



Retratos de violência extrema: o *gore* e o *snuff* na obra de Roberto Bolaño

*Portraits of extreme violence: gore and snuff in the
work of Roberto Bolaño*

*Retratos de violencia extrema: gore y snuff en la
obra de Roberto Bolaño*

Talita Jordina Rodrigues¹

 [0000-0003-4575-8643](https://orcid.org/0000-0003-4575-8643)

Resumo: As menções a tudo o que diz respeito ao universo literário – obras, autores, etc. – são frequentes no interior da obra do Roberto Bolaño. No entanto, uma observação mais atenta também é capaz de identificar diversas representações e menções a outros produtos de manifestações artísticas, do cinema às artes plásticas. Na obra do mesmo autor, também são frequentes as figurações da violência. A relação entre esses dois últimos elementos é o tema deste trabalho. Propõe-se, portanto, a observação de representações oriundas do cinema, da fotografia e das artes visuais que aparecem no interior da prosa de Bolaño e que se destacam por conterem expressões daquilo que é violento em sua versão mais extrema. Como ponto de partida, estão os filmes *gore* e os vídeos *snuff*, gêneros pertencentes ao meio audiovisual, mas que podem ser alargados para incluir também obras fotográficas e das artes plásticas.

Palavras-chave: Roberto Bolaño. Violência. Cinema *Gore*. Vídeos *Snuff*.

Abstract: References to everything related to the literary universe – works, authors, etc. – are frequent in Roberto Bolaño's work. However, a closer look can also identify various representations and references to other products of artistic expression, from cinema to the visual arts. In the work of the same author, figurations of violence are also frequent. The relationship between these last two elements is the theme of this work. Therefore, we propose the observation of representations originating from cinema, photography and the visual arts that appear within Bolaño's prose and that stand out for containing expressions of violence in its most extreme form. As a starting point, we have gore films and snuff videos, genres belonging to the audiovisual medium, but which can be expanded to also include photographic works and visual arts.

Keywords: Roberto Bolaño. Violence. Gore Cinema. Snuff Videos.

Resumen: Las referencias a todo lo relacionado con el universo literario (obras, autores, etc.) son frecuentes en la obra de Roberto Bolaño. Sin embargo, una mirada más atenta también permite identificar diversas representaciones y referencias a otras expresiones artísticas, desde el cine hasta las artes visuales. En la obra del mismo autor, las representaciones de violencia también son frecuentes. La relación entre estos dos últimos elementos es el tema de este trabajo. Por lo tanto, proponemos la observación de representaciones provenientes del cine, la fotografía y las artes visuales que aparecen en la prosa de Bolaño y que destacan por contener expresiones de violencia en su forma más extrema. Como punto de partida, tenemos el cine *gore* y los vídeos *snuff*, géneros propios del medio audiovisual, pero que pueden ampliarse para incluir también obras fotográficas y artes visuales.

Palabras-clave: Roberto Bolaño. Violencia. Cine *Gore*. Vídeos *Snuff*.

¹ Doutora em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp. Atualmente desenvolve pesquisa pós-doutoral junto ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Lattes: [3514383898777315](https://lattes.cnpq.br/3514383898777315) - E-mail: talitarodrigues.jlle@gmail.com.



Introdução

Embora boa parte da obra de Roberto Bolaño contemple o tema próprio da literatura, ou seja, o contexto de produção literária, os livros e principalmente escritores e poetas, uma busca rápida por palavras-chave em suas publicações pode revelar a repetição numerosa de termos como “cinema” ou “filme”, assim como outras variações do mesmo assunto. Isso acontece porque a formação intelectual e cultural de Bolaño, assim como a da geração a qual ele pertence, é algo que esteve necessariamente vinculada à experiência cinematográfica, especialmente em sua adolescência e juventude no México – país com reconhecida produção nesse campo cultural. Para além dessa referência relativamente frequente aos produtos audiovisuais, há também variadas menções a outras manifestações artísticas como a fotografia e as artes plásticas. Parece curioso, no entanto, observar que no caso das demais artes, diferentemente do que costuma acontecer com a literatura mencionada em sua obra, que em geral é bastante canônica, os filmes e outras manifestações estéticas citados pelo autor costumam ser produções mais periféricas ou marginais. No caso do cinema, quase não se encontra menção a trabalhos que seriam rotulados como “cinema-arte” ou que já sejam reconhecidos como “clássicos”. São, em geral, filmes populares, muitas vezes comerciais, alguns independentes e principalmente produções que pertencem àquilo que se costuma chamar de “cinema B”, ou seja, audiovisuais feitos com baixo orçamento e de maneira bastante artesanal.

Para além da temática da arte, a prosa de Roberto Bolaño contempla também o tema da violência. Por conta disso, parece apropriado e produtivo observar como o autor latino-americano apresenta essa vinculação entre algumas manifestações artísticas diferentes da literatura e figurações daquilo que é violento. No caso do cinema, tal mescla muitas vezes aparece em sua obra representada pelos gêneros ou subgêneros da pornografia e do terror, mas principalmente pelo cinema *gore* e pelos vídeos *snuffs* – ainda que, como se verá adiante, essas categorias por vezes contemplem também elementos do pornográfico e do cinema de terror. Embora tais designações, *gore* e *snuff*, não costumem ser associadas a outras expressões artísticas, como a fotografia, a performance e a instalação, alguns exemplos desses segmentos também podem ser extraídos da obra de Roberto Bolaño, servindo perfeitamente às mesmas categorias aplicadas ao cinema. Antes de dar início à apresentação desses retratos de arte e violência no interior de sua obra, parece necessário expor uma breve

conceitualização desses termos – *gore* e *snuff* – no contexto da produção audiovisual para, então, poder aplicá-los também a outras artes.

O cinema *gore* e os vídeos *snuffs*

O cinema *gore* também é chamado de cinema *splatter* – termos oriundos do inglês – ou cinema de *casquería* e sanguinolento – termos oriundos do espanhol. Todos esses nomes remetem a filmes cujas cenas principais, e narrativas de maneira geral, apresentam a violência de uma forma mais exagerada, com muito sangue, utilização de efeitos especiais – artesanais ou digitais –, além de técnicas avançadas de maquiagem. Nesse tipo de produção, mutilações, torturas, violações e assassinatos são representados de maneira excessiva, quase em forma de pastiche². Para Sayak Valencia (2022, p. 33, *tradução nossa*), os filmes *gore* “tentam demonstrar a vulnerabilidade do corpo humano”³. O filme *Blood Feast*, do cineasta estadunidense Hershell Gordon, é considerado pioneiro no gênero:

Desde *Blood feast* (Hershell Gordon Lewis, 1963), o termo [gore] designou uma categoria marginal de filmes de horror de pequeno orçamento, cujo objetivo era provocar uma reação violenta de repulsão e de nojo do espectador. Trata-se de trazer de volta o gosto do dia das receitas do teatro do Grand Guignol, mobilizando as trucagens cinematográficas para exibir corpos mutilados, vísceras e jorros de sangue (Aumont & Marie, 2006, p. 146).

Blood Feast foi lançado no ano de 1963, ou seja, somente três anos depois de *Psicose* de Alfred Hitchcock, obra audiovisual na qual o diretor tinha enfrentado o desafio de gravar a famosa cena do banheiro sem mostrar nudez completa e violência explícita, já que naquele momento a consolidada indústria cinematográfica censurava certos tipos de conteúdo. Há inclusive relatos que dão conta de que Gordon teria se incomodado com a apresentação pouco explícita da obra de Hitchcock, o que teria sido um dos estímulos para ele próprio dar início a seu trabalho que mais tarde lhe renderia o título de “pai do cinema *gore*”⁴.

Ao contrário dos filmes *gore*, os vídeos *snuff* não são encenados ou teatralizados. Nesses vídeos, o que se filma são assassinatos reais, assim como torturas ou mutilações sem

² Alguns exemplos de filmes pertencentes ao cinema *gore* são: *O massacre da serra elétrica* (1974), *Parque do inferno* (2018), *Acampamento sinistro* (1983), *O pássaro sangrento* (1987), *Terrifier* (2018) e *Jogos Mortais* (2004).

³ Original: “intentan demostrar la vulnerabilidad del cuerpo humano”.

⁴ Naturalmente, é possível imaginar diversos possíveis antecedentes desse movimento e das produções de Gordon. Há autores, como os já mencionados Aumont & Marie, que fazem referência à inspiração no teatro francês *Grand Guignol*. Fundado ainda no final do século XIX, o espaço era destinado à apresentação de peças de horror com cenas realistas de violência. Mas é possível pensar ainda no filme *Inocência*, de D. W. Griffith, lançada no ano de 1916, no qual há uma cena mais explícita de ferimento com sangue.



edição. Segundo o dicionário *Akal de Cinema* (Konigsberg, 2004), nenhum desses filmes saiu à luz pública, de modo que o termo é considerado apenas uma conceitualização ou uma prefiguração do último estágio dentro de um espiral de violência e caos de um futuro não muito distante. Aqui cabe abrir um pequeno parêntese para assinalar que em 1996 foi lançado o filme espanhol *Teses*, um *thriller* bastante popular na época e cuja história tratava precisamente da produção clandestina de vídeos *snuffs*⁵. Considerando o sucesso dessa produção, o interesse de Bolaño pelo tema, que já existia há algum tempo, e o seu país de residência nessa data, ou seja, o território espanhol, parece bastante razoável supor que o autor tenha assistido a esse filme. Em um artigo sobre relatos de violência ambientados na fronteira entre o México e os Estados Unidos, o pesquisador Marco Kunz (2012, p. 131) menciona os vídeos *snuffs* como um dos crimes que possui “forte impacto sobre o imaginário coletivo”⁶, embora devam ser considerados “lendas urbanas até que se prove sua existência”⁷. A partir disso, cabe considerar, que o antigo fascínio de Roberto Bolaño pela região Norte do México igualmente o envolveu nesse “imaginário coletivo” a respeito dos *snuffs*, tendo supostamente servido como sua fonte inicial.

O cinema *gore* e os vídeos *snuffs* na obra de Roberto Bolaño

Seguindo um percurso cronológico, a primeira publicação de Roberto Bolaño na qual é possível encontrar um desses dois termos é *La literatura nazi en América*. Nessa obra, são narradas biografias “infames” – inspiração notadamente borgeana – de escritores ficcionais latino-americanos que são nazistas ou fascistas. Dentro desse contexto, a respeito de uma obra publicada em 1973 (a data é uma referência explícita ao golpe militar chileno) do personagem Argentino Schiaffino, apelidado de “El grasa”, o narrador comenta: “às vezes parece o roteiro de um filme *gore*”⁸ (Bolaño, 2017, p. 164, *tradução nossa*). É nesse mesmo romance de Bolaño que aparece pela primeira vez o personagem Ramírez Hoffman, cuja história seria posteriormente alargada no romance seguinte, *Estrella distante*, e também no

⁵ Alguns filmes comerciais já provocaram debates e controversas a respeito da aplicação de maus-tratos aos animais. Nos anos de 1980, duas produções sobre o tema do canibalismo geraram polêmica por conta disso: *Holocausto canibal* (1980) e *Cannibal Ferox* (1981).

⁶ Original: “furte impacto sobre el imaginario colectivo”.

⁷ Original: “leyendas urbanas hasta que se pruebe su existencia”.

⁸ Original: “en ocasiones parece el guion de una película gore”.



conto *Joanna Silvestri* presente na coletânea *Chamadas telefônicas*, e cujo trabalho está também vinculado à produção *snuff*.

Embora não apareça de forma explícita o termo *snuff* em nenhum dos três textos nos quais figura o personagem Ramírez Hoffman – *La literatura nazi en América*, *Estrella distante* e *Chamadas telefônicas* –, ao menos duas de suas produções artísticas, ou pseudoartísticas, poderiam ser classificadas como pertencentes a esse gênero. A primeira não é precisamente um vídeo, mas sim uma exposição fotográfica, assunto sobre o qual trataremos mais adiante; a segunda está vinculada ao contexto de produção de filmes pornográficos no qual supostamente o personagem atuou por um tempo e cujo resultado foi uma carnificina. A cena é narrada em *Estrella distante* a partir de algumas descobertas, mas também de meras suposições, de um detetive que segue Ramírez Hoffman em seu exílio. Segundo ele, o personagem estaria trabalhando em um estúdio de produção de filmes pornô na Itália quando, durante uma gravação, foi registrado um massacre coletivo de atores. Sobre a prisão dos responsáveis pelo crime, a narrativa de Bolaño assinala: “Também prenderam o dono da vila, um advogado de Corigliano relacionado com o hardcore criminal, ou seja, com os filmes pornográficos com crimes não simulados”⁹ (Bolaño, 2013, p. 134, *tradução nossa*).

A relação entre o pornô e os vídeos *snuffs* também volta a aparecer no conto *Joanna Silvestri*, pertencente à coletânea *Chamadas telefônicas*, embora a narrativa seja conduzida pelas divagações lacônicas de uma atriz em uma conversa com o mesmo detetive de *Estrella distante* que, ao que parece, está buscando pistas de Ramírez Hoffman.¹⁰ Tal associação entre a indústria audiovisual do sexo e a violência extrema é recorrente tanto no imaginário popular como na obra de Bolaño. Ela se repete em um texto intitulado *Palabras del espacio interior* publicado na coleção *A la intemperie*, no qual o autor discorre, entre outras coisas, sobre as vozes dos militares que foram gravadas no dia do golpe chileno, em 1973: “As vozes, como se tratasse de uma imensa radionovela, estão atuando para nós, mas sobretudo estão atuando para eles mesmos. Pornografia, *snuff movies*”¹¹ (Bolaño, 2019, n/p, *tradução nossa*).

⁹ Original: “También detuvieron al dueño de la villa, un abogado de Corigliano relacionado con el hard core criminal, es decir con las películas porno con crímenes reales.”

¹⁰ No livro *Tantos perigos gratuitos. Sexo e visualidade em Roberto Bolaño*, o pesquisador Gabriel Morais Medeiros (2024) dedica um capítulo à personagem Joanna Silvestri, além de tratar, em algumas outras partes de questões relacionadas à indústria pornográfica.

¹¹ Original: “Las voces, como si se tratara de una inmensa radionovela, están actuando para nosotros, pero sobre todo están actuando para ellos mismos. Pornografía, *snuff movies*”.



Em seu romance derradeiro, publicado postumamente, *2666*, Bolaño (2010) abre amplo espaço para tratar de filmes de violência, seja no formato *gore* ou no formato *snuff*. As diversas referências a essas linguagens no interior desse romance estão vinculadas à sua concepção geral estética e temática, uma vez que a proposta de *2666* é de reconstruir a história de um passado recente, o século XX, para interpretar o presente e prefigurar um possível futuro, tudo sob o viés da barbárie, da crueldade, da abjeção. Sendo assim, algumas cenas censuráveis que o teórico do cinema Noel Burch (2015, p. 151) chamaria de “agressões estéticas” se repetem no romance por meio, por exemplo, da descrição das centenas de cadáveres de mulheres encontrados ao longo d’*A parte dos crimes*. Desse modo, as referências constantes aos filmes *gore* e *snuff* não estão postas no interior da obra literária de maneira ocasional, mas são incorporadas com naturalidade a um fluxo contínuo de múltiplas violências representadas.

Embora a menção explícita ao termo “gore” não apareça, no interior da terceira parte de *2666*, *A parte de Fate*, há um personagem secundário aficionado pelo cineasta Robert Rodríguez, cuja obra possui características do *gore* e do cinema de horror. Na voz dessa figura, surge uma série de histórias sobre o diretor “chicano” e também uma longa explicação sobre a experiência do cinema. O personagem é Charly Cruz e divaga sobre estar diante do “sagrado” ao assistir a um filme, o que, segundo ele, passou a acontecer de forma solitária a partir do momento em que as pessoas não precisavam mais ir a uma sala de cinema, podiam alugar ou comprar um filme para vê-lo em suas próprias casas. Esse tipo de experiência é descrita de maneira soturna por Charly Cruz que recomenda “fechar as cortinas”, menção que, de alguma maneira, sugere algo de proibido, como por exemplo, a prática de assistir produções pornográficas ou vídeos *snuffs*.

Antes de divagar sobre as formas de experiência do cinema, individual ou coletiva – o que de alguma forma se conecta ao pensamento de Walter Benjamin, de seu conceito de *aura* relacionado com o cinema, e de seu conceito de experiência –, o personagem Charly Cruz aparece contando a Fate e a outros interlocutores a respeito de um filme desconhecido de Robert Rodríguez. Segundo ele, esse primeiro filme havia sido gravado durante uma temporada em que o diretor, ainda jovem e sem produções, tinha estado no México “vagabundeando” e passando praticamente todo o tempo embriagado em bares e prostíbulos. O enredo, não por acaso, menciona a pornografia e a violência, algo que parece estar em



consonância com o cenário mexicano de fronteira e também com a própria poética do diretor que mais tarde se tornaria famoso:

Fate não se interessava por Robert Rodríguez nem pela história do seu primeiro filme, ou do seu último filme, pouco se lixava, e além do mais começou a sentir vontade de jantar ou comer um sanduíche, depois ir para a cama do seu motel e dormir, mas mesmo assim teve de ouvir trechos do argumento, uma história de putas sábias ou talvez apenas de putas boas, entre as quais se destacava uma tal de Justina, a qual, por motivos que lhe escapavam mas que não era complicado adivinhar, conhecia uns vampiros do DF que vagavam pela noite disfarçados de policiais. No resto da história não prestou atenção. Enquanto beijava na boca a garota de cabelos negros que havia chegado com Rosita Méndez ouviu algo sobre pirâmides, vampiros astecas, um livro escrito com sangue, a ideia precursora de *Um drink no inferno*, o pesadelo recorrente de Robert Rodríguez (Bolaño, 2010, p. 276).

Assim como se verifica no trecho acima, em diversos outros momentos da obra de Bolaño é possível perceber que as menções ao sexo, à violência e ao terror (um pesadelo no caso de Robert Rodríguez) aparecem vinculadas a países latino-americanos, como Chile, Argentina e México. Em um conto intitulado *O verme*, por exemplo, encontram-se as seguintes passagens a respeito do cinema, especialmente as produções mexicanas:

Procurava filmes europeus, mas em algumas manhãs de inspiração não discriminava o novo cinema erótico mexicano ou o novo cinema de terror mexicano, o que no caso era a mesma coisa (Bolaño, 2012, p. 74).

Na época, quase todos os filmes que saíam dos Estudios Churubusco eram thrillers eróticos, mas também não escasseavam os filmes de terror erótico e os de humor erótico. Os de terror seguiam a linha clássica do terror mexicano estabelecido nos anos de 1950 e que estava tão arraigada no país quanto a escola muralista. Seus ícones oscilavam entre o Santo, o Cientista Louco, os Vaqueiros Vampiros e a Inocente, adereçada com modernos nus interpretados preferivelmente por desconhecidas atrizes norte-americanas, europeias, uma ou outra argentina, cena de sexo mais ou menos dissimulado e uma crueldade nos limites do risível e do irremediável (Bolaño, 2012, p. 76).

Como fica claro nos dois trechos nos quais se mencionam os filmes de terror e a pornografia ao mesmo tempo, a relação – ou talvez a confusão – entre erotismo e violência é algo, portanto, que para Roberto Bolaño ocorre de maneira natural no contexto de países subdesenvolvidos ou explorados pela política econômica neoliberal ou pelos infundáveis e mutáveis empreendimentos neocoloniais. Essa imagem também não é tão recente, já que em 1976 foi registrado um evento bastante simbólico e representativo desse cenário de subalternização geopolítica, violência e sexismo. A data é referenciada na obra *Killing for culture*, na qual os autores Kerekes & Slater (2016) lembram de um poster afixado na Times Square, em Nova York, cujo conteúdo anunciava um filme *snuff* com o uso de uma foto toda



recortada de uma mulher – supostamente assassinada – e a presença do seguinte *slogan*: “O filme que só poderia ser feito na América do Sul... onde a vida é barata!”¹²

Em 2666, Roberto Bolaño também localiza os primórdios da produção de vídeos *snuffs* na América do Sul, alguns anos antes do cartaz. Além disso, o contexto de apresentação dessa história vincula uma vez mais um certo erotismo à violência extrema. Não por acaso, todas as menções a esse tema aparecem no interior da quarta parte do romance, *A parte dos crimes*, eixo principal de toda a obra, na qual o narrador se dedica a apresentar o contexto de violência generalizada a partir de uma série de feminicídios, estupros e mutilações também de mulheres ocorridos no Norte do México, na fronteira com os Estados Unidos. Na primeira menção, a cidade fictícia de Santa Teresa – inspirada em Ciudad Juárez, onde efetivamente esses crimes estavam sendo registrados na época – aparece como um possível pólo produtor de filmes *snuffs*, já quase na virada do século: “No fim do ano de 1996, foi publicado ou dito em alguns meios mexicanos que no norte se rodavam filmes com assassinatos reais, snuff-movies, e que a capital do snuff era Santa Teresa” (Bolaño, 2010, p. 512).

Um pouco mais adiante na narrativa, surge um personagem que é correspondente de um jornal de Buenos Aires e que, ao visitar Santa Teresa e escrever uma reportagem sobre os feminicídios recorrentes, também se interessa pelo tema da produção de vídeos *snuffs*. O jornalista conhece um mexicano que diz possuir um desses filmes e os dois marcam de se encontrar para assisti-lo juntos. Na narração do trecho, há insinuações de excitação sexual:

O mexicano era baixote e meio gordinho, e enquanto assistiam o filme ficou quieto, sentado num sofá ao lado do argentino, como uma senhorita. Durante todo o tempo que durou o filme o argentino esperou o momento em que o mexicano ia pegar na sua pica. Mas o mexicano não fez nada, salvo respirar ruidosamente, como se não quisesse perder nem um centímetro cúbico do oxigênio previamente respirado pelo argentino (Bolaño, 2010, p. 517).

Em seguida, o narrador começa enfim a discorrer sobre a história do suposto início dos vídeos *snuffs*, o que seria o conteúdo da grande investigação e reportagem do jornalista argentino:

O termo termo snuff-movie, segundo o argentino, havia sido inventado na Argentina, não por um nacional mas por um casal de americanos que foi até lá fazer um filme. Os americanos se chamavam Mike e Clarissa Epstein e contrataram dois atores portenhos [...]. A equipe técnica também era argentina, salvo o câmera, um amigo do Epstein chamado JT Hardy, que chegou em Buenos Aires um dia antes de começar a filmagem. Isso havia acontecido em 1972. [...]

¹² Original: “The film that could only be made in South America... where life is cheap!”.



No dia seguinte filmaram no interior da sede da estância. Cenas de sexo, as que mais agradavam a JT, um perito na preparação de iluminação indireta, no ofício de propor e sugerir. O empregado da estância carneou um garrote, que eles comeriam ao meio-dia, e Mike acompanhou-o com vários sacos de plástico. Quando voltou os sacos estavam cheios de sangue. A filmagem daquela manhã foi o que há de mais parecido com uma carnificina. Dois dos atores simulavam matar uma atriz, que depois esquartejavam, enrolavam seus restos em pedaços de saco de pano e iam enterrá-la no campo. Foram usados pedaços de carne do garrote abatido na madrugada e a quase totalidade das suas vísceras. Uma das argentinas chorou e disse que estavam filmando uma nojeira. [...]

Depois, sem que se saiba por quê, foi dito que a atriz tinha morrido durante a rodagem do filme de Epstein, e pouco depois se murmurou, mas é preciso esclarecer que ninguém levou a sério, que Epstein e sua trupe a tinham matado. De acordo com essa última versão, Epstein queria filmar um assassinato real e tinha se valido para tais propósitos, com a anuência dos outros atores e do staff técnico, todos, naquela altura do delírio, submersos em missas satânicas, da atriz menos conhecida e mais inerme do elenco. Inteirado dos boatos, Epstein se encarregou pessoalmente de propagá-los e a história, com ligeiras variantes, chegou a alguns círculos cinéfilos dos Estados Unidos. [...] Epstein que voltou aos Estados Unidos, tratou de explorar o filão mórbido, mas um comentarista de tevê demonstrou, fotograma por fotograma, que a suposta cena do crime real era uma impostura. [...] Depois de *Snuff*, Epstein fez mais dois filmes, ambos de baixo orçamento (Bolaño, 2010, p. 517-520).

Nessa longa passagem, cabe observar mais atentamente dois dados: o primeiro é o elemento da dúvida em relação à morte da atriz durante as gravações; o segundo diz respeito à certeza das nacionalidades dos personagens envolvidos. Como se costuma verificar em narrativas fantásticas, o narrador manipula o acontecimento principal introduzindo sutilmente a incerteza, ou seja, a possibilidade de que ele pode não ter acontecido e também a possibilidade de que ele realmente aconteceu, ambas com o mesmo peso. A partir disso, o que se percebe é que Bolaño opta por manter a história do contexto de produção do primeiro vídeo *snuff* no campo do folclore, da lenda urbana – como já assinalou Kunz em passagem apresentada anteriormente. Por outro lado, não há dúvidas a respeito do local das gravações – a pampa argentina – e também em relação ao país de origem dos responsáveis pelo filme – o diretor, o câmera e a produtora estadunidenses – e da ou das supostas vítimas – sul-americanos. Esse último elemento pode ser vinculado a uma ideia bastante presente na obra do autor chileno que conecta com frequência a violência sofrida e praticada na América Latina ao contexto do neoliberalismo e da opressão dos Estados Unidos, tema que será tratado mais adiante. Por ora, cabe observar alguns outros exemplos de obras *gore* ou *snuff* na produção do autor.

Fotografia e *Body Art*



Embora os termos *gore* e *snuff* sejam propriamente do campo do cinema, é possível expandi-los e aplicá-los também a outras manifestações artísticas. No caso da obra de Bolaño, os exemplos que melhor se adequam a esses conceitos são a exposição fotográfica do já mencionado personagem Ramírez Hoffman – nesse ponto da narrativa de *Estrella distante* já convertido em Carlos Wieder – e a mão decepada de Edwin Johns transformada, no interior de 2666, em sua obra-prima.

Em *Estrella distante*, o personagem misterioso que tem vinculações com a Junta Militar responsável pelo golpe de Estado, Carlos Wieder, faz sucesso com apresentações supostamente “poéticas” pilotando um avião e escrevendo frases no ar, sobretudo na região Sul do país. A partir disso, Wieder passa a ser reconhecido como um dos principais representantes da vanguarda chilena no campo artístico e o convidam para criar uma obra para ser exposta ou apresentada na capital. O personagem se entusiasma com a ideia e começa a planejar um grande espetáculo, envolvendo uma apresentação no céu, seguida por uma exposição fotográfica, cujo conteúdo permanece em segredo até o dia da abertura oficial:

Sobre a natureza das fotos, o dono do quarto disse que Wieder queria que fossem uma surpresa e que ele somente adiantou que se tratava de poesia visual, experimental, quintessência, arte pura, algo que iria divertir todo mundo. Ademais, fez o homem prometer que nem ele e nem ninguém entraria em seu quarto até a noite da inauguração¹³ (Bolaño, 2013, p. 87, *tradução nossa*).

A abertura oficial da exposição é precedida por uma longa apresentação do mesmo personagem no ar, pilotando um avião e, com ele, escrevendo frases entre as nuvens. O conteúdo desses escritos serve como um preâmbulo daquilo que será apresentado imagetivamente na sequência, embora nesse ponto os expectadores ainda não saibam. Durante o espetáculo aéreo, Wieder escreve 10 frases, todas elas sobre a morte: *Morte é amizade* | *Morte é Chile* | *Morte é responsabilidade* | *Morte é amor* | *Morte é crescimento* | *Morte é comunhão* | *Morte é limpeza* | *Morte é meu coração* | *Morte é ressurreição*¹⁴ (Bolaño, 2013, p. 89-91, *tradução nossa*). Algum tempo depois do fim do espetáculo aéreo, à meia-noite, Wieder enfim faz um breve discurso e autoriza a entrada dos convidados na sala de exposição que, na verdade, é seu quarto alugado em Santiago. O local escolhido,

¹³ Original: “Sobre la naturaleza de las fotos, el dueño del departamento dijo que Wieder pretendía que fueran una sorpresa y que sólo le adelantó que se trataba de poesía visual, experimental, quintaesenciada, arte puro, algo que iba a divertirlos a todos. Le hizo prometer, además, que ni él ni nadie entraría a su habitación hasta la noche de la inauguración”.

¹⁴ Original: *La muerte es amistad* | *La muerte es Chile* | *La muerte es responsabilidad* | *La muerte es amor* | *La muerte es crecimiento* | *La muerte es comunión* | *La muerte es limpieza* | *La muerte es mi corazón* | *La muerte es resurrección*.

naturalmente com o intuito de se parecer uma instalação autêntica que contempla todo o cenário de criação do “artista”, já denota algo de uma intenção macabra e soturna. Mas, é a série fotográfica afixada nas paredes que efetivamente faz parte daquilo que se poderia chamar de “estética *snuff*”:

Segundo Muñoz Cano, em algumas fotos ele reconheceu as irmãs Garmendia e outros desaparecidos. A maioria eram mulheres [...]. As mulheres parecem manequins, em alguns casos manequins desmembrados, destrocados, embora Muñoz Cano não descarte que em mais ou menos trinta por cento dos casos elas estivessem vivas no momento em que foram fotografadas. [...] A ordem em que estão expostas não é casual: seguem uma linha, uma argumentação, uma história (cronológica, espiritual...), um plano. As que estão afixadas no teto são semelhantes (segundo Muñoz Cano) ao inferno, mas um inferno vazio. As que estão coladas (com tachinhas) nos quatro cantos se assemelham a uma epifania. Uma epifania da loucura. Em outros grupos de fotos predomina um tom elegíaco (mas como pode haver *nostalgia e melancolia* nessas fotos? pergunta-se Muñoz Cano). [...] A foto da foto de uma jovem loira que parece se desvanecer no ar. A foto de um dedo cortado, jogado no chão cinza, poroso, de cimento¹⁵ (Bolaño, 2013, p. 97-98, *tradução nossa*).

O conteúdo das fotografias possui todas as características da prática *snuff*: a tortura, a mutilação e o assassinato de pessoas diante de uma câmera – como se menciona no trecho, boa parte das vítimas estaria viva no momento da captura da imagem. Há também uma tentativa de reprodução do formato cinematográfico a partir da organização sequencial das fotografias a partir de uma história “cronológica” ou até mesmo “espiritual”, como se o olhar panorâmico da exposição fosse capaz de pô-las em movimento. No entanto, cabe mencionar que embora o trecho indique que a “maioria” das vítimas retratadas eram mulheres, não há descrições de fotografias de vítimas masculinas presentes na exposição grotesca de Carlos Wieder. Essa predominância – ou quase exclusividade – feminina pode ser entendida também em termos da erotização unida à violência, como defende Ainhoa Vásquez Mejías que inclusive também faz menção à estética *gore e snuff*:

Assim, as mulheres parecem desumanizadas, objetos sexuais cortados, mutilados, degradadas, inferiores... Isso parecia ser um tipo de pornografia no qual o prazer sexual passa por uma violência sádica; tal como ocorre com o *snuff*,

¹⁵ Original: “Según Muñoz Cano, en algunas de las fotos reconoció a las hermanas Garmendia y a otros desaparecidos. La mayoría eran mujeres. [...] Las mujeres parecen maniqués, en algunos casos maniqués desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea. [...] El orden en que están expuestas no es casual: siguen una línea, una argumentación, una historia (cronológica, espiritual...), un plan. Las que están pegadas en el cielorrasso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (¿pero cómo puede haber *nostalgia y melancolia* en esas fotos?, se pregunta Muñoz Cano). [...] La foto de la foto de una joven rubia que parece desvanecerse en el aire. La foto de un dedo cortado, tirado en el suelo gris, de cemento”.

fundamentalmente similar à proposta fotográfica de Wieder, posto que as poetisas são assassinadas (apagadas) diante da câmera, embora, talvez, seja mais correto nos referir à *gorenografia*, ou seja, produtos que, embora não são excessivamente explícitos para serem qualificados como pornografia, são semelhantes porque apresentam violência, dominação, tortura e assassinato esperando ‘divertir’ a audiência ¹⁶ (Vásquez Mejías, 2023, p. 30-31, *tradução nossa*).

Outro elemento que também aponta para o fetichismo e a erotização da violência extrema contra mulheres é o próprio local de realização da exposição que é, como já mencionado, o próprio quarto de um homem, Carlos Wieder, autor das fotografias e também dos crimes. A partir da escolha desse ambiente íntimo parece surgir algum simbolismo que remete aos desejos pessoais que, em geral, não são adequados ao compartilhamento público, como contraria a exposição. Essa inadequação fica clara muito rapidamente já que o personagem é duramente repreendido por militares convidados, pessoas que muito provavelmente sabiam dos crimes ou, seria possível supor, até já teriam vistos essas ou fotos parecidas.

Diferentemente do caso de Carlos Wieder, o caso de outro personagem de Bolaño, Edwin Johns, não parece estar vinculado ou ser regido por um impulso sádico e ao mesmo tempo fetichista, ele atende a interesses puramente financeiros. No interior da primeira parte de *2666, A parte dos críticos*, o personagem é apresentado como um pintor que ficou famoso depois de cortar a própria mão e expô-la como autorretrato, sendo que tal “obra” posteriormente acaba sendo vendida por um preço exorbitante, além de valorizar, do ponto de vista mercadológico, toda a sua produção. A obra é descrita de maneira breve no seguinte trecho:

Este [quadro], de dois por um, era, olhando bem (muito embora ninguém podia estar seguro de olhá-lo bem), uma elipse de autorretratos, por vezes um espiral de autorretratos (depende do lugar de onde fosse contemplado), em cujo centro, mumificada, pendia a mão direita do pintor (Bolaño, 2010, p. 62).

Ainda que a narrativa de Bolaño, antes de descrever o quadro com a mão mutilada, procure situá-lo dentro de um movimento artístico real e outro fictício – o “novo decadentismo” e o “animalismo inglês” –, seria possível enquadrá-lo naquilo que se denomina *Body Art*. O conceito desse gênero gira em torno da ideia de usar o corpo humano

¹⁶ Original: “Así, las mujeres aparecen deshumanizadas, objetos sexuales cortados, mutilados, degradados, inferiores... Éste pareciera ser un tipo de pornografía en el que el placer sexual pasa por una violencia sádica; tal como ocurre con el *snuff*, sumamente similar a la propuesta fotográfica de Wieder, puesto que las poetisas son asesinadas (apagadas) ante la cámara, aunque, tal vez, sea más correcto referirnos a *gorenografía*, es decir, productos que, aunque no son demasiado explícitos para calificarlos de pornografía, son semejantes porque presentan violencia, dominación, tortura y asesinato esperando ‘divertir’ a los asistentes”.

como suporte, criando algo como uma “obra viva”. De acordo com Coutinho (2005, n/p), “[...] na body art, o corpo é reclamado como lugar de conhecimento e de produção de sentido”. Naturalmente, o que entra em questão a respeito desses usos tem a ver com os limites dessa prática que podem ser, em diversos níveis, mais ou menos violentas. Parece claro que, em relação ao personagem de Bolaño, trata-se de um dos casos de realização extrema, ou seja, mais violenta, de uma obra de *Body Art*, o que bastaria para vinculá-la também à estética *gore* ou *snuff*. Como tal ação é empregada contra o próprio autor, ou seja, ele é a um só tempo vítima e executor, mesmo que se trate de uma mutilação real, não seria possível pensá-la em termos do *snuff*. Isso porque a ausência de outra pessoa envolvida na produção da obra, de algum modo, atenua a violência, considerando que, pelo menos em termos jurídicos, não se pode pensar em um crime. Nesse ponto, o autorretrato *Body Art* de Edwin Johns pode ser pensado como uma espécie de pastiche, de representação de uma – ou de diversas – forma de violência, de modo que ele estaria, dessa maneira, vinculado a certa estética *gore*, mais por seus simbolismos do que pelo ato em si.

A violência, nesse caso, se desloca para outro lugar e passa a ser mais impactante do ponto de vista simbólico, sobretudo no desenrolar da história que acontece a conta-gotas na narrativa de Bolaño. Depois do caso do artista Edwin Johns ser contado pela personagem Norton para o personagem Morini, quando passeiam pelo antigo bairro onde o pintor residia, em outra circunstância, o próprio Morini, acompanhado de Pelletier e Espinosa, decide visitar o artista no sanatório dos alpes suíços onde ele está internado já na década de 1990. Na ocasião, o italiano Morini, que tinha sido aquele que mais se comovera com a história, pergunta diretamente a Johns quais foram os motivos pelos quais ele tinha decidido se automutilar. A resposta é sussurrada em seu ouvido, mas em outro momento da narrativa Morini conta a Liz Norton que ela tinha sido seca e surpreendente: Edwin Johns havia dito simplesmente “por dinheiro”.

Nesse ponto da narrativa, o próprio Morini e o leitor sabem que tal objetivo do pintor tinha sido exitoso, uma vez que a obra havia sido vendida por um valor altíssimo para um árabe que trabalhava na Bolsa de Valores, além de que todo o restante de sua produção igualmente havia sido adquirida por preços já inflacionados pelo sucesso de seu criador. O interesse curioso gerado pelo produto de uma ação violenta pode ser, de algum modo, explicado pelo fato de que “[...] para muitos na cultura contemporânea a verdade reside no



sujeito traumático ou abjeto, no corpo enfermo ou deteriorado. Esse corpo, com certeza, constitui a base probatória de importantes testemunhos da verdade” (Foster, 2017, p. 157).

Considerando a lucidez de Johns no processo criativo – as condições da automutilação também são narradas – e principalmente sua certeza de que aquela ação lhe renderia fama, prestígio, reconhecimento e principalmente capital financeiro, o que efetivamente se concretiza, a violência pode ser vista sob a forma da crueldade da demanda de um sistema econômico naturalmente brutal e que cuja característica principal é transformar tudo em simples mercadorias.

Capitalismo *gore* e farmacopornografia

Consideradas as devidas diferenças, tanto o pintor Edwin Johns como as vítimas dos vídeos *snuffs* – que também servem a finalidades comerciais no mercado clandestino – são produto de um modelo de sociedade na qual a exploração dos corpos trilha os caminhos do modelo *Gore* ou *Snuff*, para mencionar aquilo que postula Valencia (2022) em relação ao estágio avançado do capitalismo e seus atributos inerentemente violentos. A pesquisadora mexicana entende a realidade atual como *gore*, mas afirma que junto a ela se pode perceber também um “devir *snuff*”, ou seja, a ideia de que essa prática última já está entranhada na sociedade e seu modelo pode ainda superar o do capitalismo *gore*:

[...] supomos que não atinge a categoria *snuff*, mas que se situa ainda nos limites do *gore*, por conservar o elemento paródico e grotesco do derramamento de sangue e vísceras que, de tão absurdo e injustificado, parece irreal, eficaz, artificial; um grau abaixo da fatalidade total, um *work in progress* em direção ao *snuff*, que ainda conta com a possibilidade de ser detido¹⁷ (Valencia, 2022, p. 33, tradução nossa).

Como foi possível observar a partir dos exemplos encontrados no interior da obra de Bolaño, esse contexto de violência extrema representado em diversos formatos e manifestações artísticas muitas vezes possui também uma relação estreita com: a) um certo “mercado”, ou seja, a aquisição de bens – que podem ser, para lembrar das ideias de Pierre Bourdieu (1996), meramente simbólicos, como é o caso de Carlos Wieder, por exemplo, e; b) o erotismo, o fetichismo e a pornografia. Segundo Paul Preciado (2008), criador do conceito de *farmacopornografia*, a gestão política e técnica do corpo, do sexo e da sexualidade são o

¹⁷ Original: “[...] suponemos que no alcanzan la categoría *snuff*, sino que se sitúan aún en los límites de lo *gore*, por conservar el elemento paródico y grotesco del derramamiento de sangre y vísceras que, de tan absurdo e injustificado, parece irreal, efectista, artificial; un grado por debajo de la fatalidad total, un *work in progress* hacia lo *snuff*, que aún cuenta con la posibilidad de ser frenado”.



negócio do novo milênio, embora isso já estava em curso nos fins do século XX. A utilização da palavra “negócio” pelo próprio Preciado não é uma escolha aleatória, ao contrário, remete à força e ao alcance do sistema capitalista sob seu modelo neoliberal, o qual, como já mencionado, tem o poder de transformar tudo em mercadoria. Algo semelhante é defendido também por Valencia. Segundo a autora, “[...] no capitalismo gore [...] a destruição do corpo se converte em si mesmo, em produto, em mercadoria, e a acumulação agora só é possível a partir da contagem do número de mortos, já que a morte se converteu em um negócio mais rentável”¹⁸ (Valencia, 2022, p. 26, *tradução nossa*).

Todo esse cenário extremo, apresentado tanto por Paul Preciado (2008) como por Sayak Valencia (2022), no qual os corpos são explorados violentamente em todos os sentidos, desde a precarização do trabalho até o vídeo *snuff*, ocorre de maneira ainda mais extrema no contexto dos países do chamado Sul Global, territórios que foram vítimas do colonialismo e que, até os dias de hoje, seguem sendo vítimas do neocolonialismo por meio, por exemplo, dos processos extrativistas.

A partir disso, é possível reconstruir uma ideia que, ao que parece, já estava muito bem formada na cabeça de Roberto Bolaño ao escrever boa parte de sua obra, especialmente sua derradeira, *2666*. Trata-se da ideia de que a transformação da violência em mercadoria é algo já está em curso no contexto latino-americano e que isso forma parte, digamos, “natural” do projeto neoliberal liderado pelos Estados Unidos. Outro dado interessante que pode ser extraído de sua obra para confirmar essa ideia é a data escolhida pelo autor latino-americano para localizar temporalmente, em sua narrativa, o início dos *snuffs*: 1972, o ano que começou logo após a decisão de Richard Nixon de modificar o modelo de câmbio financeiro global, o que abriu caminho para o capital especulativo e o desmantelamento do estado de bem-estar social em todos os níveis.

Nesse contexto, a exploração dos corpos de alguns sujeitos – especialmente mulheres, como se verificou nos exemplos da obra do autor latino-americano – é algo que rapidamente se converte em entretenimento e fonte de lucro, gerando assim, uma indústria que já não se pode mais chamar de “cultural”, como quis Theodor Adorno na primeira metade do século XX. Para utilizar um termo próprio do universo de Roberto Bolaño, poderíamos chamá-la

¹⁸ Original: “en el capitalismo gore [...] la destrucción del cuerpo se convierte en sí mismo, en el producto, en la mercancía, y la acumulación ahora sólo es posible a través de contabilizar el número de muertos, ya que la muerte se ha convertido en el negocio más rentable”



agora de indústria “visceral”, ou seja, uma indústria cuja proposta central reflete um deslocamento filosófico apontado também por Sayak Valencia (2022, p. 76, *tradução nossa*): o deslocamento do humanismo moderno ao hedonismo consumista, sendo este último o que oculta, de acordo com a autora: “um processo de violência, sangue e morte”¹⁹.

Referências

- Aumont, Jacques & Marie, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2006.
- Bolaño, Roberto. **2666**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Bolaño, Roberto. **Chamadas telefônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- Bolaño, Roberto. **Estrella distante**. Santiago: Anagrama, 2013.
- Bolaño, Roberto. **La literatura nazi en América**. Barcelona: Debolsillo, 2017.
- Bolaño, Roberto. **A la intemperie**: colaboraciones periodísticas, discursos y conferencias, lecturas y relecturas. Barcelona: Alfaguara, 2019.
- Bourdieu, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Burch, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- Coutinho, Liliana. Body art: conceitos, práticas e uma visita de Gina Pane a Portugal. **Sinais de cena**, n. 4, p. 39-43, 2005.
- Foster, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- Kerekes, David., & Slater, David. **Killing for culture**: From Edison to ISIS: a new History of Death on film. San Francisco: SCB Distributors, 2016.
- Konigsberg, Ira. **Dicionário Técnico Akal de Cine**. Madrid: Akal Ediciones, 2004.
- Kunz, Marco. **Entre narcos y polleros**: visiones de la violencia fronteriza en la narrativa mexicana reciente. Ciudad de México: Narrativas del crimen en América Latina, 2012.
- Medeiros, Gabriel Morais. **Tantos perigos gratuitos**. Sexo e visualidade em Roberto Bolaño. São Paulo: Editacuja Editora, 2024.
- Preciado, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2008.

¹⁹ Original: “un proceso de violencia, sangre y muerte”.



Talita Jordina Rodrigues

Retratos de violência extrema: o gore e o snuff na obra de Roberto Bolaño

Valencia, Sayak. **Capitalismo Gore**: Control económico, violencia y narcopoder. Ciudad de México: Ediciones Culturales Paidós, 2022.

Vásquez Mejías, Ainhoa. Ritual del bello crimen. Violencia feminicida en Estrella distante. *In*: Vários Autores. **A guerra florida**. Estudos sobre Roberto Bolaño. Campinas: Oficinas Terrestres Edições, 2023.

Submetido em: 23 de junho de 2025

Avaliado em: 21 de julho de 2025

Aceito em: 15 de agosto de 2025