

**Varia**





2666, DE ROBERTO BOLAÑO, E VALSA COM BASHIR,  
DE ARI FOLMAN

**o que não é visível deve ser escrito?  
O que não é "escrevível" deve ser mostrado?**

2066, BY ROBERTO BOLAÑO, AND WALTZ WITH BASHIR,  
BY ARI FOLMAN: SHOULD THE INVISIBLE BE WRITTEN?  
SHOULD THE UNWRITABLE BE SHOWN?

Maria Aparecida Oliveira Carvalho\*  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

**R E S U M O**

Este ensaio apresenta uma leitura que aproxima de dois tipos de texto, um literário – 2666, de Roberto Bolaño – e um fílmico – *Valsa com Bashir*, de Ari Folman –, cujos temas centrais são a linguagem da violência e do delito. Ambos em regiões de intenso conflito: a fronteira do México com os Estados Unidos e a região do Oriente Médio.

**P A L A V R A S - C H A V E**

2666, Bolaño, *Valsa com Bashir*, Ari Folman, violência, delito

Dedico este texto a Adolfo Cifuentes, professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, e a Graciela Ravetti, do curso de Letras da mesma instituição.

Neste trabalho, enfoco dois textos que se situam nas margens, no sentido abrangente de margens: da literatura, da sociedade, da memória e do esquecimento, da violência que deve ou não ser olvidada, da relação entre cinema e literatura como tela, como pano de fundo para um tipo de performatividade da linguagem e das imagens da violência e das formas de enfrentá-las. O que quero ressaltar nessa leitura é o uso de formas híbridas entre ficção e não ficção. Rejeitando a hierarquia entre tópicos altos e baixos, a superioridade da ação sobre a descrição e suas formas de (des)conexão entre

---

\* tidac92@gmail.com

o visível<sup>1</sup> e o dizível, o romance e o filme dão uma nova autonomia à importância dos dados sensíveis para a compreensão dos eventos e suas descrições. Uma espécie de repetição lacunar que nos expõe ao real traumático que pode nos proteger do real, mas, nesse lance de dados, o real também rompe o anteparo da repetição e regurgita imagens que pedem para ser vistas e para ser ocultadas como uma face do traumático.

No livro *O corpo do delito, um manual*, de Josefina Ludmer, a autora toma o delito como instrumento crítico e, no sentido literal de manual, apresenta um arsenal de feitos e efeitos do violento, do bárbaro, do amedrontador e do que escapa ao entendimento racional ou legal, no sentido de jurisprudência habitual de um código criminal, para situar esse tema e a crítica latino-americana da atualidade no entre-lugar dos conflitos culturais, morais, éticos e também estéticos, que enformam as relações entre os cânones e as margens da produção literária, em sua convivência com os centros pseudo-hegemônicos do próprio continente e do chamado Primeiro Mundo. Um manual e/ou um atlas geográfico do delito e do não dito, mesmo em extensas narrativas.

Tomando Marx e Freud como pontos de referência para seu manual, a autora aborda o delito como um ramo de produção capitalista e o criminoso um produtor. Nesse sentido, ela utiliza as palavras de Marx numa perspectiva bastante visceral de ver a violência e o delito como produtores de discurso e de economia, simbólica e material: “Um filósofo produz ideias, um poeta poemas, um clérigo sermões, um professor tratados” (e, neste caso, o escritor produz romances, o cineasta filmes, o ensaísta produz textos críticos e teóricos), e assim por diante. O termo “visceral” abre para sentidos como vísceras, destroços, corpos esfaqueados, como aparece o corpo, ou os corpos anônimos, tanto no romance *2666*, quanto no filme *Valsa com Bashir*. É visceral também porque no romance faz-se menção ao ultra visceralismo do poeta Ulisses Cruz, alter ego de Bolaño em *Detetives selvagens*, um movimento/manifesto/mofo de vida criado exatamente para ser regurgitado e desobedecido, ou repensado todo o tempo, de forma “visceral”, com o próprio corpo e as deambulações pelo mundo da literatura e da vida. A violência e o delito seriam formas de exacerbar o escrito, o escrevível para “firmar” uma impossibilidade de sentido, ou o visceral da literatura como uma montanha babélica numa chuva torrencial de palavras que pode soterrar tudo. No filme o visceral está na condição humana de se ver num conflito armado imposto por forças não explicáveis mas completamente vivenciadas pelas pessoas do lugar: crianças, mães, jovens, justiceiros e injustiçados. É essa situação de alheamento e orfandade que torna visceral as narrativas em questão.

Neste texto, em que abordo duas obras diferentes mas que tratam da violência e da forma de (re)tratá-las, penso na inevitabilidade do tema e na “melhor” forma possível de passar pela experiência da cumplicidade do leitor nessa cena do crime. Trato do tema como inevitável e incontornável porque penso ser impossível ler Bolaño sem entrar

---

<sup>1</sup> O “visível” porém, virou aqui também “dizível”: questões relacionadas aos direitos autorais das imagens às quais farei menção ao longo do texto impedem a sua publicação no contexto de uma revista que respeita, como parte integral do seu código ético, os direitos autorais. Faço porém, além das descrições que tornam essas imagens “legíveis”, menção aos contextos nos quais elas podem ser procuradas, tanto na internet quanto em fontes bibliográficas.

na atmosfera do delito, do imponderável, do crime como sintoma e não como uma ação desvendada, e para isso a escrita tem que ser violenta, tem que violentar o leitor. Em contrapartida, no filme, que relata uma situação de conflito sem vislumbre de solução ou ameaça, encena, a contrapelo, as coisas como são. Não há explicações, e se se escreve ou se sonha ou se pensa, é para ressaltar essa falta de sentido e de solução. Ou talvez a solução seja esta: escrever, sonhar, terapeutizar o trauma.

Josefina Ludmer, apesar de nos fornecer um manual, constrói um tratado de quinhentas páginas sobre o assunto, reafirmando assim a condição problemática do tema e da forma de abordá-lo. Por isso, para seguir meu percurso, aproveito mais uma de suas referências, Freud, que é uma referência incontornável, por muitos motivos, como por exemplo o Freud de *A interpretação dos sonhos*. No filme, o protagonista começa uma análise de algo aparentemente esquecido, que surge através dos sonhos que ele tem recorrentemente com 26 cachorros, que deviam ser mortos primeiro para que não latassem e acordassem ou assustassem as pessoas que seriam atacadas. Esse trauma se comunica aqui com a violência do texto de Bolaño, que é reprimida, renegada, reforçada nos atos de assassinato contra as mulheres trabalhadoras nas maquiladoras, além de uma certa coincidência numérica: 2666, nome do romance, e os 26 cachorros do sonho do protagonista, que procura entender algo “esquecido” dentro de si. Haveria um excesso de crueldade e de atos falhos e a escrita e fala se configurariam como “terapia” contra a violência, ou como sintoma da violência. Cito a autora: “O *delito* é, então, um dos instrumentos críticos deste Manual porque funciona, como em Freud, como uma fronteira cultural que separa a cultura da não-cultura, que funda culturas, e que também separa linhas no interior de uma cultura” (e no caso do filme de Ari Folman, no interior de uma guerra, eu digo). “Serve para traçar limites, diferenciar e excluir. Com o delito se constroem consciências culpadas e fábulas de fundação e de identidade cultural”.<sup>2</sup>

2666, última novela de Roberto Bolaño, é constituída por cinco partes que podem ser lidas de forma autônoma, fragmentária ou interconectada – não necessariamente de maneira linear – em termos de conjunto. Cada uma das partes transcorre em Santa Teresa (ou para lá se direciona), cidade mexicana fronteira com os Estados Unidos e que no romance é uma cidade ficcional, imaginária, no sentido de um realismo adjetivado (o que faz do realismo uma forma de tomar o real de uma maneira sempre relativa e relativizada), na qual sucedem contínuos assassinatos de mulheres. Cada uma das partes remete também ao tema do escritor desaparecido, à viagem, ao mal e ao secreto. O romance propõe infinitas pistas que o leitor deve seguir na busca de uma origem, que resulta sempre em uma falsa origem; joga com a tradição metafísica do que é esquivo, inacessível, o que é secreto no texto, sua aura inalcançável, com nossa ânsia desesperada de referente.

“A parte dos crimes” é, sem dúvida, um dos territórios mais enlouquecedores do livro. Na edição brasileira são 264 páginas onde são descritos, de modo quase legista, infinitos crimes de mulheres, trabalhadoras maquiladoras em sua maioria, ocorridos

---

<sup>2</sup> LUDMER. *O corpo do delito, um manual*, p. 11.

entre 1993 e 1997. Bolaño, dentro de uma estética neobarroca, nos satura com a obscenidade da descrição de cadáveres. Surgem pistas, possíveis mandantes, motivos, perfis dos criminosos. No entanto, tudo parece conduzir ao grau zero do entendimento. É o delírio da informação, a acumulação, a saturação intimamente ligada à impossibilidade de uma ordem, uma finalidade. Os fogos fátuos da burocracia e dos sistemas legais, o desrespeito radical pelas mulheres mortas: os cadáveres se acumulam na orgia da informação. Os cadáveres põem a narração à borda, a expressão literária é deslocada por um documento legal ou, ainda mais, a narração se expande até o documento, anunciando sua própria ruína e fracasso frente aos corpos que se acumulam no lixão Chile (país onde nasceu Bolaño), no lixão América, no lixão Mundo. É o horror dos corpos, o horror ante o secreto, o mistério do crime nunca esclarecido, o horror da literatura que quase é obrigada a ceder. O segredo que promove uma narração quase *ad infinitum*.

Segundo Karl Erik Schøllhammer, no texto “O realismo afetivo”, evocar o realismo além da representação, o realismo do choque na década de 1990, seria uma terceira concepção do realismo, que se confirmou a partir do estudo do historiador de arte Hal Foster, no livro *O retorno do real*, de 1996. Numa distância maior do realismo histórico e por via de uma releitura da história da vanguarda das artes plásticas, Foster sugere uma mudança do realismo com uma definição contundente ao descrever a transformação do realismo entendido como efeito de representação ao realismo como um evento de trauma, ou seja, o efeito da representação se agrava para um evento traumático. O que era percebido em termos de contemplação e experiência de uma obra se converte nessa perspectiva em força de interrupção sobre o espectador. Esse realismo traumático foi caracterizado através de exemplos da arte das últimas décadas do século XX que expressam os elementos mais cruéis, violentos e abomináveis da realidade ligados inevitavelmente a temas radicais de sexo e morte. Em vez de representar a realidade reconhecível e verossímil, surge, segundo Foster, um realismo “extremo” que procura expressar os eventos com a menor intervenção e mediação simbólica e provoca fortes efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror. Ou seja, a obra se torna referencial ou “real” nessa perspectiva na medida em que consiga provocar efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão. A antiga utopia romântica de uma obra que se torna vida e uma vida que se converte em obra reaparece aqui em seu aspecto sinistro tocando no limite entre vida e morte. Esse limite é encenado na escrita/representação de Bolaño em *2666* e no *Valsa com Bachir* de Ari Folman. Sente-se inclusive um realismo com o qual não se deve lutar ou transformar, pois as forças são claramente desiguais para as personagens e os fatos retratados na ficção.

O desafio literário se coloca, assim, em termos de uma “estética do afeto”, em que entendemos o afeto como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente à estética. Se o realismo histórico é um realismo representativo, que vincula a mimesis à criação da imagem verossímil, ou ao efeito chocante ou sublime da sua ruptura, o realismo afetivo, por sua vez, se vincula à criação de efeitos sensíveis de realidade que, nas últimas décadas, alcançam extremos de concretude que levou teóricos como Foster, já citado, a falar de uma “volta do real” ou de “paixão do real”. Nas

perspectivas de leitura aqui comentadas, o objetivo era entender as experiências performáticas que procuram na obra a potência afetiva de um evento e envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo, como é o caso de “A parte dos crimes”, em 2666, e do filme de Ari Folman.

Em 2666 Bolaño realiza uma cartografia do mal, dá visibilidade a seus traços e deslocamentos. No mal estaria o segredo, ou a chave do mundo, um segredo que, em nossa época, que poderíamos denominar tardomoderna, não tem quem o desvende. “Nos acostumamos à morte”,<sup>3</sup> comenta com um jovem policial o professor Kessler, um criminologista que se dirige a Santa Teresa, em uma conversa que Fate ouve casualmente em um restaurante no meio da estrada.<sup>4</sup>

E é também nessa fronteira violenta, limite complexo entre primeiro e terceiro mundo, que se insere o trabalho *Tijuana Projection* do polonês Krzysztof Wodiczko,<sup>5</sup> composto pelas projeções do registro documental dos depoimentos e entrevistas com as trabalhadoras das indústrias maquiladoras instaladas na região e, especialmente na cidade de Tijuana, para explorar mão de obra barata, provida nesse caso por mulheres que trabalham na indústria têxtil. *Tijuana Projection*, como o seu nome indica, consiste em projeções de vídeo que, como acontece num segmento importante do trabalho de Wodiczko, se realizam sobre arquiteturas e prédios de grande formato. Nesse caso a forma inusitada do prédio no qual a intervenção foi feita, o Centro Cultural de Tijuana (CECUT), conhecido popularmente como La Bola, agregou um dramatismo inusitado e uma violência grotescamente deformadora à imagem projetada. Construído por Pedro Ramírez Vázquez e Manuel Rossen Morrison, em 1982, o prédio tem uma forma arredondada característica da qual Wodiczko tirou genial proveito. As projeções dos primeiros planos dos rostos das mulheres maquiladoras, que davam os depoimentos, acabaram caricaturalmente deformados pela forma arredondada do prédio o qual adquiria, literalmente, a forma de uma cabeça falante de formato agigantado.

A fronteira como a grande muralha com os EUA, fortemente policiada, modificou por completo, com o tempo, a paisagem real de Tijuana. Mas não se transformou tão só o espaço físico que ocupam as pessoas que vivem e trabalham ali, senão todo o “espaço interior”, os estados de ânimo, as esperanças, os horizontes mentais, assim como as identidades e as utopias da coletividade.

*Tijuana Projection* é o intento do artista de visualizar os efeitos físicos e mentais produzidos pela construção de uma fronteira que marca de maneira dramática o território, incide sobre a experiência, a linguagem, o espaço a se habitar, o corpo com sua saúde e suas enfermidades, a psique com suas fissuras e readaptações, a política com sua habitual

---

<sup>3</sup> BOLAÑO. 2666, p. 337.

<sup>4</sup> Fate é um jornalista negro, de Nova York, especialista em política afro-americana, forçado a viajar a Santa Teresa para cobrir uma luta de boxe entre um chicano e um Yankee. Só que ele prefere seguir pistas que desvendem os crimes sexuais. Fate, que acaba de perder a mãe, simboliza o sujeito cujo destino mora nas franjas da “realidade” – de que teve vislumbres, mas nunca logrou apreender; símbolo do leitor-detetive.

<sup>5</sup> Imagens da “Tijuana Projection” (Krzysztof Wodiczko, 2001) podem ser facilmente acessadas, tanto na Wikipédia quanto em inúmeros sites e blogs pessoais na Internet.

cartografia absurda, o Eu com a pluralidade de suas fragmentações e suas cansativas recomposições, a sociedade com suas divisões, a economia com suas invasões e retiradas, o pensamento com seus mapas de ordem. É nesse contexto que devemos visualizar as projeções das imagens dos rostos filmados das maquiladoras que narram o drama de sua experiência como moradoras da cidade de Tijuana e como trabalhadoras maquiladoras inseridas precariamente nas economias depredadoras geradas pelo tratado de livre comércio entre os membros desiguais do bloco econômico composto por Canadá, México e EUA. Dessa forma, contextualiza e enriquece a noção de espacialidade com capas de humanidade, de tensões políticas, étnicas e psicológicas. Seu interesse centra-se em fazer uma arte comprometida com a cidadania, abordando conflitos sociais e rechaçando a imagem de uma esfera pública pacífica.

Voltando a um certo ponto de partida, pensamos que os aspectos afetivos e performativos pertencem à experiência estética em geral e não são privilégios exclusivos da literatura dita realista. Os novos realismos hoje podem indicar que, mesmo na ausência de uma nova linguagem literária capaz de unir a geração contemporânea em torno de um projeto novo de realismo, percebemos em muitos escritos, verbais ou não verbais, figurativos ou não, a urgência em relacionar a literatura com os problemas sociais que assola(ra)m a história recente da América Latina, no caso de Bolaño, e do Oriente Médio, como em *Valsa com Bashir*. Temas subjacentes de exclusão, desigualdade, miséria, crime e violência surgiram em foco ou como pano de fundo para as narrativas das últimas décadas e foram longamente discutidos pela crítica universitária em pesquisas que definiram o rumo de projetos anteriores sobre a permanência e a transformação da tradição na literatura.

Em ambos os casos trabalhados, haveria um “efeito de presença”, segundo Karl Erik Schøllhammer, buscando detectar além de uma literatura ou arte de uma noção reconhecível da realidade tratada: uma vivência concreta, dilacerante e desconcertante com uma potência transformativa, uma performatividade da exclusão includente, que nos coloca a todos no terreno do irreconhecível ou do visível demais, na literatura e nas outras mídias, como no filme e nas imagens apresentadas neste texto. Talvez poderíamos falar de uma catarse anticitártica, de uma fruição desconfortável e delirante.

Citando Schøllhammer: “De que maneira o conteúdo social e cultural amplia as expressões literárias à procura de uma compreensão do que às vezes resulta incompreensível, por um lado, e de uma forma estética adequada à radicalidade da realidade intrínseca, por outro. O desafio literário se coloca, assim, em termos de uma “estética do afeto”, em que entendemos o afeto como o surgimento de um estímulo imaginativo que liga a ética diretamente à estética. Se o realismo histórico é um realismo representativo, que vincula a mimesis à criação da imagem verossímil, ou ao efeito chocante ou sublime da sua ruptura, o realismo afetivo, por sua vez, se vincula à criação de efeitos sensíveis de realidade que, nas últimas décadas, alcançam extremos de concretude que levou teóricos a falar de uma “volta do real” ou de “paixão do real”.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> SCHØLLHAMMER. O realismo afetivo, p. 133.



Ari Folman, diretor israelense, em *Valsa com Bashir*<sup>7</sup> utiliza-se de diversos instrumentos e recursos para reconstruir e recuperar a memória do massacre de Sabra e Chatila durante a invasão do Líbano por Israel, em 1982. Mais do que um retrato de um importante acontecimento histórico, uma investigação ou uma narrativa expositiva, Folman optou por expressar seu ponto de vista e sua própria experiência nesse acontecimento. Ao apostar numa linguagem que mescla gêneros e cruza fronteiras, o filme oferece ao espectador-leitor uma imersão *sui generis* na experiência de uma guerra. E aqui o que nos interessa mostrar em relação com o romance *2666* é uma linguagem que está na fronteira entre um documentário, uma animação, uma história em quadrinhos, uma narrativa autobiográfica. Seja pelo filme, seja pela história em quadrinhos, a relação entre imagem e memória obtém uma força extrema nessa história.

Com o objetivo de investigar como se alinham tais combinações entre experiência, narrativa autobiográfica, imagem e memória nos diversos suportes de *Valsa com Bashir*, trarei elementos de *2666* que são, no mínimo, uma insidiosa coincidência com a ambiência do romance e do filme.

Um exemplo numérico: o título *2666* não se pode explicar, e assim como são infinitos os números, infinitos são seus caminhos ou senhas, ou pequenas repetições, quase anagramas, se fossem letras. A narrativa de *Valsa com Bashir* inicia-se com um sonho. Ariel Folman escuta do amigo Boaz um pesadelo recorrente que ele sofre, sobre um bando de cachorros furiosos que estão a persegui-lo... e os cachorros são, justamente, 26!

Ao contar essa história, Boaz acaba por relacioná-la com a experiência da guerra no Líbano e por indagar Folman: “você nunca revive as experiências do Líbano, de Beirute, Sabra e Chatila?” Folman fica surpreso. Confessa que estava sim a duzentos, talvez trezentos metros do local onde ocorrera o massacre de Sabra e Chatila. No entanto, tal acontecimento está fora do seu sistema, como se estivesse apagado da sua memória.

A obra fílmica parece consciente desse fenômeno que entrelaça experiência, testemunho e narrativa. Contudo, essa combinação de elementos fica mais interessante quando se insere a variável esquecimento, que é justamente o mote principal de *Valsa com Bashir*. Afinal, como estabelecer uma junção entre experiência, testemunho e narrativa se não há memória? Talvez, e isso é mais uma hipótese, como em *2666*, a narrativa não se faz de fatos ou de verdades resolvidas, mas de acontecimentos que vão sendo contados.

Outra aproximação com o romance de Bolaño se dá na maneira ambivalente em que se constrói o discurso político sobre o Outro no filme. A compaixão, por esse viés, não parece relativizada, já que o trauma individual encontra-se justaposto à chacina histórica. Simultaneamente, não há maneira estética tão apropriada de retratar e documentar a sensação de guerra. Mais do que anular e aniquilar o inimigo, mais do que ser *voyeur* frente a um massacre e a uma chacina, *Valsa com Bashir* enfatiza um dos pilares da emoção necessária para se enfrentar uma guerra: a indiferença. Em “A parte dos crimes”, em *2666*, a acumulação hiperbólica, de tanta desgraça, causa uma certa indiferença ou uma repugnância cansada.

---

<sup>7</sup> O cartaz e imagens do filme podem ser consultados no site oficial dele: <<http://waltzwithbashir.com/>>.

Mesmo assim, a tragédia, a vanidade da razão humana nos ronda o tempo todo. Pode haver uma certa ilusão de indiferença, mas não há indiferença, sentimo-nos indefesos, ou soltos em meio a um código de linguagem, de violência, de vida, que nos ultrapassa e nos repugna. No caso do filme, a mistura entre imagens de desenho de animação e fotografia documental alimenta ainda mais o jogo perigoso entre ficção e realidade. O filme, que nos foi contado na linguagem visual de uma história em quadrinhos belamente desenhada, fecha com o dramático contraste da projeção de uma série de imagens fotográficas documentais do sanguento massacre no campo de refugiados de Sabra Shatila, em Beirute, Líbano, em 1982. Corpos de meninos assinados covardemente, mães que choram e gritam desconsoladamente, sangue, violência descarnada, extrema e gratuita contra população civil indefesa. Um realismo cru, um doloroso retorno do real nos surpreende e atinge desprevenidamente, quando aparentemente o filme tinha acabado, quando o conflito, em princípio, tinha sido “resolvido” e a memória traumática tinha sido exorcizada.

Por isso, as escolhas pela animação e pela história em quadrinhos não são casuais. Ambas propiciam, de forma latente, uma reflexão sobre o papel da imagem de guerra num contexto hipermediático contemporâneo. Talvez por isso esse filme não tivesse o mesmo vigor imagético, estético e simbólico se utilizasse uma imagem tradicional de representação da “verdade”.

Primeiramente, o autor busca reelaborar nosso olhar para, ao final da narrativa, nos devolver a força dramática da imagem fotográfica documental. A “realidade” precisa aparecer, de uma forma ou de outra, como em Santa Teresa, quando, sem mais nem menos, embrulhados em papéis que brilham ao sol, cadáveres de mulheres aparecem em lixões, por exemplo.

Falávamos antes em “insidiosas coincidências” na hora de corroborar a série de 26 cachorros que assombram o sono de Folman em *Valsa com Bashir* e o título 2666 da obra de Bolaño. Queremos começar a fechar este texto com mais uma insidiosa coincidência, visual dessa vez, para provar como a banalidade do mal torna até as imagens semelhantes, apesar de terem contextos muito diferentes. Uma das cenas de *Valsa com Bashir* nos mostra, através do binóculo de um soldado israelense, um paredão baleado, destruído, bombardeado pela guerra do Líbano. No fundo, vários civis indefesos, dentre eles mulheres e crianças, estão de costas, contra a parede, de mãos para o alto. Um grupo de soldados apontam em direção a eles. Uma fotografia tirada por Cartier-Bresson no México, em 1934, assinada e dada como presente pelo fotógrafo ao escritor Juan Rulfo<sup>8</sup> constitui quase o reflexo especular dessa dramática cena do filme: um antigo paredão de fuzilamento, massacrado de tiros, evoca carrascos passados. Um silhueta em madeira preta, de forma e tamanho humanos, estão coladas contra o muro; um homem que parece um turista, um passante tranquilo e inofensivo, ao lado das silhuetas, nos mostra que o conflito já faz parte do passado: já é uma memória. O rastro sobrevivente, museificado de um conflito.

---

<sup>8</sup> A imagem faz parte do livro *100 fotografias*.

Concluo então com uma pergunta: o que não é visível deve ser escrito? O que não é “escrivível” deve ser mostrado? O romance que não se acaba, o realismo explodido de Bolaño, em *2666*, não nos dá nenhuma resposta, mas reelabora nossos traumas e dificuldades existenciais, assim como em *Valsa com Bashir*, em que as questões regurgitam em torno das injustiças e catástrofes que nos cercam e nos atormentam a cada dia. À guisa de resposta, proponho que esse realismo lacunar, que implode imagens, ao mesmo tempo acentua uma sobre-exposição ao olhar do Outro. Assim surge uma arte que demarca os extremos da interpelação sensual sobre a consciência e reproduz o choque causado pelo contato traumático com o real. “É como se a arte quisesse que o olhar brilhasse, que o objeto emergisse, e o real existisse em toda a glória (ou horror) do desejo pulsional ou, pelo menos, que evocasse esta condição sublime”.<sup>9</sup>

Diante dessa realidade, o visível e o escrito trazem para dentro da representação a manifestação mais concreta da violência, sofrimento e morte, encoberta pela imagem e pela linguagem, incluindo simultaneamente indícios que apontam para além da imagem/linguagem, como um biombo que exhibe e esconde.

Toda estratégia de crítica e de interpretação se pensa, se elabora, se põe em prática a partir de um lugar, e esse lugar da crítica também é flutuante e incerto. Entretanto, teríamos que nos tornar essa figura onipotente/impotente para nos constituir um sujeito capaz de nos situar no nível da tática, um sujeito em permanente vir a ser e que, para tanto, se encontra em contínua desterritorialização, na coexistência simultânea de modos de representação do que pode ser dito/escrivível ou visível e ao mesmo tempo indiciando essa mesma impossibilidade. A escrita é uma luta contra o não registrável, o não visível. Na partilha do sensível, expressão de Rancière, há sensibilidades mais potentes para imagens, e sensibilidades que suportam a leitura mas não o enxergar fisicamente o que é lido.



#### ABSTRACT

This essay presents an embedded reading of two different texts and two sorts of medias: a literary one – Roberto Bolaño’s novel *2666*, and a film – Ari Folman’s *Waltz with Bashir*, which main subject is the language of violence and crime. They both deal with regions of tension and intense conflict: the border between Mexico and the US and the Middle East.

#### KEYWORDS

*2666*, Bolaño, *Waltz with Bashir*, Ari Folman, violence, crime

---

<sup>9</sup> FOSTER. O retorno do real, p. 110.

## REFERÊNCIAS

- BADIOU, Alain. *Le siècle*. Paris: Editions du Seuil, 2004.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Gallimard, 1980.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2003.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BOLAÑO, Roberto. 2666. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York: Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith. *Bodies that Matter*. Nova York: Routledge: Duke University Press, 1993.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real. A vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FREUD, S. *A Interpretação dos Sonhos*. Trad. Walderedo Ismael de Oliveira. São Paulo: Imago, 1999.
- LUDMER, Josefina. *O corpo do delito, um manual*. Trad. Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- RULFO, Juan. *100 fotografias*. Trad. Denise Bottmann e Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. O realismo afetivo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 129-148, jan.-jun. 2012.

Recebido em 23 de fevereiro de 2014

Aprovado em 16 de julho de 2014