³: a estrutura de uma catedral, por analogia com a qual, precisamente, Proust pretendia conceber a construção do seu opus.

Mas o estilo, acrescentava Proust, é também a «ária» exclusiva de um escritor sob as palavras, ou através delas: um tom, uma tonalidade sonora original. A nota «musical» essencial, por vezes quase imperceptível e todavia única, que de imediato define o grande escritor e a singularidade do seu universo literário. O estilo não é o devir-outra de uma língua sem ser o devir-música da linguagem: canto e ritmo, afecto puro. Uma música inexistente fora das palavras, inaudível sem elas, e que é porém a auto-transcendência da linguagem, a sua transformação de dentro numa matéria não linguística, meramente intensiva, uma alquimia interna. Escrever é

³ CLAUDE MAURIAC, *Proust*, Ed. du Seuil, Paris, 1953, p. 138.

compor, é uma arte de composição homeomusical, todo o escritor o sabe. Mas não se trata de uma música que decorra do jogo compositivo das palavras como um suplemento ou uma excrescência, um floreado. São as palavras que em literatura arrancam a sua necessidade e o seu sentido dessa indizível «ária» sem notação possível que é como o fundo afectivo singular, ou a sintonia intuitiva, das percepções literárias de um escritor. Um estilo: isso não se lê, isso escuta-se. Isso é questão de ouvido, isso solicita uma sensibilidade acústica especial. Daí Proust apresentar a procura do estilo por parte de um escritor como a dessa «pequena música» inovadora que ele traz confusamente em si (vida não subjectiva do indivíduo), da sua escuta distinta e da sua transcrição numa obra. Como a procura, pois, desse tom único, exclusivo, através do qual poderá dizer, ou dar a ver, o que de outro modo nunca se dirá, nunca chegará a ser visto. Nada de mais imprevisível ou inimaginável, nada de mais puramente Acontecimento, do que esse tom que introduz no mundo uma nova perceptibilidade, ou um mundo novo de percepções: visões e sensações, toda uma vidência. Leibnizianismo de Proust: o estilo, traço original do mundo de cada escritor, ou de cada um dos mundos da arte, é de certa maneira como uma mónada. É um ponto de vista singular sobre o mundo, ou um mundo perspectivo que com a sua luz ilumina o «nosso» mundo. Uma luz incomparável que revela o que sem ela ficaria para sempre na sombra mas mantendo indissipado com o seu foco, na obscuridade do mistério, o que outros mundos estéticos por sua vez revelarão⁴. É a força da literatura e da arte, de cada um dos seus mundos, fazer-nos sair de nós, da nossa existência subjectiva, fazer-nos ver, ou sentir, outras possibilidades, ou outras dimensões da nossa própria realidade, o poder de uma vida impessoal. É isso um estilo, é isso, de cada vez, a invenção na língua de uma «língua estrangeira»: elevação da linguagem a um poder de vida, criador de vida, suscitador de possibilidades existenciais não deriváveis das possibilidades antes estabelecidas pela história da literatura.

A história da literatura é o elemento necessário da literatura, mas o elemento de que ela tem que se afastar para criar, a condição negativa da experimentação literária. Toda a obra literária criadora inova contra essa história, contra a literatura vigente, e redefine essa arte, reinventa o conceito de romance, alarga o «espaço literário». Ela determina, em suma, um novo critério de literatura pelo qual exige ser julgada. Não há grande romance, grande obra literária, que não seja esteticamente revolucionária, que não esteja em ruptura com os critérios literários dominantes, ou que não constitua uma transgressão em acto do sistema de normas que decidem do conceito reinante de literatura. De todo o romance verdadeiramente original se poderia dizer, ou se disse em cada caso, à luz desse conceito pree-

⁴ Cf. *Le Temps retrouvé*, ed. Le Livre de Poche, p. 470: a obra literária como criação de «um mundo sem deixar de lado esses mistérios que provavelmente só têm a sua explicação noutros mundos e cujo pressentimento é o que mais nos excita na vida e na arte».

xistente: «isto não é um romance», «isto não é literatura». Até Stendhal, Balzac, Flaubert, actuais exemplos supremos do romance clássico francês, foram no seu tempo desvalorizados por críticos como Sainte-Beuve. Ou Baudelaire depois. E o próprio Proust. Ou, entre nós, Eça, ou Pessoa, cuja grandeza ou «parte de eternidade» escapou, em toda a sua extensão pelo menos, aos respectivos contemporâneos (Torga terá sido, no caso de Pessoa, a excepção⁵). É por isso que a obra criadora não pode ser julgada, excepto de forma negativa, pelos critérios que ela vem revolucionar mas apenas por aqueles que ela mesma propõe ou, antes, impõe contra a história literária. Mesmo se essa história mais tarde a recuperar e a classicizar, a integrar numa corrente, nos movimentos estéticos e ideológicos da sua época, etc. Em todo o caso a grande criação literária, como criação que é, é sempre imprevisível, contingente, indeterminada: um acto de liberdade, um acto independente das suas causas. Não que essas causas (contexto histórico-cultural, condições psicossociais...) não sejam as causas dessa criação. Simplesmente não têm sobre ela poder de determinação, constituem razões necessárias mas não uma razão suficiente. Como se, de cada vez, a criação, o novo, antecipasse as suas causas, viesse antes delas, as «criasse» retrospectivamente também, as explicasse a elas em vez de ser por elas explicada. Era neste sentido que Jorge Luis Borges algures declarava que todo o grande escritor cria os seus próprios precursores. As causas não têm poder explicativo sobre a novidade ou a criação porque elas designam, precisamente, aquilo que essa criação não é, ou não é já, aquilo de que ela se desviou para poder realizar-se. Designam, como se disse, as condições negativas da novidade, ao passo que esta tem que explicar-se positivamente, por si mesma, o que não significa como «causa sui» arbitrária, mas através da distância por si introduzida, *afirmada*, em relação às suas causas. Voltando à frase de Borges para tudo resumir: nunca se poderia prever ou explicar, a partir da história da literatura, o que por essência é imprevisível, o que acontece contra essa história e as suas expectativas. Mas, uma vez surgida, a obra inovadora reperspectiva objectivamente, em função de si, a história literária, redistribui tendências e genealogias, produz nessa história os seus «antecessores». Não é a história da literatura que prepara a obra literária original, é a obra literária original que reescreve, ou força a reescrever, a história da literatura. Um estilo, matriz configuradora da singularidade de cada universo literário, ou estético, nunca é histórico. É o que, na obra histórica, excede toda a historicidade e fica a cintilar através da história como um enigma que nos provoca e nos seduz como o apelo, diz Proust, de um outro mundo e de uma outra vida possíveis.

⁵ Cf. MIGUEL TORGA, *Diário*, vol. I, Coimbra, 1941, p. 19: a famosa nota de 3.12.1935 sobre a notícia da «morte do nosso maior poeta de hoje, que Portugal viu passar num caixão para a eternidade sem ao menos perguntar quem era». Mas o próprio Pessoa ignorara o génio de Eça e já antes, à data da morte do escritor, e sob a mesma acusação de «francesismo», Fialho de Almeida profetizara que Eça não ficaria para a história da literatura portuguesa...

3ª fórmula: «*O estilo para o escritor assim como a cor para o pintor é uma questão não de técnica mas de visão*»⁶

Há uma relação entre velocidade e estilo. O estilo é pura questão de velocidade. Ninguém o declarou com tanta nitidez e rigor como Jorge Silva Melo em belíssimo texto sobre o cineasta americano Raoul Walsh. «Onde encontrar tal velocidade, tal desamparo narrativo, tão grande consciência do homem perdido na vertigem do tempo, tão precisa economia dos meios, tal clareza na definição dessas linhas de fuga que fazem o precipício da vida, tão grande modéstia na afirmação do que se tem a dizer e não de quem se é? Tão certa noção de que o estilo não é o enfeite mas a linha mais recta?»⁷ Fulgor deste texto: ele diz, de certa maneira, tudo. Diz o estilo como questão da linha mais recta, mais curta, mais rápida: ou de como atingir o mais depressa possível o objectivo. Como questão, pois, de economia de meios, de sobriedade, de despojamento (de «desamparo narrativo»): reter apenas o essencial, eliminar tudo o que lhe dificulte, ou retarde, o acesso, tudo o que obstaculize ou desvie a linha mais recta. Correlativamente, e não menos importante, como questão de despersonalização, como processo de dessubjectivação do criador, de conquista de um plano anónimo em que «quem se é» se apaga em favor «do que se tem a dizer», ou seja, da afirmação de percepções ou sensações em si mesmas impessoais. É o estilo como vida, como expressão de vida, mas de uma vida liberta das suas limitações humanas e restituída à sua vertigem cósmica, ao seu «precipício»: o estilo como criação de linhas de fuga vitais que excedem a vida pessoal dos homens. É, por outras palavras, o estilo não como ornamento ou «enfeite», não como invenção factícia do sujeito criador, mas como petição ontológica, como imposição da própria «coisa» a dizer ou mostrar. Se há uma necessidade do estilo, se não há arte sem estilo, é porque o estilo nada mais é, em cada caso, do que a única forma adequada ao exprimido, a única forma exacta de dar a ver, ou sentir, aquilo que se trata de exprimir. Imperatividade do estilo. O que significa que um estilo é tudo menos subjectivo, antes qualquer coisa que remete para uma absoluta objectividade. Todo o criador conhece esta objectividade ou impessoalidade, esta solicitação ontológica, esta exigência do ser «do que se tem a dizer». Modéstia, assim chama Jorge Silva Melo a esta experiência da determinação não subjectiva do estilo, da inerência da forma-estilo à realidade a captar na obra de arte. Experiência que outros cineastas, não por acaso grandes autores de cinema todos eles, definiram também como uma atitude ética, ou enuncia-

⁶ *Le Temps retrouvé*, ed. cit., p. 299.

⁷ JORGE SILVA MELO, «O precipício da vida», *Público* 18.05.2001

ram nos termos de uma ética particular da criação. «Um ângulo de filmagem é uma questão de moral» (Antonioni, Bergman), «um travelling é uma questão de moral» (Godard). Ou seja: uma posição ou um movimento da câmara não podem ser arbitrários, ou simples questão de «estética», antes há para cada cena ou plano cinematográficos uma *única* posição correcta (fixa ou móvel) da câmara, a posição exigida pelo «x» a filmar, e é essa posição não opcional que há que encontrar. É essa onto-exigência que faz do estilo qualquer coisa sempre por encontrar, um problema de modéstia ou de seriedade, de ética: de voluntária submissão do eu do artista àquilo que há que dizer ou mostrar. Como é também essa exigência que permite qualificar toda a grande arte, num certo sentido, como realista, mesmo e talvez sobretudo as obras mais «abstractas» ou formalistas. Realismo ontológico, entenda-se, realismo de toda a arte como instalação na realidade, como revelação de dimensões do mundo reais ou possíveis, como fixação de uma «matéria» determinante, para ser atingida, da sua forma de expressão. É isso, em suma, o estilo como a linha mais curta, como velocidade pura: o único modo de não falhar o alvo, de atingir a realidade-alvo na sua «evidência», ou de essa realidade se deixar aproximar.

Mesma concepção em Proust. O estilo: problema de visão, não de técnica. De dar a ver, de evidenciar. De extrair puras percepções não pessoais da sensibilidade empírica e da sua subjectividade, da linguagem e das suas limitações. De apresentar ou de deixar apresentar-se o «objecto» estético em si mesmo, ou por si mesmo, como entidade sensível destacada do sujeito que a sentiu. Certo: o estilo é a assinatura do criador, a sua «propriedade». Mas não é o estilo que se diz do criador como um «efeito» contingente sobreposto ao seu objecto. É o criador que se diz do estilo, que é criador na medida em que soube encontrar esse estilo, descobrir a forma necessária ou necessitada pelo objecto, traçar a linha recta apontada ao que há que dizer ou fazer ver. Só essa assubjectivação, essa subtracção do eu, essa espécie de fusão com o objecto, concede ao indivíduo o estatuto de criador. Em arte objecto e efeito são o mesmo, o objecto é o seu próprio efeito, ou então, se este último se afirma de si, num formalismo sem espessura «ontológica», não é nada: um simulacro de arte. O estilo é a evidência do objecto estético, ou o processo da sua auto-evidenciação, da sua objectivação como entidade autónoma, fixada na obra de arte. Evidentemente, o estilo é num certo sentido de ordem técnica, nada excepto técnica, tecnicismo puro. É-o enquanto intervenção formal sobre um material expressivo, enquanto ataque, na acepção da primeira fórmula de Proust, às formas constituídas de um elemento de expressão. Seja esse elemento a linguagem e a sua sintaxe para a literatura, ou uma matéria cromática e plástica como na pintura, ou um material sonoro na música ou audiovisual no cinema. Em todos os casos a actividade «técnica» do estilo consiste em exercer uma violência sobre esses materiais e as suas formas, os seus códigos estabele-

cidos. Em forçá-los a abrir-se, a dar passagem a algo que por natureza lhes escapa e que porém só por eles pode existir, adquirir uma entidade, «entificar-se». O estilo é sempre essa acção sobre um material de maneira a torná-lo apto a capturar qualquer coisa que o excede. É a maquinação no material de uma sua exteriorização, de uma sua imaterialização ou devir outra coisa, outra «matéria», substrato de puras percepções, de puros seres de sensação. Mas, por isso mesmo, o estilo como técnica, ou como engenharia estética, nunca vale por si, mas tanto mais quanto menos ostensivo, ao serviço do «objecto» que se trata de produzir, de fazer existir, e que só na obra de arte, precisamente, existe de uma existência autónoma. O estilo, «não técnica mas visão»: produção numa matéria de um devir-outro dessa matéria, possibilidade de um impossível, de cada vez acesso a um limite.

Cria-se sempre nos limites. Na literatura como nas restantes artes. A escrita, toda a literatura, é questão de limites: da linguagem e da visão, da sensibilidade, do corpo. Limites do visível e do sensível, do dizível. Escrever: acto laminar, movimento no fio da navalha. Escrever = devir, toda a criação é devir. Devir visível de algo não visível em pintura, segundo a célebre frase do pintor Klee. Mas também devir sonoro do não-sonoro em música, devir dizível do indizível em literatura, etc. Ora, como o mostrou Gilles Deleuze, todo o devir é duplo. Assim, por exemplo, na literatura. O indizível não se torna dizível, não atinge uma dizibilidade ou não passa pela linguagem, sem que a linguagem, por sua vez, se torne outra coisa: uma visualidade *sui generis*, paisagens e quadros mentais todavia concretos, o poder de percepções sem eu. Uma vidência própria da literatura, uma pintura só possível pela linguagem, e no entanto extra-linguística, «além» da linguagem, como o seu limite ou o seu exterior. Não há arte literária sem este devir não-linguístico da linguagem, sem este confronto da linguagem com um além (ou um aquém) dela, com um indizível que só por ela pode existir ou ser criado. A arte literária é função de um exterior, é abertura a um exterior ou, melhor, de um exterior. De uma exterioridade a criar, criada pela arte, irreduzível à exterioridade dada, preexistente, à empiricidade. O exterior criado pela escrita é o exterior *da própria linguagem*, só a partir dela acessível, só «desde» ela visível, um exterior interior. Essa a tarefa da literatura, o seu exclusivo poder criador ou de vida, essa também a operação essencial do estilo literário: alucinar a linguagem, pô-la em si mesma fora de si. Afrontá-la com um indizível que, no entanto, é o que há que dizer, que forçar a linguagem a dizer.

As três fórmulas de Proust não afirmam, em conjunto, outra coisa. A grande literatura convoca a linguagem, ou uma língua, para através de um tratamento inventivo lhe permitir dizer – dar a ver, a sentir – o que nenhuma linguagem pode dizer. Tratamento que incide sobre a sintaxe, que consiste num «ataque» à sintaxe da língua, em fazê-la sofrer as contorções necessárias (formação de uma «língua estrangeira» na língua) à suscitação na

própria linguagem de um De-fora da linguagem, de um Exterior assintáctico, de uma sublime Pintura. Pintura ímpar, não imaginável noutro elemento que não as palavras. Uma visibilidade como evidência de uma vida inexplicável, puramente sensível, das coisas, de linhas de fuga da vida, de traços não subjectivos de existência que a literatura nos dá a ver, ou a «ler», mesmo em nós (porque «cada leitor é quando lê o próprio leitor de si mesmo»⁸). A última fórmula citada de Proust explicita esta afinidade entre literatura e pintura. Tal como a cor em pintura, na literatura o estilo, «cor» singular de cada escritor, cor propriamente literária, é questão de visão: de ver e de fazer ver. Questão de revelação de mundos, de perspectivas do mundo, de «paisagens» que de outro modo nos permaneceriam veladas e que nos forçam a sair de nós, do nosso mundo pessoal. Questão, pois, de percepções, mas de percepções sem sujeito, ou tornadas independentes do sujeito perceptivo, para sempre objectivadas na obra de arte. É o que Proust explica na mesma passagem do texto. «Graças à arte, em vez de ver um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e quantos os artistas originais existentes, tantos os mundos que temos à nossa disposição, mais diferentes uns dos outros que os que rolam no infinito e que, muitos séculos depois de se ter extinto o foco de onde emanava, quer se chamasse Rembrandt ou Vermeer, nos enviam ainda o seu raio especial»⁹.

Uma nota final. Terá o romance, a grande literatura criadora de mundos, esgotado entretanto as suas possibilidades ou, pelo contrário, e como dizia o poeta, sempre «há mais mundos»? Terá a arte literária futuro? Serão ainda expectáveis outros Proust (outros Kafka, Musil, etc.)? Há quem pense que não. De facto, a época não é boa para a criação, ela superlativa o cepticismo. A literatura, como todas as artes aliás, foi confiscada pelos mass media, que decidem do que é importante e do que é insignificante, do que é um «acontecimento literário», segundo uma lógica dita de actualidade e uma cultura de simplificação oposta ao espírito da literatura. Há mesmo quem pense que as tradicionais funções informativas-cognitivas da literatura foram apropriadas, por exemplo, pelas ciências sociais, ou que a transgressão da linguagem, virtude literária, deixou de ser praticável numa idade de proliferação das linguagens (audiovisuais, internética, etc.). Tudo isso pode ser verdade. Mas também não o é menos que a própria mudança nas condições da vida humana, o surgimento de novos modos de vida, abre renovadas possibilidades existenciais e sobretudo existenciáveis que compete à literatura explorar. Além de que nunca nenhuma cultura comercial-

⁸ *Le Temps retrouvé*, ed. cit., p. 319. E *ibidem*: «A obra do escritor não passa de uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor para permitir-lhe discernir o que sem esse livro ele não teria talvez visto em si mesmo». Mesma ideia p. 471: «Porque eles não seriam, segundo eu, os meus leitores, mas os próprios leitores de si mesmos, não passando o meu livro de uma espécie de lentes de aumento (...) o meu livro, graças ao qual lhes forneceria o meio de lerem em si mesmos».

⁹ *Ibidem* pp.299-300.

mediática, por mais arrogante, poderá prever ou sequer pressentir o que acontece sem se fazer anunciar.

SOUSA DIAS