

LUZ, CÂMERA, ESTRANHA FORMA DE FICÇÃO

Cristina Dulce Souza Costa ¹**RESUMO**

Este trabalho discute as metamorfoses do olhar do narrador do romance *Extraña Forma de Vida*, de Enrique Vila-Matas. Trata-se de um sujeito-escritor que, ao ter a visão transformada em uma câmera fotográfica, muda a sua forma de observar e escrever. Tomando a fotografia como ponto de partida, é possível notar na obra alguns lampejos de caráter teórico, ajustáveis a um possível diálogo com outros textos que versam sobre o advento da imagem fotográfica e suas repercussões na maneira de ler e apreender o que se vê. Desse modo, foram selecionados trabalhos cujo pendor comparativo permite uma aproximação de alguns aspectos ressaltantes na obra de Vila-Matas. São evocados Walter Benjamin, Susan Sontag, Jacques Aumont e Paul Virilio para a abordagem do problema da influência do objeto fotográfico na contínua mudança das formas de percepção do olhar, que conseqüentemente tece novos rumos sociais, refletindo na maneira de pensar e fazer literatura. Discute-se também, uma possível representação do leitor frente a essas mutações dentro da narrativa da obra analisada. A partir das reflexões de Ricardo Piglia sobre as possíveis configurações do “último leitor”, torna-se praticamente inevitável falar do olhar dos que se encontram diante dessa “estranha forma de literatura”.

Palavras-chave: Enrique Vila-Matas, imagem, o olhar, leitor.

¹ Graduanda em Letras pela Faculdade de Letras da UFMG. Pesquisa desenvolvida sob a orientação da profa. Dra. Elisa Amorim Vieira, com fomento do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq). E-mail: crisdulceletras@gmail.com

INTRODUÇÃO

Jacques Aumont, a propósito de justificar sua obra *A imagem* (2002), aponta o evolutivo e inerente processo de intercâmbio entre as distintas formas de representação da realidade por meio da construção de imagens. O teórico reforça a atenção para as constantes transições ao longo da trajetória representativa desde os primórdios, em que a produção da imagem se dava por meio de contrastes de sombras e luzes, até chegar às formas vigentes:

O cinema, hoje, é visto na televisão, como a pintura, há bastante tempo, é vista em reprodução fotográfica. Os cruzamentos, as trocas, as paisagens da imagem são cada vez mais numerosos e pareceu-me que nenhuma categoria particular de imagem pode atualmente ser estudada sem que se considerem todas as outras. (AUMONT, 2002, p. 14)

São circulares na produção literária de Vila-Matas referências que configuram a arena semântica da visualidade. Elementos tais como a fotografia, o olhar, o voyeurismo, a câmera, entre outros, percorrem o conjunto da obra desse autor. Nesse sentido, em meio a reflexões sobre o artifício literário e a sua condição representativa pode-se, então, captar, em *Extraña forma de vida* (1997), significativos sinais e temas que aludem e também teorizam sobre a intrínseca relação que há entre texto escrito e imagem. No decorrer da trama, somos conduzidos pela perspectiva de um sujeito-escritor que vigia, perscruta, espreita e espiona o outro e, conseqüentemente, a si mesmo. Este exercício de observação, tema central da obra, inspira acentuadas reflexões em torno do olhar.

Tal sujeito-escritor se configura como uma espécie de agente duplo, se desdobrando entre a tarefa jornalística – em que produz notícias inventadas – e a rigorosa missão de escritor fatigado pelo ofício de escrever uma trilogia realista. Desde o início, de modo paradoxal e impreciso, o protagonista mostra-se disposto a retratar a

realidade dos que vivem na Rua Durban, reportando as vidas dos humilhados e ofendidos. No entanto, o que se percebe é algo bastante distinto: em meio às apresentações de pensamentos corriqueiros da sua vida particular e cotidiana, o sujeito entra em um circuito intertextual, apropriando-se de outros textos e tecendo uma rede de falsificações na qual se enlaçam inúmeros plágios, configurando o caráter duvidoso do estilo real que pretende dar à sua obra. Essa mesma atmosfera dúbida nos permite aproximar o texto literário de reflexões que discutem a malha confusa e turbilhonada que edifica o olhar humano e as supostas ideias que se compõem em torno do que é real e imaginário. E assim se conduz a trajetória de um suposto espião que, de repente, vê seu olhar auxiliado por lentes e binóculos metamorfosear-se em uma câmera fotográfica. Sob uma rede prismática de indagações feitas pelo protagonista, encontram-se, em *Extraña forma de vida* (1997), questionamentos e olhares múltiplos que sulcam o texto com significantes que conduzem o leitor às varias formas de decodificar a narrativa, que poderia ser definida como uma anamorfose textual. De tal modo, a cada movimento, o processo de leitura passa por distorções e recombinações pelas quais se experimentam sucessivas mutações e efeitos visuais na trama e na visão de quem a lê. Assim, o aspecto real da trilogia realista é deformado a partir do olhar endoscópico do narrador que não vai além de enxergar a si mesmo e observar o interior de suas próprias cavidades subjetivas.

Quem narra a história é quem a vive ou quem a observa? A partir dessa pergunta inicial, é possível suscitar algumas questões que poderiam ser lançadas ao tão paradoxal protagonista da obra analisada. Um sujeito que se apresenta presunçosamente como porta-voz do submundo, mas que sequer sai do seu escritório para interagir com a sua vizinhança. Pode-se assim dizer que tal relação de observador e imagem parte de um olhar arremessado para fora e para dentro de si mesmo. Pouco a pouco, o leitor pode comprovar os indícios de que tal trilogia realista não sairá do campo das ideias. De tal modo, a “veia realista” desse personagem-escritor se esbarra na complexidade que compõe o fluxo do seu próprio pensamento. Eis que sai de cena

o olhar legitimista da verdade do escritor-realista para dar lugar à sua condição mais individual de espectador de si mesmo.

2 REVELAÇÕES DE UMA ESCRITA EM NEGATIVO

Em entrevista, concedida ao programa *Entrelinhas*², Enrique Vila-Matas cita o aforismo kafkiano que ecoa em sua própria forma de vida e escrita. Nesse sentido, encontra-se a possibilidade de uma breve analogia entre a obra de Vila-Matas e a do escritor austríaco, adotando a fotografia como ponto deflagrador de sentidos no enredo de *Extraña forma de vida* (1997). Em nota introdutória a uma das obras de Kafka (1992), a tradutora Cristina Terra da Motta (1992) intensifica tal possibilidade dessa aproximação, quando alude à teoria de Viktor Žmegač, que, em sua *História da Literatura Alemã*, associa a obra de Franz Kafka a uma fotografia do que não existe. E a única forma de fotografar o inexistente é fotografando aquilo que existe.

Tendo em vista o procedimento analógico de revelação fotográfica (em que há o processo de transformação da imagem latente registrada no filme fotográfico em imagem visível), operar com o negativo da imagem, com o que não está evidente, parece ser o papel do leitor diante da obra analisada. Neste sentido, a trama narrativa passa a funcionar como um espaço aberto a revelações. Dessa forma, ler *Extraña forma de vida* (1997) talvez exija operações investigativas semelhantes às apontadas por Walter Benjamin em sua *Pequena história da fotografia* (1996); segundo as quais, para ler uma imagem, somos induzidos a ler os fatos através de indícios, traços, vestígios, sombra, luz etc. O que não se revela de imediato se apresenta como negativo e, por trás de um acontecimento, há sempre outro à espera de ser revelado. Benjamin tem como ponto inicial para suas reflexões as fotos de Eugène Atget que são comparadas a um possível local de um crime. Pode-se dizer, então, que a fotografia inaugura uma

² Entrevista concedida ao programa literário *Entrelinhas* – São Paulo.

inovada forma de registro e de leitura já que somos induzidos a saber operar com os signos que a imagem fotográfica oferece. Surge, então, a necessidade de uma nova forma de alfabetização que nos permita apreender novos símbolos enfeixados pela fotografia: “Já se disse que ‘o analfabeto do futuro não será quem não sabe escrever, e sim quem não sabe fotografar’. Mas um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto?” (BENJAMIN, 1996, p. 107). Trazendo tal questão à *Extraña forma de vida* (1997), de Vila-Matas, pode-se ir mais além do objeto fotográfico em si para tentar entender suas reverberações no texto literário, que parecem exigir que o leitor receba a obra literária com a mesma atuação de um leitor de imagens.

Desde o seu advento, a fotografia esteve muitas vezes associada a um veículo de investigação e legitimação de um fato real, e não como pura possibilidade de contemplação. Segundo Walter Benjamin, a reprodução fotográfica inaugura uma espécie de metamorfose no que diz respeito à percepção visual do sujeito. De tal modo, é a partir da chegada da fotografia instantânea e do telégrafo que as imagens e as palavras passam a ser impressas numa constância progressiva de velocidade:

Pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objetiva. Uma vez que o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala. (BENJAMIN, 1996, p. 3)

Essa condição veloz da fotografia conduz a obra de Vila-Matas. Partindo de um recorte da obra *Adiós a Berlin*, de Christopher Isherwood, o olhar realista do narrador-espião vai se despindo de suas limitações humanas, deixando de ser dependente de seus binóculos até ir se metamorfoseando em uma “câmera fotográfica com o obturador aberto”:

Em muitas ocasiões, eu costumava usar uns binóculos para espionar melhor os movimentos dos meus vizinhos -- muitos deles personagens da minha trilogia --, mas naquele dia limitei-me a olhar o que estava ao meu alcance da minha vista, e pouco a pouco fui convertendo-me numa câmara fotográfica com o obturador aberto e comecei a me parecer com o narrador daquele romance, *Adeus a Berlin*, que tanto me emocionou nos dias da minha primeira juventude, e terminei transformando-me, sem pretende-lo, em uma câmara passiva e minuciosa³. (VILA-MATAS, 1997, p. 33)

Após metamorfosear-se em um olho-câmera, o narrador se depara com a inconsistência do seu estilo realista e compreende que levava demasiado tempo caindo no erro de crer que sabia o bastante sobre seus personagens da vida real como para poder inseri-los em sua trilogia. A partir dessa mutação do olhar, pensemos: Como entender então a função desse olho-câmera? Como apreender esse narrador que se julga como realista e, no entanto, não logra tal feito? Talvez, tais questionamentos possam ser contestados pelo movimento naturalmente caótico da narrativa que pouco a pouco vai revelando as nuances de perspectivas do narrador. Dessa maneira, parece que paulatinamente vamos abrangendo esse olhar que capta, fotografa, mas, não traduz a realidade. Em razão dessa limitação humana ante a incomensurabilidade da realidade, instaura-se a angústia da representação do sujeito que ambiciona fixar nitidamente as imagens fotografadas no papel por meio da escrita; angústia que o protagonista consegue reverter por meio da válvula da ficção. No transcorrer da trama de *Extraña forma de vida* (1997), o personagem-escritor transmuta também seu estilo literário e passa a se sentir livre do peso que reside em retratar a realidade – o que explica a insatisfação com a abordagem realista que anteriormente cultivara. Por

³ Tradução nossa de: “En muchas ocasiones solía utilizar un catalejo para espiar mejor los movimientos de mis vecinos - muchos de ellos personajes de mi trilogía - pero ese día me limité a mirar lo que tenía al alcance de mi vista, y poco a poco fui convirtiéndome en una cámara fotográfica con el obturador abierto, y empecé a parecerme al narrador de aquella novela, Adiós a Berlín, que tanto me había emocionado en los días de mi primera juventud, y terminé transformándome, sin pretenderlo, en una cámara pasiva y minuciosa.”

consequência, descobre que seus personagens ideais somente podiam surgir da sua imaginação.

Walter Benjamin aponta a decadência da fotografia em decorrência da sua multiplicação, multiplicação essa, que provocou a popularidade do ato de fotografar. Seguindo tal trajetória, podemos buscar uma contextualização mais atualizada dessa derrocada no capítulo “Na Caverna de Platão”, de Susan Sontag, que apresenta mais elementos que nos possibilitem tentar aproximar as reflexões ensaísticas da autora à obra de Vila-Matas. Sobre a questão da fotografia, Sontag nos conduz a pensar nas novas emoldurações do olhar que, desde o fim do século XIX, vêm direcionando nossas formas de ver, narrar e representar a realidade. Sontag ressalta nossa compulsão por fotografar como forma de transformar nossas experiências em uma maneira de enxergar o mundo. Assim, experimentar o mundo equivale a captá-lo e contemplá-lo de forma fotografada.

Já no que tange ao caráter de legitimidade que muito tempo foi atribuído à imagem fotográfica, podemos ir muito além do que concebemos como realidade e identidade retratada numa foto. Suposta como fonte de informação autêntica, a fotografia muitas vezes foi idealizada como um mecanismo seguro de validar e atestar a realidade. A foto passa a ser arquitetada como um objeto no qual se imprime a competência de testemunhar e identificar. No entanto, essa forma de identificação posta a serviço de uma realidade inestimável e documental é, sobretudo, questionável, alimentando uma série de discussões. Esse aspecto duvidoso se dá quando partimos da conjectura de que em si mesmas, “as fotos nada podem explicar, [posto que] são convites inesgotáveis à dedução e à fantasia.” (SONTAG, 2004, p. 33).

Em sua obra *A máquina de visão* (2002), o teórico Paul Virilio tenta entender essa metamorfose na percepção decorrente da chegada de novas tecnologias que, ao longo da história, vêm nos transformando:

Desde sua aparição, os primeiros aparelhos ópticos (a câmera escura de Alhazen no século X, os trabalhos de Roger Bacon no século XIII, a multiplicação a partir da Renascença, de próteses visuais como microscópios, as lentes, as lunetas astronômicas...) alteram gravemente os contextos de aquisição e restituição topográficas das imagens mentais, a exigência de se representar, esta transformação da imaginação que, segundo Descartes, tanto ajuda aos matemáticos e que ele considera uma verdadeira parte do corpo, *veram partem corporis*. No momento em que pretendemos procurar as formas de ver mais e melhor o não-visto do universo, estamos no ponto de perder o frágil poder de imaginar que possuíamos. (VIRILIO, 2002, p. 18)

Ao princípio, é possível observar em *Extraña forma de vida* (1997) que o narrador-espião se declara usuário de prótese binocular para o cultivo de uma visão mais próxima da realidade. Tal artifício é posto por Paul Virilio como um processo degenerativo da imaginação. Assim, o sujeito *voyeur* sai em busca de ver da melhor forma possível, ambicionando captar o real, obcecado por alcançar o que o olhar natural não alcança. Dessa forma, a exatidão do olhar surge como oposição à ficção. Após transmutar-se em uma câmera fotográfica, o olhar do narrador ganha novas formas de perceber o mundo, recuperando seu “frágil poder de imaginar”. Como resultado, o espírito criativo das imagens começa a infiltrar no pensamento do narrador.

Partindo da ideia de que a virtualidade subverte a noção de realidade, leva-se adiante a tentativa de entender a transição na forma de olhar e do pensamento do personagem de *Extraña forma de vida* (1997). Com a metamorfose do olhar, a noção de realidade única passa a ser adulterada pela multiplicação de probabilidades. Do encontro entre olhar e câmera se produz uma mútua exposição que permite múltiplos acontecimentos de uma realidade retratada junto ao dispositivo que a retrata. Por trás de uma imagem há sempre outra a ser desvendada. Em vista disso, dar conta da ficção que se esconde por detrás do real seria entender seu constante desdobramento:

[...] que detrás de qualquer imagem real havia sempre outra ainda mais fiel a realidade e, debaixo desta, havia outra ainda mais fiel, e assim até

o infinito até chegar a uma, absoluta e misteriosa, que ninguém tinha podido ver nunca e que nem o melhor dos espiões de todos os tempos saberia ver ⁴. (VILA-MATAS, 1997, p. 118)

Ainda sobre esse caráter espectral da imagem, poderíamos pensar a metamorfose desse olho-câmera como um novo dispositivo narrativo da imaginação, que dispara imagens e flashes de uma memória ficcionalizada. Tendo em vista que nos últimos séculos a imagem fotográfica vem ditando mutações que atuam em nossa maneira de ver o mundo e, conseqüentemente, em nós mesmos, não há como não pensar nos possíveis reflexos dessas mudanças na literatura. Pensando a literatura como a fotografia: seria uma construção artificial em que muitas vezes lançamos nossas condutas sociais e idiosincrasias de leitores-espectadores, para tentar entender e desvelar os sentidos múltiplos que uma imagem oferece. Essa nossa condição projetiva nos leva a pensar que esse olhar se configura apenas como um emanado de possibilidades impalpáveis no texto. Dessa forma, tanto a imagem como o texto podem funcionar como um dispositivo de meras especulações, ou até mesmo como significativas reflexões para os que saem da superfície que essas formas textuais oferecem. Em meio a esse descalabro textual, o leitor se aventura a operar com elementos incertos e arriscados, porém de grande proficuidade se forem bem sucedidos.

3 SOU DO TAMANHO DAQUILO QUE VEJO

No decorrer de *Extraña forma de vida* (1997), após o processo de mutação do olhar do narrador, a trama passa por transformações que, conseqüentemente, resultam e influem na percepção e nos artifícios de representação literária do

⁴ Tradução nossa de: “que detrás de cualquier imagen real había siempre otra aún más fiel a la realidad y, debajo de ésta, había otra aún más fiel, y así hasta el infinito hasta llegar a una, absoluta y misteriosa, que nadie ha podido ver nunca y que ni el mejor de los espías de todos los tiempos sabría ver.”

personagem-escritor. O realismo deixa de ser essencial e a ficção passa a ser uma nova manifestação da realidade. Irrompe-se na trama um mundo imaginário: entra em cena uma proliferação de imagens, que passam da observação investigativa ao desassossego da imaginação, fazendo aparecer formas absurdas. O narrador, que em princípio se apresentava como uma espécie de agente duplo, adquire novas formas de personalidade, desdobrando-se em uma série de agentes múltiplos, fazendo brotar na trama personagens fantasiosos que carregam consigo atributos que nos remetem a uma compilação de olhares possíveis. Através dessas imagens fragmentadas e escavadas da imaginação, temos o encontro do protagonista com o enigmático Juan Riverola, um episódio que desencadeia na narrativa uma teia de duplicações de personagens que de alguma forma fazem ramificar o tema do olhar na obra. Assim, como define o próprio narrador, seu suposto duplo era um desses escritores que deambulam pela cidade em busca de personagens. Riverola surge na trama para despontar a existência de outro possível duplo: um português conhecido como Negrete, que lhe revela a existência de uma nova forma de observar e direcionar o olhar: ao infindo. Aclamado por Riverola como uma espécie de espião do infinito e vidente do olho original, Negrete profetiza a descoberta de um novo olho que teria a capacidade de perscrutar o universo e que seguramente seria chamado de Polifemo.

Seguindo essa propagação de imagens, em meio ao caos de pensamentos, o narrador e sua monstruosa imaginação fazem do ordinário cotidiano uma peripécia textual. Desse modo, o que poderia ser uma eventual e estúpida briga com um mendigo cego da vizinhança, ocasiona uma luta corporal e “heroica” contra o temível Polifemo - um gigante com um único olho no centro da testa. No poema épico grego, *A Odisseia*, temos a figura do ciclope Polifemo, que é alimentado pelo herói Ulisses. Ao travar um duelo com seu imaginário gigante de um olho só, nosso estranho narrador se configura como um Ulisses às avessas que, de alguma forma, se aventura pela trama, construindo e alimentando o monstro da imaginação e, por que não dizer, a própria literatura:

lançava-me um olhar louco com o único olho que Polifemo mantinha, um olho no seu caso muito triste e de ar lívido e no chão na margem inferior havia um pequeno aro de cor e, abaixo do mesmo, a mesma pulsação lacrimal: o olho velho e único de um homem jovem ⁵. (VILA-MATAS, 1997, p. 133)

A figura desse ciclope avulta o imaginário do sujeito-escritor em distintos pontos do texto como algo vazio e indecifrável, da mesma maneira que o olhar vago de seu filho Bruno lhe desperta medo e repulsa: um olhar que no transcurso da trama imprime a imagem extraordinária do desconhecido. *Extraña forma de vida* (1997) tem como ponto de partida a imagem e o grito de espanto do narrador perante a nova forma de olhar do filho. O “menino cinza de olhar vazio” – como ele o define pelo excêntrico costume de ter os olhos afundados no chão, um dia surpreende o protagonista ao alcançar uma nova esfera de visão, as alturas:

Ao despertar, naquela hora agradável em que se sonha e se espia o dia, apenas abri os olhos, a primeira coisa que vi foi a imagem totalmente extraordinária: nosso filho sentado na cama, nossa cama, junto a sua mãe adormecida, olhava em silencio com olhos desorbitados para as lágrimas de cristal do lustre do teto, olhava e, de vez em quando, de maneira séria, ria⁶. (VILA-MATAS, 1997, p. 11)

É de suma importância ressaltar que o narrador não evidencia as razões pelas quais se vê incomodado pelo olhar vazio e indecifrável do filho – cabe ao leitor tentar inferi-las e acreditar que tal recorrência não aparece gratuitamente no texto. Em ruptura com os obsoletos artifícios de um escritor realista, o filho é essa nova maneira de ver e registrar as coisas que se movem, um “monstro” que não pode ser

⁵ Tradução nossa de: “me lazaba una mirada desquiciada con el único ojo a lo Polifemo que conservaba, un ojo en su caso muy triste y de aire lívido y en el que sólo en el borde inferior había un pequeño aro de color y, bajo el mismo, la terrible pulsación del lagrimal: el ojo viejo y único de un hombre joven.”

⁶ Tradução nossa de: “Al despertar, a esa hora agradable en que se sueña y se espía el día, nada más abrir los ojos, lo primero que vi fue una imagen del todo extraordinaria: nuestro hijo sentado en la cama. Nuestra cama, junto a su madre dormida, y miraba en silencio con ojos desorbitados hacia las lágrimas de cristal de la lámpara del techo, miraba y de vez en cuando, de una manera infinitamente seria, se reía.”

compreendido aos olhos do personagem-escritor e que tampouco é reconhecido como parte da linhagem de espões.

Indagado sobre o aspecto familiar na sua obra, o autor Enrique Vila-Matas comenta o sentimento de estranheza que o narrador tem por seu único descendente, a quem se refere como uma criança anômala e portadora de uma mirada nula:

A vocação para espiar é genética vem de tempos remotos: era preciso fazê-lo para sobreviver, para distinguir amigos de inimigos. Por isso, quando em um livro como *Estranha forma de vida* aparece alguém como o filho do meu escritor, alguém que não tem a mínima tendência para espiar, esse personagem infantil aporta um lado inquietante para a história da humanidade: um verdadeiro estranho, talvez uma criança de outra galáxia. E que de qualquer forma é o personagem que leva a mais estranha forma de vida nesse livro.⁷

Quiçá podemos pensar esse personagem de grande estranheza como uma reverberação do aterrorizante e prenunciado “novo olho”, “um observador dos espaços siderais”, que nos leva a supor ser a configuração de uma nova forma de ver e representar. Em contraposição às limitações do olhar humano, esse possível ser “de outra galáxia” talvez possa revelar a falta de funcionalidade da nossa busca de tentar apreender o mundo que nos cerca. Ainda que dilatemos nossos olhares e nossas percepções, é impossível irmos muito além de nós mesmos, senão trilhando o caminho da imaginação. Talvez possamos pensar essa ampliação do olhar e da percepção como uma solução para as perguntas sem resposta do seu atordoado avô paterno, que no fim da vida é acometido por lúcidas e delirantes questões existenciais que tangem as limitações do olhar: “Pasamos por la vida ciegos. Ni siquiera sabemos cómo se mueve dios ni tampoco cómo se mueve el sol.” (VILA-MATAS, 1997, p. 97). Tais enigmas são

⁷ Tradução nossa de: “La tendencia a espiar es genética y viene de la noche de los tiempos: era necesario hacerlo para sobrevivir, para distinguir entre amigos y enemigos. Por eso, cuando en un libro como *Extraña forma de vida* aparece alguien como el hijo de mi escritor, alguien que no tiene la menor tendencia a espiar, ese personaje infantil aporta un lado inquietante a la historia de la humanidad: un verdadero raro, tal vez un niño de otra galaxia. Y en cualquier caso el personaje que lleva una más extraña forma de vida en ese libro.”

lançados como uma herança aflitiva a seus descendentes. Nesse sentido, como explica o próprio Vila-Matas, trata-se de “la historia de una familia donde se hereda la afición incontenible al espionaje, como en otras familias se hereda, por ejemplo, la afición a la caza.”⁸

É possível identificar alguns elementos da saga do herói Ulisses (conhecido como o primeiro espião literário), no cerne ancestral do personagem-escritor que se orgulha por pertencer a uma linhagem de espiões. Ao afirmar estar escrevendo sob a sombra de uma árvore genealógica centenária, o narrador se planta como uma espécie de ramificação familiar de espiões desassossegados por tentar entender essa *Extraña forma de vida* (1997) tal qual ela pode ser: infinda.

“Sou do tamanho do que vejo”. Uma vez que esse verso do poema “Da minha aldeia”, de Alberto Caeiro, ressoa na trama em diversas situações como um inquietante estribilho, podemos imaginar tais palavras incutindo na obra possibilidades de leitura e visão, obra esta que também parece ser do tamanho daquilo que estamos dispostos a ver.

4 A ESTRANHA FORMA DE VIDA DO LEITOR

*Em um povoado da Escócia, vendem livros com uma página em branco perdida em algum lugar do volume. Se o leitor desemboca nessa página às três da tarde, morre.*⁹ (Julio Cortázar, Página Asesina)

⁸ Entrevista disponibilizada no site do autor Enrique Vila-Matas.

⁹ Tradução nossa de: “En un pueblo de Escocia venden libros con una página en blanco perdida en algún lugar del volumen. Si un lector desemboca en esa página al dar las tres de la tarde, muere.”

Sendo praticamente impossível analisarmos o narrador de *Extraña forma de vida* (1997) sem cairmos na necessidade de falar de nós mesmos, refletiremos ao final sobre o lugar do leitor diante dessa estranha forma de literatura.

Ao revelar que a literatura e a espionagem formam um casal indissolúvel, o narrador de *Extraña forma de vida* (1997) volta sua mirada indiscreta para o leitor. Se fizermos jus à fama e sairmos em busca de sinais etimológicos que nos expliquem a origem e a formação do vocábulo *leitor*, encontraremos quase sempre as mesmas ramificações para a palavra que nos define: *legere*, que em latim queria dizer primitivamente “colher, escolher, recolher” (CUNHA, 1982). Transposta ao engendro literário, tal palavra passa ao sentido mais atual de “obter informações através da percepção das letras”, pois fazer isto indica uma capacidade de escolher e definir corretamente letras e palavras. É equivalente à expressão latina *legere oculis*, “colher com os olhos”. Eis que aqui, voltamos aos signos do olhar, ponto de partida desta investigação.

Somos uma espécie de “último leitor”, que, aos olhos de Ricardo Piglia, põe em foco duas questões – “Primeira questão: a leitura é uma arte da microscopia, da perspectiva e do espaço [...] Segunda questão: a leitura é coisa de óptica, de luz, uma dimensão da física.” (PIGLIA, 2005, p. 20). Assim, a partir dessas duas teses, talvez possamos, além de apreciar a *Estranha forma de vida* sob o paradigma do olhar, buscar também elementos para a construção, às vezes mirabolante, de sentidos para a obra escolhida.

A partir de explorações dessas realidades imagináveis, Piglia nos conduz ao universo de “leitores imaginários”. Nessa categoria, estampa-se a imagem do leitor como um detetive. Desse modo, poderíamos delinear uma analogia entre o protagonista de *Extraña forma de vida* (1997) e Dupin, de Alan Poe, que Piglia configura em sua obra como um personagem que se encontra atado ao texto pela paixão investigativa. Dupin é associado à imagem do homem das letras, um sujeito excêntrico e boêmio que enfrenta a multidão das ruas de Paris. Transpondo às ruas de, *Extraña*

forma de vida (1997), temos um detetive que, semelhante ao personagem de Poe, enfrenta a vida urbana da Rua Durban.

Piglia designa Dupin como uma espécie de leitor que segue movido por uma obsessão em que “a melancolia é uma marca vinculada à leitura, em certo sentido, à doença da leitura, ao excesso dos mundos irrealis, ao olhar caracterizado pela contemplação e o excesso de sentido.” (PIGLIA, 2005, p. 77). As histórias se fazem a partir de um enigma que esse leitor desvela. A ação é secreta e por isso o leitor-espião segue disfarçando-se e atuando sobre o incógnito, inserido em uma sociedade de olhar indiscreto, construindo uma coletividade de curiosos, a quem Foucault define como parte da “sociedade de vigilância”.

Seguindo essa linha investigativa, poderíamos então pensar o leitor que opera com o negativo da imagem em *Extraña forma de vida* (1997) como um leitor imaginário de Piglia: o sujeito que se difere de outros por sua capacidade de ver o que não está ao alcance dos demais, ou seja, o grande decifrador. Perdido na imagem do delito textual incógnito, a imagem do leitor-espião também procede como a imagem daquele que se esconde em atitudes suspeitas. Esse leitor, assim como o protagonista de *Extraña forma de vida* (1997), pode atuar como um criminoso. Essa dupla relação nos leva a pensar nos “leitores no deserto argentino” (tratado no primeiro capítulo da obra de Piglia) e a traçar uma oposição entre dois modos de ler a partir de sua leitura do conto “A morte e a bússola”, de Borges. Vê-se um jogo com duas imagens de leitores: o leitor de narrativas policiais e o leitor borgeano. O primeiro apresenta-se atraído a perseguir tais vestígios impressos no texto, bem como a hesitar perante certas obviedades presentes na trama. Ao leitor borgeano compete desconfiar de que a trama não seja tão facilmente dedutível, considerando que pode haver algo oculto sob a simplicidade das evidências. Em meio a um conflito, os personagens Scharlach y Lönnrot são definidos como uma espécie de leitores que se enfrentam: o criminoso e o detetive. “Lönnrot acredita no que lê (não acredita em outra coisa); poder-se-ia dizer que lê ao pé da letra. Ao passo que Scharlach, por sua vez, é um leitor displicente, que usa o que

lê para seus próprios fins, tergiversa e transporta o que lê para o real (como crime).” (PIGLIA, 2005, p. 34).

Ainda considerando o “Ulisses às avessas”, que protagoniza a obra *Estranha forma de vida* (1997), temos a imagem de outra espécie de “último leitor” frente a uma nova forma de conceber a obra literária e suas distintas formas de leitura. No capítulo “De que é feito Ulisses”, Piglia aponta a obra de Joyce como grande modeladora da imagem do leitor que pode ser impressa como a figura do leitor final, “aquele que se perde nos múltiplos rios da linguagem”. (PIGLIA, 2005, p. 180). Pensando ainda nesse rio de palavras e possibilidades de leitura, podemos dizer que o leitor ideal segue o curso de leitura sem deter-se nos meandros de sentido. A obra atua sobre o leitor como um dispositivo aberto, acionando leituras múltiplas. Cabe-nos saber conviver com a ideia de texto interminável, de obra que se propõe como infinda. Partindo da concepção de que não existe texto fechado, a partir de *Ulisses*, de Joyce, temos a saga heróica do leitor que se aventura em busca de sentido. Esse leitor ideal tampouco se resigna em seguir o fluxo corrente da narrativa de forma passiva. Desse modo, Piglia imprime a última imagem de uma leitura ideal, que também poderíamos atrelar ao leitor de *Extraña forma de vida* (1997): um leitor que tenha a capacidade de ler os mecanismos de escrita, que está disposto a ocupar o lugar do narrador e seguir sua viagem própria.

É sabido para os leitores que se aventuram pela obra de Vila-Matas, que seus narradores “perseguem” seus leitores, a ponto de o ato de leitura resultar letal para aqueles incautos, que saem em busca de sentido e se enovelam no jogo de vida, palavras e morte. Em *La asesina ilustrada* (1977), temos um breve relato que pretende assassinar quem o lê, de modo que “cerrar el libro será para el lector como cerrar la losa que cubrirá su tumba” (VILA-MATAS, 1977, p. 39). A personagem Ana Cañizal se perde na ardilosa areia de tentar dar sentido ao texto literário e acaba se tornando vítima de sua paranoia interpretativa. Em *Extraña Forma de Vida* (1997), ainda que saíamos aparentemente ilesos, somos pegos pelo olhar perscrutador do narrador, que nos flagra como espiões de sua obra:

Sim, senhoras e senhores. Muitos leitores buscam isso nos romances, no entanto, são muito mais estranhos os casos de leitores que nunca se sentiram obrigados a ser espíões do autor. E digo mais, pois realmente costuma ser habitual que os leitores se sintam obrigados a encarnar três formas de espíões: espião do que se conta e do que não se conta, e também espíões de si mesmos enquanto espíam ambas as coisas.¹⁰ (VILA-MATAS, 1977, p. 22)

Embora nos aventuremos em tentar não cair nas malhas do leitor que “lê mal, distorce, percebe confusamente” (PIGLIA, 2005, p. 19), como Ana Cañizal, é inegável que fazemos parte dessa dinâmica do ler e de decifrar que nos submete à condição de espíões no afã de querer desvendar e remontar a incurável desordem que engendram a maioria dos textos contemporâneos. Em meio a esse descabro na linearidade do texto, somos, ou pelo menos, tentamos ser, o que Piglia define como leitores puros - “em que a leitura não é apenas uma prática, mas uma forma de vida”.

Desse modo, não há como não admitir e concordar que somos cúmplices desse jogo de espionagem e irrealidades em que: “espía el autor y espía también el lector, espía todo el mundo.” (VILA-MATAS, 1997, p. 20). Espiemos, pois. Cabe-nos deixar aqui um obturador aberto às novas possíveis leituras.

RESUMEN

Tras revelado, se pone el negativo en papel como el lado positivo de la imagen. Lo que antes se encontraba eclipsado y encubierto por posibilidades generadas por lo que está invisible, pasa a ser revelado a los ojos contemplativos o investigativos, cuando no desatentos, del lector. El presente artículo intenta estampar la imagen del lector ante la obra *Extraña forma de vida*, de Enrique Vila-Matas, en que se captura la imagen de un sujeto escritor que tiene su mirada convertida en una cámara fotográfica. A partir de

¹⁰ Tradução nossa de: “[...] si señoras y señores. Muchos lectores buscan esto en las novelas, mientras que son más bien raros los casos de lectores que no se han sentido nunca obligados a ser espías del autor. Es más, lo realmente habitual suele ser que los lectores se sientan obligados a ser espías por partida triple: espías de lo que se cuenta y de lo que no se cuenta, y también espías de si mismos mientras espían ambas cosas.”

este hecho, se inicia en la trama un proceso de metamorfosis de la mirada y consecuentemente de las formas de pensar, concebir y ficcionalizar la realidad. Ante la instaurada crisis de representación, trabajar con lo que la trama narrativa nos ofrece exige una doble operación en el proceso de lectura: revelar la imagen encubierta por el texto y decodificar los subtextos proferidos en la velocidad de un fotograma. Este trabajo se presenta como posibles formas de mirar y debruzarse sobre la obra de Vila-Matas. La mirada inquieta por la curiosidad de un espía, o incluso la mirada reveladora de quien se inclina sobre el material fotosensible de la literatura.

Palabras clave: imagen, lector, mirada, Enrique Vila-Matas.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 7. ed. São Paulo: Papyrus, 2002.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, vol. I, 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1996.

CORTÁZAR, Julio. Instrucciones-Ejemplos Sobre la Forma de Tener Miedo: Página asesina In: _____. *Historias de Cronopios y de Famas*. Madrid: Punto de lectura, 2010

CUNHA, Antônio G. da. *Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

KAFKA, Franz. *Considerações sobre o pecado, o sofrimento, a esperança e o verdadeiro caminho*. Lisboa: Hiena, 1992.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 13-35.

VILA-MATAS, Enrique. *La asesina ilustrada*. Barcelona: Cuadernos Íntimos, 1977.

VILA-MATAS, Enrique. *Extraña forma de vida*. Barcelona: Anagrama, 1997.

VIRILIO, Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

http://www.enriquevilamatas.com/obra/l_extranaformadevida.html. Acesso em: 4 mar. 2012.

<http://www.enriquevilamatas.com/pagelusa.html>. Acesso em: 18 jan. 2012.